

UNESP  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes  
Mestrado

*Autocrítica de Arte ou*

---

*a última camada de verniz*

Flávio Fernandes de Almeida

São Paulo – 2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNESP  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes  
Mestrado

AUTOCRÍTICA DE ARTE OU A ÚLTIMA  
CAMADA DE VERNIZ

Flávio Fernandes de Almeida

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação do Professor Livre-Docente Omar Khouri, para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo – 2008

A447a Almeida, Flávio Fernandes de  
Autocrítica de arte ou a última camada de verniz / Flávio Fernandes de Almeida. - São Paulo : [ s.n.], 2008.  
f. 149: il. + *CD-ROM* anexo.

Bibliografia.

Orientador: Prof. Livre-Docente Omar Khouri  
Dissertação (Mestrado em Artes ) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Arte – Teoria e crítica. 2. Arte - História. 3. Pintura. I. Khouri, Omar. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III Título.

CDD – 701

709



Flávio Fernandes de Almeida  
AUTOCRÍTICA DE ARTE OU A ÚLTIMA CAMADA DE VERNIZ

Dissertação apresentada ao Instituto de  
Artes da Universidade Estadual Paulista –  
UNESP, como requisito para obtenção do  
título de Mestre em Artes.  
Área de concentração: Artes Visuais

Aprovado em: 22/04/2008

**Banca Examinadora**

---

Prof. Livre-Docente Omar Khouri  
Universidade Estadual Paulista – UNESP  
Orientador

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Loris Graldi Rampazzo  
Universidade Estadual Paulista – UNESP  
Examinadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Neiva Pitta Kadota  
Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP  
Examinadora

Dedico aos meus pais, Maria Zeneide de Almeida e

Francisco Fernandes de Almeida.

## AGRADECIMENTOS

Aos professores que tive, desde o *pré* até a *pós*, pelo *Norte*; e, em especial, ao Professor Livre-Docente Omar Khouri, meu orientador nesta empreitada, pelo *Oriente*.

Às pessoas que, pelos livros emprestados, textos revisados, espaços cedidos ou bons conselhos, contribuíram para a realização deste trabalho: Adriane Bertini, Ana Cristina Micelli; Débora Aversan; Edson Machado; Juliana Brecht; Marcel Esperante; Marcos Nepomuceno; Mariana Eller; Maurício Fernandes; Mayra Baptista; Mírian Okida; Rose Cougo, Tami Kobayashi e Vânia Postigo.

## RESUMO

O artista, consciente do seu papel na sociedade – na qual vive e produz – pode e deve ser o primeiro crítico de suas obras. A análise de sua práxis, inserida no panorama artístico contemporâneo e, ao mesmo tempo, dialogando com o legado da visualidade na pintura, contribui para a elaboração desta reflexão: as técnicas e os temas, os materiais e suportes adotados, refletem as suas escolhas; os processos e os procedimentos, a sua poética. A reflexão, resultante da compilação de teorias da arte pertinentes ao objeto, também buscou nos discursos dos artistas – correspondência, notas, depoimentos e escritos em geral – as bases para a sua elaboração. Escolhidos por afinidade de gosto ou estilo, artistas como Cézanne, Van Gogh, Gauguin e Matisse – além dos brasileiros Rubens Gerchman e João Câmara – têm seus escritos e reflexões sustentando e elucidando suas poéticas. A crítica – neste caso, a autocrítica – é apresentada como uma parte integrante da obra de arte, comparada numa metáfora ao toque final dado pelo artista numa pintura: a demão de verniz.

Palavras-chave: 1. Fundamentos e Crítica das Artes – 2. Teoria da Arte – 3. História da Arte – 4. Pintura.

Grande Área: Letras, Lingüística e Artes.

Área: Artes.

## ABSTRACT

The artist, conscious of his role in the society – in which he lives and produces – can and must be the first critic of his artistic works. The analysis of the praxis, that is inserted in the contemporary artistic scene and, at the same time, dialoguing with the legacy of the visuality in the painting, contributes to the elaboration from this reflexion: the techniques and the themes, the materials and adopted supports, reflect their choices, the processes and procedures; its poetic. The reflection, resulting from the theories compilation of the art pertinent at the object, also looked for in the artists discourse – correspondences, notes, depositions and writings in general – the bases for its elaboration. Chosen by affinity or style artists like Cézanne, Van Gogh, Gauguin and Matisse – beyond the Brazilians Rubens Gerchman and João Câmara – have their writings and reflections sustaining and elucidating their poetics. The critic – in this case, the self-criticism – is presented as an integral part of the art work, compared in a metaphor to the final touch given by the artist in a painting the varnish coating.

Key words: 1. Foundations and critic of the Arts – 2. Theory of the Art – 3. History of the Art – 4. Painting.

Great area: Languages, Linguistics and Arts.

Area: Arts.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
------------	----

*Capítulo 1*

ALGUM SUPORTE TEÓRICO	17
-----------------------	----

*Capítulo 2*

O PROCESSO DA ARTE DO PONTO DE VISTA DAQUELE QUE A EXECUTA	42
---	----

*Capítulo 3*

A DEMÃO DE VERNIZ	107
-------------------	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
----------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145
----------------------------	-----

# *Introdução*

---

Senhoras e Senhores:

Ao tomar a palavra diante de meus trabalhos, que na verdade deveriam se expressar em sua própria linguagem, fico apreensivo, por não saber se os motivos que me levam a isso são suficientes, ou se vou falar de maneira apropriada.

*(Paul Klee)*

Como o artista se vê e como a obra se mostra, as sensações que causa e a verbalização dos aspectos formais, das alegorias e do sentido, para além dos sentidos: o discurso sobre a obra de arte, além do próprio discurso da obra de arte.

A elaboração de uma reflexão mais sistematizada e embasada sobre a produção artística, para além das meras impressões iniciais e das análises intuitivas e evasivas, tão comuns no mundo lúdico da arte e do entretenimento.

O artista pode e deve ser o primeiro crítico das suas obras. A crítica – neste caso, a autocrítica – é comparada metaforicamente à demão de verniz, ou seja, ao toque final dado pelo pintor à sua obra, antes de submetê-la à apreciação alheia. Os significados e as implicações da camada de verniz na pintura, num sentido figurado e quase poético, têm sido, portanto, o objeto desta reflexão.

O pensamento crítico já existe e atua – ou ao menos deveria atuar – durante a produção de uma obra de arte, quando o artista faz suas escolhas, enquanto a inspiração e o manuseio dos materiais utilizados interagem, dando forma ao artefato.

A necessidade de uma reflexão mais sistematizada sobre a poética do artista, sobre a dinâmica da sua práxis e o sentido do que ele faz deve ser, portanto, inerente à produção artística.

Embora a obra de arte possua os meios para falar por si mesma, a importância da crítica, elaborada pela análise e pela síntese, como instrumento de auxílio para a mediação, pode proporcionar também – em relação ao fruidor – os meios para a decodificação da obra e a ampliação do repertório, além da impressão inicial, meramente sensorial. No caso específico desta reflexão, a



autocrítica de arte visa proporcionar também ao pintor a possibilidade de apreender o sentido e o percurso da sua poética:

O artista, em geral, que escreve sobre o seu trabalho, obrigatoriamente não faz pesquisa, pode fazer uma simples reflexão sobre a sua forma de trabalhar, de expressar seus conceitos, dúvidas, inquietações, métodos de trabalho, preferências e opiniões, sem no entanto realizar pesquisa. (ZAMBONI, 2001, p. 62)

Além da elaboração, através de um exercício de metalinguagem, de um ensaio crítico sobre a minha produção em pintura, o trabalho visa também relatar, de forma analítica e cronológica, o percurso desta produção, com seus escassos êxitos e incontáveis percalços.

Alguns anos atrás, em consequência de um certo inconformismo juvenil, a minha práxis artística se apresentava com mais viço, repleta de pastiches e alegorias. A história da visualidade na pintura se fazia presente em pormenores e fragmentos, num exercício de colagem de citações que dialogavam, buscando novas significações relevantes. As metáforas nada sutis sobre algumas de nossas mazelas sociais eram representadas com uma dose de humor agridoce, num artifício recomendável aos artistas que fingem zombar da sua própria poética.

A produção das obras teve início durante a época da graduação, no Instituto de Artes da Unesp, em meados dos anos 1990, como consequência das pesquisas e exercícios praticados durante as aulas de ateliê. As pinturas consistiam, quase sempre, na justaposição de duas cenas distintas, como planos que dialogam em busca de uma unidade compositiva e de uma variedade de significados. A relativa importância dada aos títulos das obras tinha por objetivo contribuir para torná-las mais instigantes; o uso de cores em contrastes, às vezes berrantes, de aguçar até os olhares mais distraídos.

As pinturas mais recentes, se por um lado relegaram aquelas aspirações narrativas e alegóricas de outrora, por outro, como consequência de algum amadurecimento e, talvez, um aprimoramento técnico discutível, apresentam algumas diferenças em relação às obras produzidas anteriormente: há uma visível ênfase na forma, além de uma repetição ostensiva e quase obsessiva do motivo. Em geral, as pinturas denotam também um caráter de obra inacabada, como um mero exercício de estilo, arremedo ou diluição da poética de outrora. Aquele humor que se fazia presente através de paródias e pastiches, nas obras mais antigas, apresenta-se agora mais complacente, trazendo à tona na análise desta produção artística mais recente a busca de um rótulo, mais compatível para denominá-las: as *Pinturas sobre o nada* – pois quase nada acontece – como num poema do Manoel de Barros ou num episódio do seriado de televisão *Seinfeld*.

A consistência das musas, assim como a consistência das tintas, tornou-se agora mais densa e encorpada. As figuras de outrora, de uma aparente serenidade, dão lugar a outras, nitidamente mais perturbadas e/ ou perturbadoras, como numa das pinturas *avulsas* da produção mais recente do pintor João Câmara ou como numa personagem de um filme do cineasta David Lynch. Todavia, ainda há algo em comum entre as minhas pinturas iniciais e as mais recentes: uma aparente teimosia, inerente àqueles pintores de cavalete que ainda insistem na produção de telas com moldura e aura<sup>1</sup>, apesar da proliferação dos meios e das ferramentas disponíveis, hoje em dia.

As etapas do desenvolvimento desta reflexão têm início com o resgate do percurso: as obras já produzidas e aquelas em andamento, os esboços, as

---

<sup>1</sup> A *aura*, na definição de Walter Benjamin, é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

anotações e as referências utilizadas (foram escolhidas dezenove obras, das quais seis pertencem à minha produção inicial e treze, à produção mais recente). Há o olhar do artista, as suas intenções, o manuseio dos materiais utilizados, os resultados plasmados, o olhar dos outros e a coleta a esmo de algumas impressões alheias, numa exposição.

Todavia, antecedendo estas etapas – relacionadas aos processos e aos procedimentos em arte – há também a busca de um suporte teórico que visa proporcionar uma sistematização e um embasamento da argumentação utilizada na elaboração da reflexão e do discurso.

Inicialmente, minhas leituras se basearam naqueles autores *clássicos* da teoria e da filosofia da arte, já conhecidos de outras tantas leituras e pesquisas: Umberto Eco, Luigi Pareyson, Omar Calabrese e Giulio Carlo Argan, entre outros, não poderiam de fato permanecer à margem desta reflexão.

No entanto, após o ingresso no Mestrado, as referências bibliográficas se expandiram de modo assustador. Durante as aulas e as orientações, inúmeros autores foram apresentados ou reapresentados, ampliando as possibilidades outrora mais modestas do projeto inicial. Um livro atrai outro que, por sua vez, atrai outro e mais outro, numa sucessão aparentemente interminável. Além dos teóricos anteriormente citados, houve a retomada de Ernest Gombrich, Erwin Panofsky e Heinrich Wölfflin e Fredric Jameson, entre outros, além dos filósofos Ortega y Gasset, Arthur Danto e Walter Benjamin.

As bifurcações no caminho – nada suave – tornam o processo mais árduo e inquietante, porém instigador. Há, porém, a necessidade de tornar os procedimentos mais objetivos e promover os devidos recortes.

Além da busca pelo embasamento, obtido nas teorias formuladas *a posteriori*, há também as teorias e reflexões elaboradas pelo próprio artista, em geral, indissociáveis de sua vida e obra. As verbalizações sobre a sua práxis, teorizadas em escritos diversos – manifestos, cartas, depoimentos, notas e entrevistas – são uma fonte legítima, pois o artista é, ao mesmo tempo, criador e testemunha do ato da criação, imerso em seu ateliê. Refletir sobre as idas e vindas, entre tintas e pincéis, esboços espalhados pelos cantos, tentativas e erros, hesitações e acertos, possibilitam ao artista se expressar por outros meios, além da sua arte. Conforme afirma Silvio Zamboni: “para se fazer arte de forma consciente é necessário, ou pelo menos desejável, que se tenha presente o transcurso já realizado por outros artistas e outras escolas em épocas diversas” (ZAMBONI, 2001, p. 37).

Inicialmente, as escolhas recaíram sobre Henri Matisse e os pintores pós-impressionistas (Cézanne, Van Gogh e Gauguin), devido às afinidades de gosto, além das aproximações temáticas e formais com a minha própria produção. Todavia, houve a demanda pela inclusão de artistas contemporâneos brasileiros (Rubens Gerchman e João Câmara), mais próximos do meu cotidiano e, portanto, das obras que faço.

Os textos dos artistas são acompanhados de uma contextualização: dados sobre a vida e a obra, para a apreensão de seus percursos e poéticas. Em geral, os dados sobre os artistas foram compilados dos livros de Argan e Gombrich, sobre a arte moderna e a história da arte, respectivamente. Além destes autores, alguns trechos foram parafraseados do livro – uma coletânea de escritos de artistas – de Herschel Chipp, sobre as teorias da arte moderna.

Obviamente, o uso destes autores não se aplica aos artistas brasileiros. No caso de Rubens Gerchman, as obras aqui reproduzidas e os dados biográficos foram obtidos no livro que Fábio Magalhães escreveu sobre o artista, para a *Coleção Arte de Bolso* (editada pela Lazuli Editora, em 2006).

O percurso de João Câmara foi compilado da edição, em três volumes, sobre as séries temáticas do pintor: *Cenas da vida brasileira*, *Dez casos de amor* e *Duas cidades* (editado pela Takano Editora, em 2003). Também foram utilizados os livros de Frederico Morais: *Dez casos de amor e uma pintura de Câmara* (editado pela JBS - Murad Propaganda, em 1983), e de Almerinda Silva Lopes: *João Câmara; o revelador de paradoxos políticos-sociais* (editado pela EDUSP, em 1995). As obras reproduzidas foram obtidas, respectivamente, no *site* do pintor (*O Enigma de Patrícia* – 1995) e no livro de Frederico Morais (*Um Instante fugaz* – 1977).

Os dados sobre a vida e a obra de Paul Cézanne, além das obras já citadas (Argan, Gombrich e Chipp), foram obtidos no livro que reúne a sua correspondência – cujo prefácio foi escrito por John Rewald – e num livro de reminiscências do *marchand* Ambroise Vollard.

No caso de Vincent van Gogh, além das obras já citadas, também foram parafraseados trechos do texto introdutório das *Cartas a Théo*, intitulado *Amargura e solidão nas cartas do pintor maldito*, de autoria de Charles Terrasse (a edição utilizada, de 1986, é da L&PM).

Os dados sobre Paul Gauguin, além dos livros de Argan, Gombrich e Chipp, foram compilados de um livro sobre o pintor (editado pela Taschen, em 1993), de autoria de Ingo Walther. Houve também as histórias narradas em *Noa-Noa* – um relato de sua primeira viagem ao Taiti – cuja apresentação, na

edição brasileira, foi feita por Eduardo Francisco Alves. As ilustrações – *Vahine no te tiare* (1891); *Manao Tupapau* (1892) e *De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?* (1897) – foram obtidas no livro editado pela Taschen.

Por fim, as informações sobre o percurso de Henri Matisse foram colhidas dos seguintes livros: a coletânea de *Escritos e reflexões sobre arte* do pintor (editada pela Cosac Naify, em 2007); a correspondência entre Matisse e Pierre Bonnard (edição bilíngüe, em francês e inglês, publicada pela Harry N. Abrams, Incorporated, em 1992); uma edição em língua espanhola, do livro de Gilles Néret sobre a vida e a obra do pintor (publicado pela Taschen em 2002); e outro livro, também sobre sua vida e obra, de autoria de Jean Selz, editado em língua inglesa (publicado pela Crown Publishers, Inc., em 1990). As reproduções das obras de Matisse, em geral, foram obtidas no livro editado pela Cosac Naify, com exceção das ilustrações *La Leçon de piano* (1916), *La Desserte rouge* (1908), *Deux odalisques* (1928), *Nu rose* (1935) e *Nu agenouillé devant un miroir* (1937), obtidas no livro de Gilles Néret (Taschen, 2002).

Há ainda um *CD-ROM* anexo, com reproduções de algumas das obras por mim produzidas, cuja visualização prévia é recomendável.

Embora o tema aponte e praticamente conclua, de antemão, que a produção artística e a reflexão sobre esta produção são indissociáveis, a pesquisa irá buscar justificativas para a sua relevância. As abordagens e as ferramentas, utilizadas para moldar a reflexão aos paradigmas da linha de pesquisa na qual ela está inserida, vão se delineando, em meio às questões relacionadas à busca por uma objetividade, na medida do possível numa

pesquisa em arte, considerando os obstáculos naturais relacionados às tentações do viés subjetivo, devido ao tema abordado:

As questões artísticas não se apresentam de forma tão clara; além das funções da arte [...] não terem aplicabilidade prática, o universo da arte exige para seu tratamento um grau intuitivo maior e, por isso, é mais difícil formular conceitos, atender necessidades e resolver problemas através de uma linguagem lógica. (ZAMBONI, 2001, p. 51)

Em suma, entre as crises e rupturas, a busca pela superação dos discursos e reflexões sobre a arte, para além daqueles baseados meramente no senso comum, ou seja, a busca de paradigmas, para além dos dogmas, num processo de autocrítica sobre o percurso do meu fazer artístico.

## **Capítulo 1**

# ***Algum suporte teórico***

---

Se olhar as imagens proporciona deleite, é porque a quem contempla sucede aprender e identificar cada uma delas.

*(Aristóteles)*



Neste primeiro capítulo, há a busca de uma fundamentação teórica que possa proporcionar um embasamento à reflexão sobre a minha poética, além da tentativa de responder às dúvidas e inquietações que permeiam a pesquisa. A reflexão está atrelada ao percurso da minha produção, desde a sua gênese, através da análise da práxis artística, dos diálogos estabelecidos com o legado da visualidade na pintura e da articulação entre as formulações teóricas compiladas.

As obras produzidas, desde a fase inicial, na qual as telas eram inundadas de referências, citações e pastiches, até as telas mais recentes, nas quais as alusões outrora presentes tornam-se mais sutis, sempre estimularam indagações. Instigado pelos diálogos com meus pares, pela razoável apreensão das teorias disponíveis nos livros lidos e, inclusive, pelas dúvidas trazidas à tona, através dos questionamentos formulados pelo público em geral, presente nas exposições realizadas, sempre almejei buscar algum embasamento para responder às indagações.

Inicialmente, através de um procedimento inusitado, as telas eram concebidas a partir de roteiros prévios, que descreviam os elementos que iriam compor a cena, como num filme. Os roteiros, que antecediam e, às vezes, até ocupavam o lugar destinado aos esboços das obras, denotam a ênfase dada aos aspectos narrativos do quadro. O pensamento visual era traduzido num discurso verbal que, por sua vez, era novamente traduzido, posteriormente, em imagens. A ação ou a eventual ausência dela, ou seja, o que a figura estaria fazendo ou deixando de fazer, imersa numa cena que aludia, em seus pormenores, às obras dos pintores do passado, norteavam a inspiração e a busca pelo estilo. As poses ou trejeitos da musa, os objetos quaisquer

utilizados para compor a cena – a janela, a poltrona, a cadeira, o vaso, a cômoda, a geladeira e o pingüim – e, inclusive, as cores que seriam predominantes na composição, eram descritos verbalmente, em anotações que antecipavam os esboços.

Atualmente, após uma mudança de foco gradual, detectada ao longo dos anos, as obras surgem como uma seqüência de estudos produzidos que, sob o aspecto quantitativo, caracterizam uma série. Quase não há variação do motivo e quase nada acontece. Tal fato, ou seja, a transformação de algo, que inicialmente havia sido concebido como mero exercício, em obra, não é tão incomum, como poderia parecer:

O exercício é parte integrante do processo artístico, pois é o momento de espera do insight, não inerte e passiva, mas fecunda e estimulante. É ao mesmo tempo provocação da matéria e evocação do insight, que pode durar muito tempo sem resultados ou então produzir muitas virtualidades, entre as quais o artista escolherá a semente que lhe parecer mais vital [...]. Além disso, é bem verdade que por vezes da simples tentativa de fazer um ‘estudo’ ou então um ‘exercício’ saiu uma obra artística. (PAREYSON, 1993, p. 84, grifo do autor)

Desde o princípio, foram incontáveis os questionamentos, dúvidas que nutrem e dialogam com a reflexão, articulada à produção artística. A tentativa de compreender e justificar o que se produz, no âmbito do atual panorama das artes, sem, no entanto, deixar de levar em conta o legado da pintura e a posição que ela ainda ocupa neste cenário, repleto de múltiplas possibilidades e interfaces: a pintura de cavalete e a sua genealogia; a representação e a ilusão, mesmo após as rupturas com os paradigmas propostos pelos *ismos* da Arte Moderna; a relação entre o autor e a obra e, posteriormente, entre a obra

e quem a contempla; os programas de arte em oposição às especulações filosóficas, ou seja, a poética e a estética etc.

Uma das primeiras dúvidas que permeou esta reflexão sobre a minha práxis artística, no início, foi o enfoque na estética ou na poética, na abordagem do objeto das análises, ou seja, as obras por mim produzidas. Embora tal inquietação já tenha se esvaecido, após tantas leituras realizadas, cabe ressaltar que tais dúvidas demonstravam, na verdade, uma ausência de foco, pois cogitar uma abordagem estética na análise das obras resultaria, no mínimo, num equívoco ou numa deturpação.

A poética é a “intencionalidade artística”, na definição de Argan (1995), e que pode ser compreendida “como programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto de obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista” (ECO, 1991, p. 24), e que, segundo Pareyson:

Poderá estar implícita no estilo do autor ou no gosto do leitor, ou então desdobrar-se em um concreto e determinado programa artístico, expresso em manifestos ou tratados ou códigos normativos, traçado a partir do modelo de obras exemplares ou esboçado como propósito de obras a fazer. (PAREYSON, 1993, p. 298)

A estética – a ciência do sensível, vista por Alexander Baumgarten (que cunhou o termo, que deriva do grego *aisthesis*, em meados do século XVIII) “como a equivalente sensual da lógica, quer dizer, a estética estava para a sensorialidade, conhecimento inferior, do mesmo modo que a lógica estava para o pensamento, conhecimento superior” (SANTAELLA, 2000, p. 45) – ao contrário da poética, possui um caráter especulativo, papel que se amolda de uma maneira mais apropriada à práxis do filósofo. Luigi Pareyson afirma:

Do ponto de vista estético [...] não importa que a arte seja compromissada ou de evasão, realista ou idealista, naturalista ou lírica, figurativa ou abstrata, pura ou carregada de pensamento, doura ou popular, espontânea ou refinada, e assim por diante; o essencial é que seja arte. (PAREYSON, 1997, pp. 16-17)

A estética aborda assuntos ou questões relacionadas à arte, que transcendem aos caprichos do gosto pessoal ou de uma época e almejam definir, conceituar a arte. Noutro livro, já mencionado anteriormente, o autor apresenta alguns dos diferentes valores e significados assumidos pela arte, ao longo dos séculos, em ideais artísticos ou programas de arte, através de especulações filosóficas ou manifestações de intencionalidade artística:

Ora ela foi vista como inseparável das manifestações da vida política e religiosa, ora como valor absoluto e autônomo, independente de preocupações de outro gênero [...]; vista ora como testemunha da verdade última, do bem absoluto, do belo ideal, dos supremos valores do cosmo, e ora como fim em si mesma [...]; ora como algo puramente lúdico e mero deleite, contente consigo mesma e com a própria vaga leviandade; vista ora como intérprete do real, fiel representante da natureza, impiedosa e impassível representação dos fatos, ora como delírio onírico, vôo da fantasia, luta contra o real, criação de realidade inédita e nova, pura abstração que subsiste por si mesma; ora vista como expressão do sentimento [...], ora como simples decoração, indiferente ao que narra ou diz ou relata, ciosa do puro valor dos próprios elementos formais; vista ora como militante na vida, encarnada na situação histórica, convicta da própria responsabilidade diante das exigências morais, políticas e religiosas, [...] ora como evasão da vida, almejado abrigo das intempéries do mundo e das paixões humanas, seguro refúgio da alma na pura contemplação de figuras fantásticas de mundos oníricos [...]; vista ora como manifestação necessária da vida pública e associada, ora como algo que só visa o prazer privado e individual, na pompa das cortes ou na intimidade do lar ou no recolhimento dos museus; ora vista como deletéria em seus efeitos, perigosa em sua eficácia desastrosa em sua influência e digna de ser banida da sociedade perfeita, ora como [...] alimento indispensável do espírito, nutrição vital da alma, e principio de toda formação e educação espiritual; ora também vista como própria de espíritos frívolos e levianos, e obra de gênios debochados e imorais [...]. (PAREYSON, 1993, pp. 297-298)

As especulações filosóficas e os programas de arte, nas diferentes acepções acima apresentadas – a arte ora submetida aos caprichos dos mecenas; ora como visibilidade pura; ora como expressão da realidade interior, em oposição à impressão da realidade exterior; ora como mera tentativa de apreensão da aparência sensível da idéia ou imitação imperfeita do mundo sensível, que, por sua vez, imita o ideal; ora como parte de uma superestrutura que repousa enquanto reflete as relações de produção da base econômica; ora como ornamento sem outro propósito, senão ornamentar; ora como instrumento para a evasão, a fuga da realidade ao invés da tentativa de transformá-la; ora vista como síntese entre a práxis e a imaginação; ora como objeto provido de aura; ora como janela para o mundo ou algo equivalente a uma boa poltrona, confortável e aconchegante etc. – possibilitam um embasamento à reflexão sobre a produção artística que é objeto desta análise e conduzem o foco para o rumo nitidamente mais apropriado, ou seja, a poética.

Outra dúvida que também entremeou esta reflexão, sobre a minha práxis artística, dizia respeito à tentativa de se estabelecer uma, digamos, linhagem. Talvez seja uma dúvida de pouca relevância, mas, ao considerar o legado da pintura, outrora inserido de modo mais incisivo nas composições - citações, apropriações, pastiches, diluições e exercícios de tradução intertextual e/ ou intratextual<sup>2</sup> – e que, hoje em dia, na produção mais recente, ocorre de um modo mais tênue, tal dúvida se mostrou pertinente, ao menos como proposta e exercício de reflexão teórica. Sobre tais inquietações, Luigi Pareyson afirma:

---

<sup>2</sup> Segundo Lucrecia Ferrara, a "intertextualidade" ocorre "no diálogo de um texto com outro texto", enquanto "o diálogo que se produz entre os signos no interior de um mesmo texto" é denominado: "intratextualidade" (FERRARA, 1981, p. 87). O "pastiche", na definição de Fredric Jameson: "é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta. [...] Desse modo, o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos" (JAMESON, 1996, pp. 44, 45).

O problema da imitação, embora certamente diga respeito à formação do artista, não se pode no entanto restringir ao momento da disciplina e do estudo com que o noviço tenta encontrar-se a si mesmo. Nem se reduz aos casos em que o artista, pressionado pela ‘necessidade de afinar-se com a tradição’, compõe sua poesia de sorte a conter ‘traços’, ‘ressonâncias’ ou ‘reminiscências’ da arte antiga. Mas o que importa explicar é aquela verdadeira e própria continuidade estilística, a visível dependência e filiação que, embora determine uma comunidade entre artistas diferentes, não lhes compromete em nada a originalidade, ou seja, os casos em que por um lado a obra anterior é considerada não como uma simples ocasião, mas verdadeiramente modelo a seguir, e pelo outro lado, o imitador não se limita a copiar servilmente a obra exemplar, mas a fecunda no próprio ato de se fazer o seu herdeiro. (PAREYSON, 1993, p.142, grifo do autor)

A tentativa de se estabelecer esta árvore genealógica se baseia nas “categorias visuais”, apresentadas e desenvolvidas pelo teórico alemão Heinrich Wölfflin (2000), em sua obra *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. A partir da análise proposta pelo autor, com uma ênfase dada aos aspectos formais das obras, são apontados os conceitos que denotam as características antagônicas que predominam nos estilos clássico e barroco, que por sua vez, permeiam a história da evolução no percurso da visualidade na representação pictórica, de uma maneira visivelmente cíclica. Em resumo, tal análise se baseia, portanto, na forma, e como ela se manifesta nos estilos, cuja determinação se dá principalmente devido “aos princípios decorativos e às convicções do gosto” (WÖLFFLIN, 2000, pg, 69).

A primeira ‘categoria visual’ se refere à transformação ocorrida na representação, da evolução de uma visão linear para uma visão pictórica, ou seja, de uma ilusão na representação obtida mediante o predomínio de elementos ‘plásticos, tácteis’, no estilo clássico, até uma outra forma de ilusão, obtida através do uso e da aplicação de ‘massas de cores’, no estilo barroco.

A aplicação destas 'categorias visuais' às pinturas que compõem as séries por mim produzidas, e que são objeto desta análise, denota um predomínio nítido do linear sobre o pictórico, ou seja, as linhas surgem em contornos quase explícitos, tangíveis, em decorrência de uma necessidade de delinear as figuras, aliada a uma ausência de virtuosismo no ofício de pintar, o que dificultaria a percepção das formas através apenas de contrastes, nuances e modulações de luz e sombra. Todavia, em minha produção mais recente é possível notar um tratamento mais pictórico, dado a algumas obras, nas quais a forma se apresenta em contrastes de cores nada amenos e luzes difusas. As pinceladas, cuja aplicação se mostra mais evidente, inacabada, e que são obtidas através do uso de tintas mais consistentes e encorpadas, se opõem às pinturas 'lisas' iniciais, demasiadamente diluídas em óleo de linhaça.

No entanto, apesar dos contrastes intensos de cores vivas, que remetem à tradição colorista - desde os pintores da Escola de Veneza, no Renascimento e, posteriormente, passando por Eugène Delacroix, Paul Gauguin e os pintores *nabis* e *fauves*, até as cores que se assemelham àquelas utilizadas em cartazes publicitários, como na arte *Pop* - nas obras que são objeto desta análise a cor permanece subordinada ao desenho e, conseqüentemente, as massas de cores ainda não se emanciparam, em relação aos contornos que delineiam as formas.

A segunda 'categoria visual' diz respeito ao plano e à profundidade, ou seja, a oposição entre a sobreposição/ justaposição de planos que se sucedem, com relativa autonomia, na composição, em relação à profundidade sugerida por eixos diagonais que relacionam os planos nos quais estão

inseridas as figuras e o fundo, além dos contrastes mais bruscos entre as luzes e as sombras, que evidenciam a ilusão de tridimensionalidade no plano.

As minhas pinturas, tanto as mais recentes quanto as mais antigas, embora possuam, às vezes, linhas diagonais que sugerem alguma profundidade, obtida através de uma perspectiva enviesada, são nitidamente planas. As figuras não se relacionam diretamente entre si, através de um envolvimento que poderia ser obtido em nuances de cores e correções na forma. As moças, a mobília, as cortinas e as janelas meramente se sobrepõem, enquanto se destacam, autônomas, através dos contrastes de tons e matizes.

Outro aspecto, que caracteriza a condição plana das obras, diz respeito à tênue modulação de luz e sombra, ou seja, as cores em tons chapados predominam e, quando muito, apresentam alguma sugestão de proximidade ou distanciamento, mediante a vibração ótica obtida através dos contrastes entre as temperaturas das cores usadas nas composições. Porém, tais efeitos são insuficientes para caracterizar uma predominância da profundidade, em relação à planura quase assumida, das figuras nas telas.

Em relação à oposição entre a 'forma fechada', predominante no Classicismo, e a 'forma aberta', predominante no Barroco, há, no entanto, uma leve aproximação com a categoria relacionada ao estilo de Caravaggio, Rubens e Rembrandt, ao contrário das categorias utilizadas como instrumento de análise, nos parágrafos anteriores. Embora haja eixos verticais e horizontais visíveis na estrutura das obras, prevalece a assimetria no posicionamento das figuras na composição, gerando uma ambigüidade evidente através de um desequilíbrio quase sempre intencional e calculado, compensado, às vezes,



pelo modo como as cores estão distribuídas e, noutras vezes, opondo a figura ao vazio propriamente, em áreas planas e extensas de cor.

As figuras sentadas em sofás até remetem à estrutura triangular de uma composição clássica. Porém, o triângulo, quando não é escaleno, finda sendo relegado pelas curvas exageradas e poses com afetação, das moças na composição.

A 'forma aberta' – que devido ao predomínio de eixos diagonais que reforçam a ilusão espacial e o movimento sugerido, além do percurso visual em espirais, que parece querer se expandir para além dos limites da moldura – mostra-se mais adequado à análise das obras, objeto desta reflexão. Há um predomínio de linhas sinuosas que delineiam as figuras, além de enquadramentos cuja influência dos meios de reprodução mecânica de imagens (a fotografia e o cinema) se faz presente. Os cortes, nas figuras, ora remetem aos planos da linguagem cinematográfica, com o intuito de reforçar os aspectos narrativos, ora parecem fotografias mal feitas, como o registro de um instante realizado por um amador em processos mecânicos de captação da realidade.

Os ângulos inusitados e as poses flagrantes também dialogam, como não poderia deixar de ser, com aquelas primeiras pinturas que, após o advento da fotografia, incorporaram à composição pictórica os elementos da então nova linguagem, como se pode notar nas obras que retratam banhistas enquanto se enxugam ou bailarinas enquanto ensaiam, de Edgard Degas, além das cenas de interiores em cabarés, nas obras de Toulouse-Lautrec, por exemplo.

A análise dos conceitos de 'pluralidade' e 'unidade' apontam, de antemão, para uma analogia entre o percurso da ilusão na representação, do

Classicismo ao Barroco, com as séries de obras que produzi. Quer dizer, assim como a visualidade evoluiu de uma representação plural – na qual diversos elementos, embora relacionados harmonicamente, coexistiam de uma maneira relativamente autônoma na composição – para outra forma de representação, característica do Barroco, na qual os elementos estão visivelmente subordinados a um motivo principal, as obras por mim produzidas também apresentam uma evolução análoga. As pinturas da fase inicial, conforme já foi mencionado, além de apresentarem inúmeros elementos espalhados pela tela, como se houvesse acontecimentos simultâneos tentando prender, enquanto dispersam, o olhar de quem os observa, também apresentam, ocasionalmente, algo como duas composições distintas, justapostas de um modo implícito ou mesmo explicitamente, no campo pictórico. As obras hodiernas, devido a uma escassez de inspiração ou, quiçá, pouco apreço hoje em dia pelos aspectos narrativos, denotam uma ausência intencional daqueles elementos dispersos, acontecimentos distintos e justapostos de outrora. Há uma unidade, obtida através da articulação entre os elementos coadjuvantes da composição, que giram em torno da figura que protagoniza a cena. Em torno dela, como quase nada acontece, não há quase nada que possa comprometer ou desviar o foco.

Em relação à oposição entre a ‘clareza’ e a ‘obscuridade’, ou seja, a claridade absoluta ou relativa das formas na composição, nas obras que são objeto desta reflexão e análise comparativa, é possível concluir, pela mera observação das obras ou de suas reproduções, uma ambigüidade que dificulta o estabelecimento da categoria predominante. Embora as obras sejam quase sempre excessivamente claras, no que se refere à luminosidade proveniente das luzes difusas, não há uma clareza das formas.

A obscuridade pressupõe um olhar que é capaz de deduzir o que está faltando na figura, encoberto pela sobreposição das formas ou pela ausência da luz. Um olhar que é resultante da evolução na visualidade, no que se refere à apreensão das formas plasmadas no quadro.

Nas obras aqui analisadas, há os cortes outrora mencionados, que, diferentemente de um enquadramento, digamos, clássico, amputam as figuras. Além disso, as moças fazem poses e gestos que escondem enquanto mostram, ou vice-versa, deixando partes relevantes de seus corpos ocultas, à mercê do olho e da imaginação do observador que, na articulação entre a apreciação e o repertório, poderá completar o que foi meramente insinuado.

Embora possa resultar num exercício de reflexão teórica pertinente para uma interpretação da forma, nas obras que produzi e que são objeto de análise desta dissertação, não se trata propriamente de contabilizar, após este exercício, quais categorias são predominantes para se estabelecer uma analogia, com o intuito de determinar uma possível linhagem à qual pertencem as obras produzidas. A aplicação das 'categorias visuais' na análise da forma, nas obras que estão sendo aqui abordadas, e que são, portanto, exemplares da pintura contemporânea, beira a leviandade. Tais categorias foram elaboradas e se destinam à análise de obras que pertencem a períodos e estilos bastante específicos, ou seja, a arte dos pintores do *Quattrocento*, da Alta Renascença, do Maneirismo e do Barroco.

Entretanto, por um outro viés, presente nas entrelinhas do texto de Wölfflin (2000), talvez seja possível determinar de uma forma mais categórica o veredicto sobre as dúvidas e inquietações, alusivas à linhagem a qual pertencem as obras. Houve, por vezes, a tentativa de situar os estilos

geograficamente, além do uso das 'categorias visuais'. Quando o autor compara a arte italiana com a produção artística dos alemães e holandeses, por exemplo, fica clara a predisposição para o Classicismo na Itália, por razões não apenas geográficas, mas, sobretudo históricas. Tal relação remonta ao arremedo do Classicismo grego, realizado pelos romanos e ainda presente, em ruínas e vestígios, pelas ruas, praças e edificações na 'Cidade Eterna'. Posteriormente, após as invasões bárbaras e o declínio da Roma antiga, como se sabe, o estilo clássico permaneceria latente durante séculos, até a retomada ocorrida no período denominado sintomaticamente de Renascimento. Os povos da Europa setentrional, em contrapartida, não demonstram a mesma predisposição para a arte do mundo greco-romano e apresentam, quase como uma antítese à arte que teve a sua origem no berço da nossa civilização, uma outra arte que, por sua vez, mostra-se mais suscetível aos sentimentos e às emoções.

Argan (1992), ao expor a relação dialética entre o Classicismo e o Romantismo, noutro contexto, ou seja, na arte que se desenvolveu desde o final do século XVIII, até a primeira metade do século XIX, menciona a tese de W. Worringer sobre as categorias das formas artísticas que se manifestam nas atitudes dos artistas perante o ambiente no qual vivem e produzem, ou seja, numa distinção dos estilos por áreas geográficas: "clássico seria o mundo mediterrâneo, onde a relação dos homens com a natureza é clara e positiva; romântico, o mundo nórdico, onde a natureza é uma força misteriosa, freqüentemente hostil" (ARGAN, 1992, p.11). Noutro livro, *Arte e crítica de arte*, Argan analisa um pouco mais detalhadamente a tese sobre a influência ambiental nos estilos:

Os povos mediterrânicos, para os quais a natureza é clara, acolhedora, não apresenta problemas, assumem-na como modelo universal, imitam-na, representam-na no equilíbrio perfeito, na harmonia de seus aspectos visíveis; os povos nórdicos, para os quais a natureza é misteriosa e ameaçadora, e se revela apenas por signos ou indícios, partem destas vagas intuições para se orientarem na incerta dimensão do mundo. Toda a arte parece, portanto, dividir-se nas duas esferas antitéticas do clássico e do não-clássico, do equilíbrio e da tensão ou, retomando o binômio de Schopenhauer, da representação e da vontade. (ARGAN, 1995, p.147)

Retornando ao livro anterior, mais adiante, ao analisar as correntes expressionistas – a francesa e a alemã – do início do século XX, Argan retorna à discussão em torno da antítese entre a arte clássica e a arte romântica, que permearam a história da arte:

A exigência fundamental, tanto do expressionismo dos fauves quanto do da Brücke, é a solução dialética e conclusiva da contradição histórica entre o clássico e romântico, entendidos como ‘constantes’, respectivamente, de uma cultura latino-mediterrânica e de uma cultura germânico-nórdica. Para Matisse, a personalidade de destaque do grupo fauves, a solução é uma classicidade originária e mítica, universal, mas por isso mesmo privada dos conteúdos históricos de Classicismo. (ARGAN, 1992, p.228)

Apesar da superação destas contradições históricas, pela sucessão de *ismos* na Arte Moderna, a tentativa de reatar o fio da meada, que remete à tradição e ao legado da visualidade, onipresente, ora de forma mais contundente, ora nem tanto, nas pinturas aqui analisadas, se faz necessária. A menção feita ao Classicismo, quer dizer, à *classicidade*, como define Argan, em relação à obra de Henri Matisse, torna-se emblemática, pois o pintor francês sempre foi, desde o início, a principal referência, entre tantas outras dispersas, para a minha práxis artística. Havia, inicialmente, uma nítida intenção de estabelecer semelhanças, forçar um parentesco com a obra de

Matisse, cuja maestria no uso da cor, na aplicação de estampas e na simplificação das formas, foi largamente imitada. Através da tentativa de conciliar a classicidade com o expressionismo, na análise da obra *La Joie de vivre*, de 1906, Argan argumenta que:

A expressão da alegria é tão expressão quanto a expressão da dor de viver, e pode-se expressar a alegria de viver sem representar a vida. Matisse não traz ao quadro o equilíbrio, a simetria da natureza. Seu procedimento é inteiramente *aditivo*: cada cor sustenta, impulsiona, acentua as outras num interminável *crescendo*. Cada cor, no contexto, é muito mais do que seria isoladamente, como puro matiz, e o quadro só se completa quando todas as cores alcançaram o limite do espectro e concordam entre si em seus valores máximos. São zonas lisas, luminosas, expandidas; a fronteira entre as zonas não é limite, e sim arremesso, de forma que todas as cores colorem por si todo o espaço, somando-se uma às outras; as linhas não são contornos, mas arabescos coloridos que asseguram a circulação, a irradiação cromática de todo o tecido pictórico. É um discurso sem verbos nem substantivos, apenas adjetivos; todavia, não é retórico, porque os adjetivos não são elogio às coisas (que não existem), e sim efusão da alma. Se existem músicas sem palavras, por que não haveria de existir uma pintura sem coisas? (ARGAN, 1992, pp.235, 236, grifo do autor)



**Ilustração 01** – Henri Matisse, *La Joie de vivre*, 1905-06,  
Óleo sobre tela, The Barnes Foundation, Pensilvânia.

(<http://www.artofcolour.com/artistofmonth/matisse/matisse-works-files/large-size-image/matisse-joylife.jpg>).

Como se sabe, logo em seguida, o pintor Pablo Picasso apresentaria sua obra *Les Femmes d'Alger*, que superaria as pesquisas dos pintores *fauves*, e, como se não bastasse, romperia definitivamente com os paradigmas que haviam norteado a arte ocidental, desde a época de Giotto. Entretanto, esta é outra história.

Retomando a análise da obra de Matisse, no texto de Argan, no qual é possível reforçar as proximidades entre os êxitos obtidos pelo artista francês e as minhas aspirações e os procedimentos por mim adotados, cabe destacar que as comparações sempre ocorreram, com ou sem ironia, nas mais diversas esferas: colegas, professores etc. Partindo desta premissa, torna-se possível estabelecer, enfim, uma linhagem à qual pertencem as obras produzidas, ou seja, à classicidade de Henri Matisse, a uma tradição da pintura produzida às margens do Mediterrâneo, a um delineamento das formas através de linhas sinuosas, apesar do apelo sensorial ocasionado pelas cores vivas, em contrastes intensos na composição. Uma pintura ensolarada – na qual as zonas de penumbras são escassas – só poderia estar, ainda que por vias tortuosas, atrelada desde o berço à herança clássica.

Paradoxalmente, no entanto, as obras que, ao seu modo, relêem enquanto dialogam com os diversos Classicismos, são plasmadas por um pintor que vive e produz numa cena mais ampla, de dúvidas, indeterminações, crises e experimentações que tangenciam praticamente toda a arte contemporânea, em sua diversidade e instabilidade. Tal cenário poderia ser denominado, sintomaticamente, de *neobarroco*.

O conceito de neobarroco, proposto como *slogan* ou etiqueta por Omar Calabrese, no lugar do “abusadíssimo ‘pós-moderno’”, de que se desnaturou o

significado original e que se tornou na palavra de ordem ou em marca de operações criativas muitíssimo diferentes entre si” (CALABRESE, 1988, p. 24), traduz, em parte, algumas tantas indeterminações que contribuem para um hermetismo que permeia as produções artísticas contemporâneas, contribuindo para um impasse na relação entre o artista e o seu público.

Tal conceito, percebido em manifestações das mais diversas, através de exemplos enumerados e analisados por Calabrese, que os retira da literatura (Umberto Eco, Ítalo Calvino), das artes plásticas (o Neo-expressionismo alemão, a Transvanguarda italiana, o grafite nova-iorquino), do cinema (*Blade Runner – O caçador de andróides*, de Ridley Scott; *Blow Up – Depois daquele beijo*, de Michelangelo Antonioni) e seriados de televisão (*Colombo*, *Dallas*) abrange, portanto, uma gama de fenômenos que orientam, enquanto desnorteiam, os rumos da arte, desde o esgotamento das vanguardas.

Entre pormenores e fragmentos, limites e excessos, nós e labirintos apontados por Calabrese, torna-se possível estabelecer algumas situações, neste cenário, com as quais as obras aqui analisadas estão relacionadas. As citações ou pastiches, exaltados em “muitas realizações apelidadas de ‘pós-modernas’” (CALABRESE, 1988, p. 42), se fazem presentes em algumas das obras que produzi, ao longo do meu percurso – outrora de uma maneira mais contundente, agora nem tanto – e indicam uma constante em minhas proposições de pintor. Há uma repescagem de fragmentos e pormenores da arte do passado, como nostalgia ou fetiche, ainda que banalizados em sua reutilização, e que, recombinaados numa composição, proporcionam novas significações. Trata-se de uma das possibilidades que ainda restaram à pintura, um diálogo com o seu legado, diante das incontáveis tentativas promovidas



pelos adeptos das novidades que tentaram, diante das possibilidades abertas pelos novos meios, relegá-la tão-somente às paredes dos museus, e não mais às vivências que dão forma, num ateliê. Sobre tal procedimento, que consiste em recombinar ludicamente formas e elementos isolados de seus ambientes originais, citados ou diluídos em novas obras, Calabrese diz que “o prazer [...] consiste na *extracção* dos fragmentos dos contextos de pertence e na eventual recomposição dentro de uma moldura de ‘variedade’ ou multiplicidade” (CALABRESE, 1988, p. 103, grifo do autor).

Outra característica da cena neobarroca, “que brota da difusão das culturas de massa” (CALABRESE, 1988, p. 208), que por sua vez, se esparramam e contaminam as demais formas artísticas, rompendo fronteiras aparentemente intransponíveis, diz respeito aos regressos do *nada*, “que só parcialmente se pode referir a uma matriz filosófica niilista, porque o outro fundamento seu é o exercício de estilo, a retórica lúdica, a invenção sobre o tema zero” (CALABRESE, 1988, p. 183). Adiante, o autor comenta sobre pintores neo-expressionistas alemães, como Anselm Kiefer, por exemplo, “que nos seus quadros [...] praticam amplamente ‘a redução ao nada’ das figuras” e que:

Não se trata propriamente da eliminação da figura em favor do abstracto, como noutros momentos do experimentalismo europeu, mas de um verdadeiro e genuíno trabalho de aniquilamento: as figuras são *desfiguradas*. (CALABRESE, 1988, p. 183, grifo do autor)

Adiante, Calabrese aponta outras situações nas quais as buscas pelo nada, pelo aniquilamento ou pela redução ao mínimo se fazem presentes, como o uso do silêncio, assim descrito por outro teórico dos fenômenos e manifestações da contemporaneidade, Fredric Jameson. Em seu livro sobre o

pós-modernismo, analisado como reflexo da sociedade pós-industrial e do capitalismo tardio, Jameson afirma que:

Na experiência da música de John Cage, na qual um conjunto de sons materiais (por exemplo, piano preparado) é seguido por um silêncio tão intolerável que é impossível imaginar o aparecimento de um outro acorde sonoro, assim como é impossível imaginar a lembrança do acorde precedente, a fim de estabelecer qualquer conexão com ele, se é que existe tal conexão.(JAMESON, 1996, p.54)

Ainda sobre o silêncio, ou as ‘provocações silenciosas’ que preenchem o vazio, no qual quase nada acontece, no intervalo entre os sons, cujo encadeamento ou conexões praticamente se perdem, ou melhor, se abrem à possibilidade múltiplas de fruição, nas composições musicais de Cage, há ainda o comentário de Calabrese:

Outra manifestação do aniquilamento pode talvez ser a ‘produção’ de silêncio. Muitos músicos, a partir dos anos 70 [...] levaram a cabo provocações silenciosas. Mas também neste caso se tratava de um conceito talvez diferente. Tratava-se aí de valorizar a *crise da linguagem musical*. Não era uma verdadeira e genuína exaltação do Nada. O que, pelo contrário, parece caracterizar hoje a produção musical (por exemplo, ligeira) é antes o Nada como som. O indistinto, o ruidoso sem harmonia. O que equivale, não a produzir gradações, mas justamente não-distinção. (CALABRESE, 1988, p. 184, grifo do autor)

Se o nada ou quase nada não se dá propriamente, nas obras aqui analisadas, pelo aniquilamento da figura, como em Alselm Kiefer, ou ainda, como nas figuras do pintor Francis Bacon, é possível estabelecer uma analogia entre o silêncio ou a sucessão de ruídos indistintos, manifestados na música contemporânea, e o vazio em torno das figuras, que se faz presente nas obras, pinturas sobre o nada, enfatizando a ausência quase total da narrativa.

Enfim, o clássico e o barroco, analisados em suas oposições e contradições, se inter-relacionam, pois “um não existe sem o outro e, mais ainda, um põe necessariamente o outro de modo implícito (ou até mesmo explícito)” (CALABRESE, 1988, p. 206). Como o clássico agrada a qualquer um, torna-se possível constatar o quanto as suas formas motivaram a minha poética quase barroca, ou como na aceção de Omar Calabrese, neobarroca.

Se as manifestações oriundas de uma tradição clássica aspiram agradar a qualquer um, outros questionamentos podem ser aqui apontados. A apreciação, contemplação quiçá desinteressada, que justifica e dá sentido à obra em sua plenitude, também é motivo de reflexão. A obra, como se sabe, só se completa em sua execução, através da relação com o público, com o espectador que a frui e interpreta, abrindo incontáveis possibilidades novas, num processo de “oscilação contínua”, conforme afirma Umberto Eco (1974). A partir do repertório acumulado através de experiências vividas e das afinidades de gosto, o leitor da obra amplia e possibilita novas significações à mensagem original. Em relação à execução da obra pelo leitor, Luigi Pareyson afirma o seguinte:

Se a interpretação tem como intuito *ser* a obra e se para o intérprete a sua interpretação é a própria obra, pode-se dizer então que a obra vive somente nas próprias execuções. A execução não acrescenta à obra nada que não lhe pertença. Antes, pelo contrário, aquilo que ela realiza é tão essencial à obra que de modo algum pode parecer acessório e secundário. Se executar significa dar vida à obra como ela mesma quer, a execução vive da mesma vida da obra, e esta por sua vez tem nela o seu próprio e natural modo de viver. (PAREYSON, 1993, p.224, grifo do autor)

E, relacionando a interpretação ao repertório de quem a executa, Pareyson afirma também que:

Na interpretação é sempre uma pessoa que vê e observa. E observa e vê do particular ponto de vista em que atualmente se acha ou se coloca e com o singular modo de ver que se formou ao longo da vida ou que intenciona, cada vez, adotar, de sorte que toda a pessoa, na íntegra, passa a constituí-los, a partir de dentro, a gerá-los, a direcioná-los, dirigi-los e determiná-los, tanto no particular modo de ver como no singular ponto de vista. [...] Daí resultam infinitas interpretações possíveis, e o conhecimento é necessariamente marcado por esse caráter de multiplicidade inexaurível que constitui a interpretação como tal. (PAREYSON, 1993, p. 180)

Esta reflexão, sobre as possíveis interpretações que não se esgotam e, pelo contrário, ampliam e renovam as possibilidades de sentido, a cada nova apreciação e leitura da obra, remetem ao conceito de *obra aberta*, formulado por Umberto Eco. Ainda sobre estas relações, entre o produtor, a obra e o leitor que a frui, é possível destacar outro trecho elucidativo, desta vez compilado do próprio texto de Eco:

Tem-se discutido, de fato, em estética, sobre a 'definitude' e a 'abertura' de uma obra de arte: e esses dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experimentamos e que freqüentemente somos levados a definir: isto é, uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria [...]. Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 1991, p. 40, grifo do autor)

A obra é aberta, portanto, às possibilidades interpretativas, através de estímulos ao leitor que, entre as convenções artísticas e o repertório, completa enquanto decodifica a obra, proporcionando sentidos múltiplos, em relação àqueles formados originariamente pelo artista. É claro que tal conceito torna-se mais adequado e pertinente, no âmbito das artes plásticas, àquelas manifestações da arte informal<sup>3</sup>. Por se tratar de obras nas quais os processos e procedimentos são colocados em evidência, até mais do que o produto final, a abertura é bem mais explícita, até óbvia e natural. No entanto, há níveis de abertura, e qualquer obra em qualquer época possibilita uma multiplicidade de leituras. Noutro livro, *A Estrutura Ausente*, Eco analisa as novas figurações, surgidas mais ou menos por volta de 1960, sob o prisma das aberturas possíveis da obra:

As várias tendências pós-informais, da nova figuração ao *assemblage*, a 'pop art' e suas expressões afins, trabalham *de novo* baseadas em códigos precisos e convencionais. A provocação, a reconstituição da estrutura artística, age com base em estruturas comunicacionais que o artista já encontra pré-formadas: o objeto, a estória em quadrinhos, o cartaz, o acolchoado florido, a Vênus de Botticelli, a placa de Coca Cola, a 'Criação' da Sistina, a moda feminina, o tubinho de dentifício são elementos de uma linguagem que 'fala' aos usuários habituais daqueles signos.[...] Também aqui, o artista que os utiliza transforma-os em signos de outra linguagem, e no fim das contas institui, na obra, um novo código que caberá ao intérprete descobrir; a invenção de um código inédito de obra para obra (quando muito, de uma série de obras para outra série de obras do mesmo autor) permanece uma das constantes da arte contemporânea: mas a instituição desse novo código age dialeticamente em relação a um sistema de códigos preexistente e reconhecível. (ECO, 1974, p. 154, grifo do autor)

---

<sup>3</sup> Obras de artistas como Jackson Pollock, Mark Rothko, Franz Kline, Willem de Kooning, Antoni Tàpies e Yves Klein, entre outros, cujas propostas estavam em voga, em meados do século passado, quando Eco ensaiava tais conceitos.

Até a abertura ocasionada pela dinâmica da arte barroca, percebida na forma que parece querer se expandir, dilatando-se para além dos limites da moldura é, grosso modo, analisada sob a ótica atual, uma forma de obra aberta. Quanto ao estilo clássico, “no fundo visa a reconfirmar as estruturas aceitas pela sensibilidade comum à qual se dirige, opondo-se a determinadas leis de redundância apenas para reconfirmá-las de novo” (ECO, 1991, p. 163), pois:

Toda forma de arte, ainda que adote convenções da linguagem comum ou símbolos figurativos aceitos pela tradição, fundamenta seu valor justamente numa novidade de organização do material disponível, que para o fruidor constitui sempre um acréscimo de informação. (ECO, 1991, p.163)

O conceito de abertura vem à tona, principalmente, em ocasiões nas quais as obras são submetidas à apreciação, mediante reproduções ou, como aconteceu recentemente, através de uma exposição. As pessoas que lá estiveram emitiram opiniões das mais diversas, nas quais inúmeras indagações vieram se somar àquelas que permeavam as minhas reflexões: a insistência no uso do suporte tela, diante de tantas possibilidades à disposição hoje em dia; a pintura ainda figurativa, após tantas experiências realizadas com o intuito de romper com os paradigmas da mimese e da verossimilhança, desde o Modernismo; as moças e as suas formas generosas roubando todas as cenas possíveis; as alusões às obras do passado, diluídas em citações e pastiches, ora mais evidentes, ora implícitas nas ‘entrelinhas’ do quadro; as cores vivas, em contrastes vibrantes; a repetição do motivo à exaustão; a decoração *kitsch* dos cômodos claustrofóbicos etc. Luigi Pareyson aponta uma resposta possível para estas indagações:

Ora, tanto faz que o artista represente ou transfigure, o essencial é que ele 'represente'; tanto faz que deforme ou transforme, o importante é que 'forme' [...]. A arte consiste apenas no formar por formar, quer de fato represente ou crie, retrate ou abstraia, interprete ou invente, exprima ou idealize, reconstrua ou construa, penetre ou apenas aflore, se baseie no cálculo ou aja por instinto. O essencial é que haja arte [...]. A polêmica contra a arte figurativa, se tem algum sentido, apenas o tem em virtude do pressuposto, em parte bem fundado, de que ela, não correspondendo nem ao gosto moderno nem ao espírito contemporâneo, não pode mais tornar-se estilo eficaz e poética operante, mas é obediência acadêmica e obséquio extrínseco a uma tradição mais padecida que herdada, enquanto a abstração pode tornar-se mais operativa, artisticamente, por sua maior aderência à espiritualidade hodierna, que nela pode realizar a própria vocação formal e ser verdadeiramente capaz de formar. Isso evidentemente não diminuiria em nada o valor artístico eventualmente alcançado, hoje também, por uma arte figurativa, nem suprimiria o inegável fato de que também uma adesão ao programa abstratista poderia ser extrínseca, pois existe também uma academia da antiacademia. Esta é sem dúvida a pior de todas. (PAREYSON, 1993, pp. 302-303)

Portanto, embora a obra dite as suas próprias leis, em seus processos de formação, na legitimidade concedida à poética, tais questionamentos estimulam a reflexão sobre as obras e a amplitude do seu alcance. Recorrendo novamente a Umberto Eco:

A obra é a fundação das regras inéditas pelas quais se rege; mas, em contraposição, não pode comunicar se não houver quem já conheça essas regras. Daí, a abundância de explicações preliminares que o artista é obrigado a prodigalizar sobre seu trabalho (apresentações de catálogo, explicações da série musical empregada e dos princípios matemáticos pelos quais se rege, notas de rodapé de poesia). A tal ponto a obra aspira à sua própria autonomia em relação às convenções vigentes, que funda um sistema de comunicação inteiramente seu: mas só comunica plenamente se apoiada em sistemas complementares de comunicação lingüística (a enunciação da poética), usados como metalinguagem em relação à língua-código instaurada pela obra. (ECO, 1974, p. 153)

A obra, portanto, ao mesmo tempo em que funda suas regras, através de um “fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo *inventa o modo de fazer*” (PAREYSON, 1993, p. 59, grifo do autor), requer do leitor ferramentas para sua apreensão, e tais ferramentas, para além dos olhares e dos pareceres emitidos pelo crítico de arte, quase sempre, podem e devem ser disponibilizadas pelo próprio artista, em exercícios metalingüísticos que consistem basicamente na elaboração do discurso sobre a obra, além do próprio discurso da obra.

Adiante, após esta compilação de reflexões alheias que dialogam enquanto embasam a análise aqui proposta, resta buscar nos discursos dos próprios artistas a manifestação de suas respectivas poéticas, com o intuito de promover aproximações com os colegas de ofício, que outrora edificaram este legado, fonte inesgotável para quem ainda se dispõe a pintar, hoje em dia, em especial, pinturas sobre a pintura.



## **Capítulo 2**

# ***O processo da arte do ponto de vista daquele que a executa***

---

Não seja crítico de arte, faça pintura. Essa é a salvação.

*(Paul Cézanne)*

Neste capítulo, pretendo estabelecer algumas analogias entre o discurso do artista e a sua práxis: o artista, através de tratados, manifestos, depoimentos e ensaios, também pode contribuir para que o público apreenda a sua poética e o sentido de suas obras? Tal papel cabe exclusivamente ao teórico, ao filósofo e à crítica de arte? A separação entre a práxis artística e a sua teorização faz sentido na arte? O sentido, conforme afirma Anne Cauquelin: “é produzido, ele não habita simplesmente a obra bruta, ele é constituído pelo trabalho de quem procura estabelecê-lo, tornando-o apreensível” (CAUQUELIN, 2005, p. 96).

A autora, em seu compêndio sobre as teorias da arte, comenta sobre as ‘práticas teorizadas’ que, como alternativa ao que ela define como ‘teorias secundárias’, ou seja, aquelas teorias que “intervinham nas obras, e *após* elas, procurando elucidar seus enigmas, evidenciar suas estruturas ou acompanhar sua recepção com instrumentos conceituais já prontos” (CAUQUELIN, 2005, p. 129, grifo da autora) – em suma, uma formulação teórica que se debruça sobre a obra, *a posteriori* – em oposição a essas teorias, secundárias, as ‘práticas teorizadas’, por sua vez:

Nascem ao mesmo tempo em que as obras que sustentam e estão tão ligadas ao objeto que as incita a existir que não poderiam ter qualquer pretensão de autonomia, nem sequer de alguma validade, sem esse suporte. (CAUQUELIN, 2005, p. 129)

Anne Cauquelin subdivide as ‘práticas teorizadas’ em duas modalidades: uma delas, externa, é o exercício da crítica; a outra, uma prática interna, é aquela exercida pelo próprio artista, em seus escritos e reflexões, ou seja, conforme a definição dada por *sir* Herbert Read, “o processo da arte do ponto de vista daquele que a executa” (READ, 1976, p. 161). O que há em comum entre essas formas de teorização, externa ou interna, é a maior proximidade

com as obras de arte, se comparadas em relação às especulações filosóficas, por exemplo.

À crítica de arte, cabe emitir juízos de valor, avaliar e comparar obras e artistas, e não são poucas as ocasiões nas quais o artista e o público permanecem à mercê do gosto do crítico de arte, que enaltece os seus escolhidos, relegando os demais ao limbo: “silêncio ou descrédito espreitam o desafortunado que não soube agradar” (CAUQUELIN, 2005, p. 134).

O papel da crítica de arte passou a ser definido, mais ou menos, entre o final do século XVIII e o início do século XIX, coincidindo com o processo pelo qual a arte e os artistas passaram a adquirir uma autonomia relativa. A partir da instituição dos *Salons*, um evento oficial no qual os artistas expunham suas realizações, a arte, ao menos em tese, se tornou gradualmente mais acessível ao público. Até então, como se sabe, as pinturas quase sempre permaneciam restritas aos cômodos dos palácios, disponíveis para poucos. As mostras abertas ao público demandavam uma mediação, em geral, realizada por alguém que julgasse, de acordo com o bom gosto vigente e os cânones da Academia, o que merecia ser contemplado e o que sequer valia uma olhada.

Todavia, as avaliações sempre oscilaram entre a objetividade e a subjetividade, o sentimento e a razão, conduzindo o público e os artistas, de acordo com os caprichos, as modas, o humor e as leis do mercado.

Como um intermediário entre a obra e o público, há ocasiões em que o crítico, ao enaltecer ou relegar os artistas, define os rumos da própria história da arte. Há o célebre caso dos pintores impressionistas, que foram assim rotulados pela crítica, pejorativamente, quando expunham suas obras aparentemente inacabadas, feitas com pinceladas rápidas, com o intuito de

captar as sensações luminosas. Tais obras eram tidas como meras impressões.

Há também outro caso célebre, o enaltecimento da *New York School*, promovido pelo crítico Clement Greenberg, destronando a *École de Paris*, no período pós-guerra, em meados do século XX. Tal acontecimento da história da arte foi representado de uma maneira alegórica, cínica e bem-humorada, numa tela do pintor hiper-realista norte-americano Mark Tansey.



**Ilustração 02** – Mark Tansey, *Triumph of the New York School*, 1984,

Óleo sobre tela, Whitney Museum of American Art, New York.

(<http://www.old.uni-bayreuth.de/departments/politische-soziologie/bilder/tansey.jpg>).

Ali, os pintores da Escola de Paris, vestidos com seus uniformes da Primeira Guerra Mundial, se rendem diante dos pintores da Escola de Nova York que, por sua vez, usam uniformes da Segunda Guerra Mundial. O general, Pablo Picasso, intermediado por André Breton, se prepara para assinar a rendição, diante de Clement Greenberg. Há, entre outros, Henri Matisse, Guillaume Apollinaire, Juan Gris, Pierre Bonnard e Fernand Léger,

vistos do lado do exército derrotado. Do outro lado, podem ser vistos os pintores Jackson Pollock e Willem de Kooning, e o teórico Harold Rosenberg, entre outros: a pintura faz uma alusão à obra *A Rendição de Breda* – o quadro das ‘lanças’ – do pintor espanhol Diego Velázquez.

A ascensão da *Action-Painting* e o declínio da Escola de Paris, com a conseqüente mudança no centro das artes – numa travessia de um lado para o outro do Oceano Atlântico – são exemplos do papel e da influência exercida pela crítica de arte hodierna.

Todavia, sobre a necessidade da crítica e, enfim, as teorizações engendradas pelos artistas, como meios necessários à compreensão dos sentidos e das propostas presentes nas obras de arte, em especial, as mais recentes, Argan argumenta:

É, efectivamente, impossível entender o sentido e o alcance dos factos e dos movimentos artísticos contemporâneos sem ter em conta a literatura crítica que a eles se refere. De resto, uma parte considerável dessa literatura deve-se aos próprios artistas, que freqüentemente sentiram a necessidade de acompanhar, justificar e sustentar a sua obra com declarações programáticas e intervenções polémicas. (ARGAN, 1995, p. 128)

Portanto, para não me desviar do foco principal, que no caso não é a crítica, e sim a autocrítica, cabe retomar o viés pelo qual as ‘práticas teorizadas’ se apresentam através de escritos e reflexões efetuados pelos próprios artistas, ou seja, a prática interna.

Desde os tratados sobre a pintura, no Renascimento, até os depoimentos dados pelos artistas contemporâneos, por ocasião de uma nova exposição, passando pelas cartas de Vincent van Gogh endereçadas ao seu irmão Théo; pelos registros dos cursos ministrados por Wassily Kandinsky e Paul Klee na Bauhaus, em Weimar e Dessau; além dos infindáveis manifestos

dos *ismos* da Arte Moderna, as teorizações elaboradas pelos artistas vêm adquirindo o *status* de uma fonte válida e legítima, para a apreensão das poéticas. Afinal, é o artista quem está imerso em suas atividades de ateliê, formando enquanto presencia a formação da obra de arte, diante de seus olhos.

Conforme afirma Herschel Chipp, na introdução geral de sua coletânea de escritos de artistas modernos:

Os artistas são considerados comentaristas legítimos de sua própria arte, mergulhados como estão nas idéias e atitudes de seu ambiente, e os únicos participantes e testemunhas do ato pelo qual a obra de arte é criada. (CHIPP, 1999, p. 1)

Em seguida, Chipp enumera alguns procedimentos metodológicos necessários ao estudo mais aprofundado das reflexões e idéias dos artistas, assim resumidos: o contexto geral da época e o ambiente ideológico no qual as idéias foram desenvolvidas e apresentadas; além do meio pelo qual elas foram transmitidas (correspondência, notas, manifestos, ensaios) e as qualificações do artista enquanto teórico e/ ou literato.

Todavia, muitos teóricos, críticos e até mesmo artistas, vêm com alguma desconfiança as reflexões elaboradas pelos próprios artistas. O sociólogo e historiador Pierre Francastel conclui que a “arte sofre, em nossos dias, uma tentação pelo gratuito e há de se reconhecer que em grande parte a culpa cabe aos artistas e aos filósofos” (FRANCASTEL, 1993, p. 57). Adiante, ele aponta o fenômeno dos artistas escritores como um fruto das “últimas manifestações do simbolismo e afinal do romantismo [...], cujo representante último mais temível foi Gauguin” (FRANCASTEL, 1993, p. 58). Numa nota de rodapé, na mesma página, o autor afirma que:

É tão sensível quanto qualquer pessoa ao encanto de Noa-Noa, [...] o que julgo deplorável é transferir para os méritos abstratos e literários de Gauguin a admiração que deve se dirigir, acima de tudo, a sua obra de pintor. O que aqui ataco são as 'panelinhas' literárias: é a interpretação totalmente verbal de sua obra pintada e escrita no sentido de Maurice Denis, excelente escritor quanto ele e pintor medíocre ou mais. (FRANCASTEL, 1993, p. 58)

Mas, hoje em dia, apesar de algumas raras ressalvas que ainda são feitas ao artista que elabora teorias sobre a sua práxis, é raro que não se recorra aos escritos dos artistas, muitas vezes até mais do que aos textos elaborados pelos teóricos, filósofos e historiadores da arte, além da própria crítica de arte, quando se tem por objetivo uma investigação da poética do artista e das obras por ele produzidas, desde a sua gênese. O filósofo mexicano Sanchez Vázquez tece um comentário sobre as teorizações elaboradas pelos artistas, ao longo da história:

O artista, na verdade, não é por princípio um teórico, mas um pouco de teoria – quando esta finca suas raízes na prática – não lhe falta. Às vezes, insatisfeito e impaciente com o que os teóricos lhe dizem, pergunta-se inquieto por que não de ser eles e não ele – que dispõe da rica e insubstituível bagagem de sua experiência criadora – a refletir sobre ela. E surge assim o artista-teórico, reflexivo, que encontramos no Renascimento com Leonardo e Alberti, [...] e em nossa época – que é, o que não deixa de ser sintomático, aquela em que mais proliferam – com criadores do porte de Kandinsky, Malevich e Siqueiros, [...] e tantos outros. Bastaria essa breve citação para reconhecer que a hostilidade do artista em relação à teoria não é absoluta, mas sim está mais bem direcionada às doutrinas que só oferecem suas normas asfixiantes ou sua especulação vazia. Isso não quer dizer que o artista que teoriza sobre a arte, pelo fato de contar com sua própria experiência, esteja a salvo de interpretá-la num sentido normativo, como faz Siqueiros ao proclamar que 'não há outra rota que não a nossa', ou que não se deixe arrastar por um impulso especulativo – como ocorre com Kandinsky, Malevich ou Mondrian – ao enredar-se em labirintos metafísicos. (SANCHEZ VÁZQUEZ, 1999, p.25)

A análise das reflexões e das teorizações, realizadas pelos próprios pintores, articuladas ao percurso e às obras por eles produzidas, enfim, se faz presente, expandindo as possibilidades numa decodificação, numa via alternativa à crítica e às especulações filosóficas, rumo à elucidação dos mecanismos e procedimentos da poética de cada artista. As escolhas que fiz, e que por sua vez recaíram, primeiramente, sobre os pintores pós-impressionistas (Cézanne, Van Gogh e Gauguin), mediante a análise de fragmentos de suas correspondências, e, posteriormente, sobre os escritos e as reflexões sobre arte de Henri Matisse – cujas tentativas de aproximação e de apropriação sempre estiveram mais ou menos presentes em minha práxis artística – são o foco deste capítulo.

Todavia, antes de me debruçar sobre alguns trechos extraídos das cartas de Cézanne, Van Gogh e Gauguin, além das reflexões de Henri Matisse, cabe destacar algumas analogias possíveis, estabelecidas com artistas mais próximos, no tempo e no espaço, das obras que produzo. Há parentescos que se tornam mais claros, quando o olhar se volta para algumas pinturas contemporâneas produzidas em nosso país. Uma explicação sobre a ausência inicial da tentativa de aproximação das minhas obras com as pinturas de Rubens Gerchman e João Câmara Filho, por exemplo, pode ser obtida na relação de dependência que se estabelece entre a arte feita aqui no Brasil e aquela produzida no continente europeu. Numa análise da literatura produzida na América Latina, realizada por Nestor Garcia Canclini, em seu livro sobre as culturas que ele denomina híbridas, o autor, tomando como exemplo as obras de escritores latino-americanos, tece o seguinte comentário:



É próprio de um escritor dependente, formado na convicção de que a grande literatura está em outros países, a ansiedade em conhecer – além da sua – tantas outras; apenas um escritor que crê que tudo já foi escrito consagra sua obra a refletir sobre citações alheias, sobre a leitura, sobre a tradução e o plágio, cria personagens cuja vida se esgota em decifrar textos alheios. (CANCLINI, 2006, p.111)

Talvez, por supor que todas as pinturas também já tenham sido feitas, o meu olhar se tenha voltado inicialmente para aquela arte produzida por artistas que, embora não estejam tão próximos do meu cotidiano, como Gauguin ou Matisse, representam um momento decisivo na história da pintura ocidental, quando os pintores se viram num impasse, diante das inovações que foram proporcionadas pela invenção dos meios de obtenção e reprodução mecânica de imagens. Dentre as possibilidades que restaram aos pintores, àquela altura, há algumas constatações sobre os caminhos possíveis, apontados por outros pintores contemporâneos daqueles aqui escolhidos. Há o célebre enunciado de Maurice Denis que, sob um ponto de vista formalista, afirma “que um quadro – antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores numa dada ordem” (CHIPP, 1992, p.90). Há também nos escritos de Paul Klee, que afirmava – na introdução de um ensaio sobre a arte moderna – entre outras coisas, que “a arte não reproduz o visível, mas torna visível” (KLEE, 2001, p. 43).

Em outras palavras, tal processo pelo qual a pintura deixou de apenas reproduzir – ora subordinada à literatura, ora à história e, em especial, à natureza – para então enfatizar os seus próprios meios e procedimentos, as suas técnicas e seus materiais – evoluiu da representação para a apresentação – pode ser assim resumido nas palavras do pintor João Câmara:

A prática da pintura passou da retórica demonstrativa para um adensamento de suas questões naturais – o suporte, as relações de sintaxe da figuração com a imaginação, a crítica da imagem e o ícone etc. – seja, questões de grau técnico, geralmente conectadas ao espaço criativo virtual e que passaram para o campo real na constituição do próprio ‘corpo’ da pintura. (CÂMARA, 2003, V. 2. p. 188)

Tais afirmações, aliadas às indagações e às inquietações que permearam o fazer artístico, durante o século passado, ainda não estão plenamente superadas na pintura. A evolução no percurso da arte, rumo à abstração e, posteriormente, num refluxo que sucede a um esgotamento, um retorno à figuração – além da convivência entre ambas as tendências, tão díspares, hoje em dia – são parte inerente deste legado da pintura, presentes direta ou indiretamente nas produções hodiernas.

Ao retomar a idéia de se estabelecer parentescos entre as minhas obras e, quiçá, as *misses* e professorinhas de Gerchman e as mulheres, casos de amor, de Câmara, faz-se necessária uma breve contextualização do percurso destes artistas brasileiros.

O artista Rubens Gerchman, versátil, ao longo de sua carreira não se dedicou somente à pintura. Todavia, num recorte que se faz necessário, apenas a produção pictórica será abordada. Suas pinturas, com apropriações de figuras, surgem justamente numa época de retorno à figuração. Durante os anos 1960, a *Pop Art* norte-americana despontava como tendência, cuja supremacia viria a influenciar definitivamente a arte brasileira daquele período. Entretanto, por estas terras, os meios e os procedimentos *Pop* foram adaptados às circunstâncias e à realidade dura que o país atravessava naquele período.

Gerchman, com doses de humor e crítica social, aborda em suas telas uma temática tipicamente cotidiana, suburbana e carioca, portanto, brasileira: os operários diante duma placa, na qual se lê 'não há vagas'; demais trabalhadores, espremidos, enquanto se deslocam num ônibus lotado; os rostos dos *desaparecidos* pelo regime de exceção que havia sido instaurado no país, numa inversão do procedimento adotado pelos meios da repressão, que estampava, em cartazes espalhados pelas cidades, fotos daqueles que combatiam a ditadura militar, rotulados como terroristas, uma ameaça à segurança nacional, ou seja, os *procurados*; as *misses* e as professorinhas, musas do arrabalde, lindas criaturas que povoam o imaginário do cidadão comum; o namoro dos casais no banco de trás de um automóvel espaçoso e os longos beijos em *close-up*, como numa cena de cinema; os jogadores de futebol posando para uma foto, o registro para a posteridade dos craques de outrora que promoviam a alegria do povo. O artista declara: “Essa coisa de desenhar o anônimo sempre me interessou, o ser humano perdido no meio da rua” (MAGALHÃES, 2006, p. 14).

O olhar do artista estava voltado, portanto, para os assuntos populares, os dramas, melodramas e aspirações das massas, as tristezas e as alegrias que surgem em manchetes de jornais, nas telenovelas e em programas de auditório. Em suas telas, o rei do gosto duvidoso traz à tona a grandeza das coisas aparentemente vãs, os lugares comuns que povoam a existência, principalmente das classes mais simples. Sobre as obras e a poética de Gerchman, Fábio Magalhães afirma:

Sua pintura é sensual, luminosa, ensolarada e densamente povoada. Vê de modo crítico os conflitos sociais e procura, ao mesmo tempo, representá-lo de modo solidário, envolvendo-se ele mesmo nos dramas que representa, e nunca como alguém que comenta os conflitos à distância, para assistir confortavelmente da platéia. O artista faz parte do mundo que representa, isto é, ao abordar seus assuntos de forma reflexiva, se deixa ao mesmo tempo contaminar pelo gosto popular. Sua arte expressa um enorme fascínio pela vida tal como ela é, mesmo nos momentos em que a vida se revela de modo frívolo e sem grandiosidade. E quem disse que não pode haver grandeza na frivolidade? (MAGALHÃES, 2006, p. 08)

Como se não bastassem as pinturas, numa profusão de cores, e uma temática popular que remete aos dramas e aos anseios das massas, conforme já foi mencionado, o artista também promoveu, enquanto esteve à frente na direção da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, uma gestão inovadora. Algum tempo após retornar de Nova York – cidade na qual o artista estivera morando durante alguns anos, após ter recebido um prêmio de uma viagem, no Salão de Arte Moderna de 1967 – Gerchman foi convidado para assumir a direção da Escola de Artes Visuais, então recém inaugurada. Lá, a promoção de um “espaço aberto, dinâmico e multidisciplinar”, conforme afirma o pintor, num depoimento a Fábio Magalhães, renderia frutos. A geração '80, cuja base era composta em grande parte de alunos egressos da EAV, ocupou os espaços possíveis da escola, em 1984, numa exposição que celebrava, além do hedonismo, do prazer e de uma falta de compromisso com os hermetismos da arte conceitual, o retorno triunfal da pintura. Àquela altura, uma outra pintura, obviamente, mas ainda assim, essencialmente pintura.

Retomando as obras de Rubens Gerchman, em especial as *misses* enfileiradas e as professorinhas emolduradas, torna-se possível estabelecer as analogias pretendidas com as minhas obras, pois, em comum, o que ali pode

ser observado é o coroamento de uma beleza. A *miss*, com seus trejeitos e frases feitas, enquanto representa um estado da federação com uma faixa que encobre parcialmente o seu maiô de *miss*, deixa transparecer o estado da alma em seu semblante. O maiô, por sua vez, permite a contemplação das formas, em medidas perfeitas. A *miss*, exposta aos olhares ávidos de um telespectador *voyeur*, como um pedaço de carne no açougue, recita trechos d'*O Pequeno Príncipe* enquanto sorri um sorriso de reclame de creme dental. A passarela na qual elas desfilam torna-se o lago do qual as musas emergem. As professorinhas, por sua vez, costumam esconder as suas curvas em aventais com bordados singelos e bolsos enormes, sempre repletos de giz. O pó desprendido pela lousa apagada encobre os anseios de Maria Tereza, Maria Helena, Maria Lucia e Maria Angélica. Em suma, as *misses* e as professorinhas, como uma *Monalisa* suburbana, são musas brasileiras, à espera de um pintor de retratos.



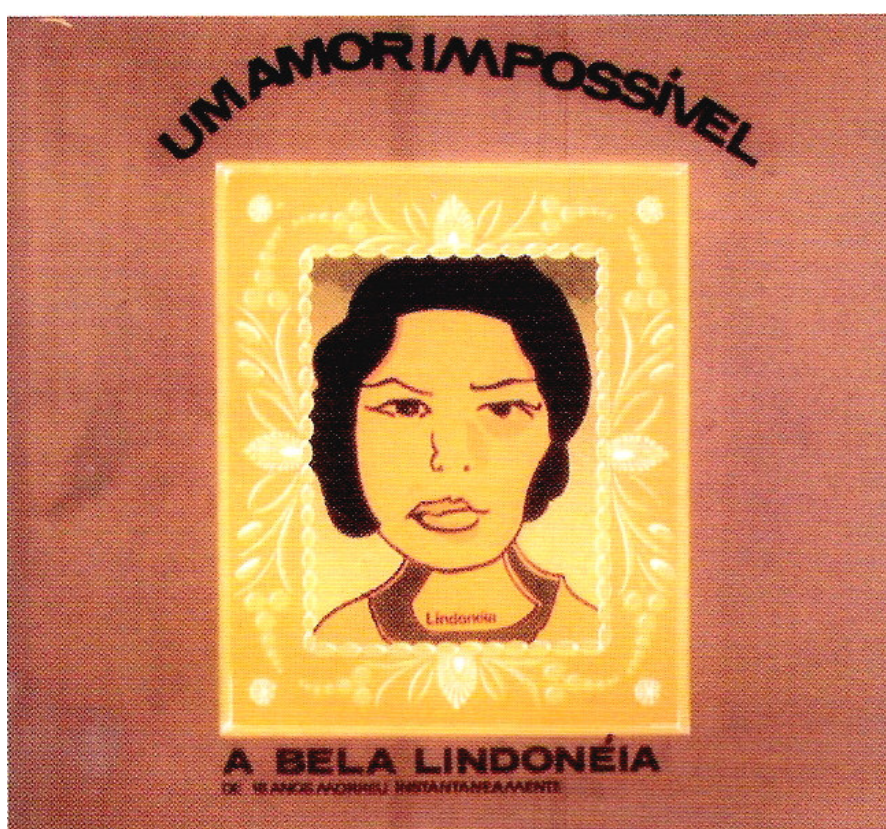
**Ilustração 03** – Rubens Gerchman, *Concurso de Misse*, 1965.

(MAGALHÃES, Fábio. *Rubens Gerchman*. São Paulo: Lazuli, 2006. p. 16).



Sobre a *Lindonéia*, figura que, de certa forma, sintetiza as mulheres presentes nas obras de Gerchman, o artista diz:

A *Lindonéia* é uma personagem inventada, mas um pouco autobiográfica. Eu tinha uma namorada que não se chamava Lindonéia, mas era uma Lindonéia. Era uma passista da Mangueira pela qual eu me apaixonei. Fiz um porta-retrato dela como se fosse uma notícia de jornal: ‘a bela Lindonéia de dezoito anos morreu instantaneamente’. (MAGALHÃES, 2006, p. 33)



**Ilustração 04** – Rubens Gerchman, *Lindonéia amor impossível*, 1966.  
(MAGALHÃES, Fábio. *Rubens Gerchman*. São Paulo: Lazuli, 2006. p. 09).

A arte de Rubens Gerchman pode ser assim traduzida, segundo a análise de Nestor Canclini, sobre os pintores latino-americanos que se apropriam das imagens, sejam da história da arte, da cultura de massas, do artesanato e, paradoxalmente, também dos novos meios, em suma, “da extravagância cromática da cidade”:

O expressionismo de Gerchman [...] brota também da aglomeração, mas do universo urbano. A pintura não quer ser arte, no sentido de representação estetizada; compete com as notícias dos jornais, os quadrinhos, as paisagens da cidade, aplica a ironia a seu 'mau gosto' tanto quanto ao gosto consagrado no mercado de arte. Tem relação com isso a sua vocação pelo estereótipo: 'misses' posando em fila, jogadores de futebol, aglomerações nos ônibus, séries de fotos de identificação policial. (CANCLINI, 2006, p. 128, grifo do autor)

No dia vinte e nove de janeiro, enquanto este capítulo estava sendo escrito, soube, pelo noticiário, da triste notícia: o artista Rubens Gerchman, nascido em 1942, havia falecido, aos sessenta e seis anos, em decorrência de um câncer.

O pintor João Câmara Filho, pernambucano devido às contingências, embora tenha nascido em João Pessoa, é um artista alheio aos modismos. Sua figuração obedece a um rigor na representação, embora muitas vezes as figuras, sadicamente contorcidas, se aproximem das imagens surreais. As alegorias, sempre presentes, expõem as aspirações narrativas e o gosto pelos aspectos literários na poética do pintor. João Câmara, num depoimento dado em janeiro de 1983, ao crítico Frederico de Moraes, define assim as suas escolhas e preferências:

Sou um provinciano visual, a realidade continua me cativando. Eu me deslumbro com a pintura bem feita. Em certos aspectos sou primitivo, carrego comigo um caráter popularesco. Uma certa pintura de imitação me encanta. É comum em minha obra opor à pintura de resposta instintiva certos elementos intencionalmente realistas. Agrada-me mais uma bela maçã bem pintada do que vários cestos de maçã mal pintados. (CÂMARA, 2003, V. 2. p. 86)

As aproximações possíveis com as obras por mim produzidas não são tantas, principalmente em relação às séries temáticas mais antigas realizadas pelo pintor, como as *Cenas da Vida Brasileira* e *Os Dez Casos de Amor*, além de uma série um pouco mais recente, intitulada *Duas Cidades*. Todavia,

algumas pinturas 'avulsas', ou seja, que aparentemente não estão vinculadas a uma série, e que foram produzidas mais ou menos no último decênio, apresentam algumas sutis analogias.

Antes, porém, de apontar tais analogias, cabe um breve resumo da trajetória do pintor, através das séries de pinturas por ele produzidas anteriormente. Em *Cenas da Vida Brasileira (1930-1954)*, produzida entre os anos de 1974 e 1980, o que vemos é um registro, de uma maneira ambígua e sarcástica, dos fatos e acontecimentos históricos da era Vargas, como o atentado na rua Toneleros e o 'mar de lama', por exemplo, e que culminaram, em agosto de 1954, no suicídio do ex-presidente, no Palácio do Catete.

Em *Dez Casos de Amor*, série produzida entre 1977 e 1983, o pintor evidencia, segundo Tadeu Chiarelli, num artigo intitulado *A Estranheza de João Câmara*: "os delírios e as pequenas torturas que envolvem a relação amorosa entre um homem e uma mulher" (CÂMARA, 2003, V. 1. p. 21). Ali, o pintor expõe, ao mesmo tempo, o amor pelas mulheres e a tortura latente nas idas e vindas numa relação amorosa. A anatomia feminina, quase sempre contorcida e mutilada, torna-se a vítima predileta de um olhar perverso. As pinturas, em sua maioria de interiores, representam cenas de alcova nas quais a mulher é onipresente, mediante fragmentos do corpo, peças de seu vestuário e seus adornos mais comuns. Os brincos, os anéis, as meias, os sapatos e os sutiãs, mostrados como fetiches, confluem para o enaltecimento dos atos de amor e perversão ali representados. Uma fusão entre a sensualidade e uma quase violência. Pinturas carnavais, como assim define o pintor, num depoimento: "É uma pintura carnal, porque é mais substancialmente carnal do que episodicamente erótica" (CÂMARA, 2003, V. 2. p. 83).



A série intitulada *Duas Cidades* nos mostra paisagens ora reais, ora oníricas de Olinda e Recife: o rio Capibaribe; o zepelim no céu; os peixes e os reflexos nas águas; os ornatos nas cumeeiras; as topografias aéreas e as pontes: a nova e a velha. Em suma, o olhar do pintor sobre as cidades que ele escolheu.

João Câmara, ao expor suas idéias e reflexões, deixa clara a preocupação com a posição ocupada pela pintura na arte produzida hoje em dia:

Não sei se erro, mas creio que a pintura agora se impõe diversamente da anterior porque talvez se tenha tornado desnecessária. Daí, possível a [...] estratégia silenciosa de sua liberdade, sua marginalidade e seu paradoxo em face aos descabros mundanos de seu mercado. (CÂMARA, 2003, V. 2. p.187)

O pintor também expõe suas reflexões sobre a necessidade e o relativo fascínio ainda exercido pelo ofício, principalmente para aqueles que estão diretamente envolvidos com a sua práxis. Embora tal práxis seja considerada meramente artesanal e, portanto anacrônica, por alguns segmentos mais ávidos por inovações:

Pintar um quadro (ou melhor, fazer um quadro, o que implica uma confecção de um objeto pintado com minha técnica que é o meu tema) é o meu trabalho. Precisamente por isso serei um representante da já antiga profissão de pintor e desabarão sobre mim essas generalidades e esses cenários gastos. É curioso, e de certo modo fascinante, fazer pintura quando o mais fácil, e, portanto mais correto, seria fazer qualquer outra coisa. [...] 'Fazer um quadro', desde sua madeira à sua tinta final, é [...] a estruturação de algo sólido, dependente de sua materialidade. [...] Fazer tal quadro é para mim uma coisa natural, independente de conceituações prévias sobre a sua necessidade ou sobre a existência de parede para ele. [...] Alguns quadros [...], são feitos porque têm que ser feitos. (CÂMARA, 2003, V. 1. p.260)

Dentre as pinturas mais recentes de Câmara, há uma em especial cuja análise possibilita tanto uma articulação entre o discurso do pintor sobre a sua

própria arte e a sua práxis artística, quanto uma aproximação com a temática das minhas pinturas, ou seja, a figura feminina em interiores indefinidos, alheia ao tempo enquanto o espaço parece girar em torno dela. Uma pintura na qual a convivência entre o popular, que beira o populista, e o legado da própria história da pintura, que por vezes emerge das entrelinhas, convida o espectador a mergulhar com ela nas infindáveis referências e alusões. Trata-se da tela intitulada *Enigma para Patrícia*, produzida em 1995.



**Ilustração 05** – João Câmara Filho, *Enigma para Patrícia*, 1995,  
Óleo sobre tela em madeira, 140cm x 159cm.  
(<http://www.joaocamara.com/index2.php>).

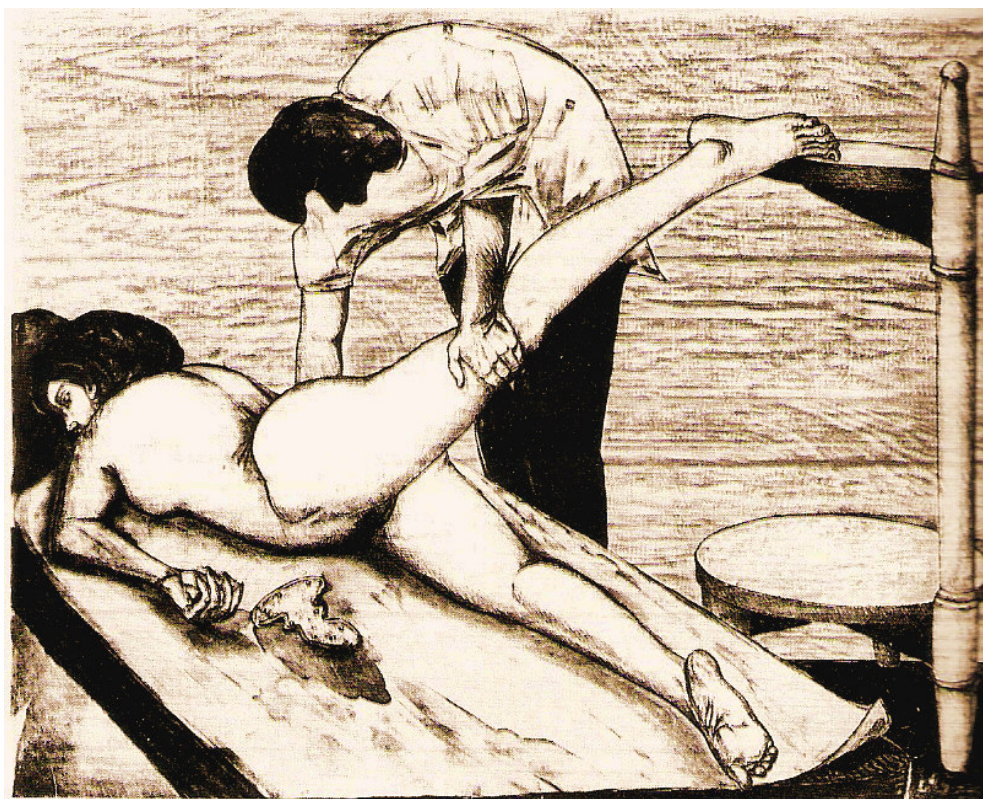
A tela acima, com seu realismo perturbador, uma pintura ‘bem feita’ à maneira de João Câmara, está repleta de ambigüidades e referências: há o

relógio na parede que congela o instante para a eternidade; há um mancebo em primeiro plano, sem nenhuma peça do vestuário pendurada, dividindo a esmo o campo visual; há a figura nua e reclinada, um tema recorrente da pintura, usualmente utilizado para representar uma Vênus em repouso ou odaliscas indolentes. Todavia, a moça, num escorço em diagonal apresenta um dinamismo que não condiz com a idéia de repouso, no qual a figura, em geral, costuma estar posicionada num eixo horizontal. O corpo num escorço, apesar do ângulo enviesado e incômodo, por sua vez, se assemelha mais a uma cena como a da *Lamentação pelo Cristo Morto* (obra do *Quattrocentto* de autoria de Andrea Mantegna), do que propriamente uma deusa do amor ou uma odalisca.

A partir destas analogias, surgem os questionamentos: qual seria o enigma? A Patrícia está convidando, com um olhar lascivo, o seu amante para compartilhar com ela a cama apertada? A morte surpreendeu-a enquanto ela esboçava um leve sorriso? Seria o braço do pintor (que costumava se autorretratar na representação de seus casos de amor, reais ou imaginários) despontando na penumbra, no canto inferior da tela? Ela está sendo examinada num quarto de hotel ou num leito de hospital? A monotonia do cenário se dá em decorrência da frieza das cores, presentes nas paredes e no lençol que cobre o leito, cores tão insípidas como num consultório. Ao fundo há uma passagem aberta para um corredor ou ante-sala de espera, com uma possível janela esboçada, subentendida como metáfora da pintura, da qual emana a luz que ilumina o quarto no qual a personagem jaz ou ama.

Trata-se da representação de *um instante fugaz*, como no título duma litografia da série temática dos *Dez Casos de Amor*, na qual uma aparente sessão de fisioterapia parece resumir, enquanto evidencia, a relação do pintor

com a anatomia feminina. As inquietações, a perversão, a carne, os interiores, as luzes, os eixos diagonais, a angústia, a sutileza, a violência implícita, as carícias preliminares, o mancebo vazio, o tempo parado, a pintura bem acabada, a leitura aberta, a realidade e o pesadelo: o enigma.



**Ilustração 06** – João Câmara Filho, *Um Instante fugaz*, 1977.

Litografia, 55,8cm x 72,1cm.

(MORAIS, Frederico. *Dez casos de amor e uma pintura de Câmara*.

São Paulo: JBS – Murad Propaganda, 1983. p. 62).

As figuras e os demais elementos que compõem as cenas (brasileiras, urbanas, nordestinas e/ ou de alcova), em geral, com suas poses contorcidas, alegorias em demasia, relações intrínsecas, ambíguas e conturbadas, além da temática social, ainda que implícita, são uma constante nas pinturas de João Câmara.

Após esta tentativa de aproximação – ora temática, ora formal – entre as minhas obras e “a *'bad painting* de Rubens Gerchman” e “a figuração

carregada de conotações metafóricas” de João Câmara – conforme a definição de Aracy Amaral (2006) – cabe retomar as escolhas iniciais, ou seja, estabelecer elos entre a vida e a obra de Cézanne, Van Gogh, Gauguin e, principalmente, Matisse.

No caso de Paul Cézanne, suas opiniões sobre a pintura estão contidas basicamente em sua correspondência, principalmente naquelas cartas dirigidas aos discípulos, aqueles que o procuraram em ocasiões distintas, quando o mestre, já no final da vida, se encontrava recolhido em Aix: o poeta Joachin Gasquet, filho de um amigo de infância do pintor; o estudante de arte Charles Camoin, que prestou serviço militar em Aix, e enquanto lá estava, procurou Cézanne, em busca de orientação e companhia; e, principalmente o pintor Émile Bernard, que já havia inclusive publicado um artigo, tecendo elogios às obras do mestre.

Nas inúmeras cartas de Cézanne enviadas aos seus amigos e confrades, dentre os quais o escritor Émile Zola (que era seu amigo desde a época da escola), e o pintor impressionista Camille Pissarro (artista com o qual Cézanne esteve mais estreitamente ligado, durante a sua estada em Paris) as teorizações sobre a arte são escassas. O pintor se atém muito mais a assuntos pessoais, alguns problemas familiares (como a objeção de seu pai à carreira que ele havia escolhido), as sucessivas recusas nos salões, sobre as condições do tempo (favoráveis ou não à prática da pintura ao ar livre) etc., e só esporadicamente Cézanne se permite antever o rumo de suas pesquisas pictóricas. As cartas escritas durante a sua juventude, como aquelas endereçadas com assiduidade a Zola, costumeiramente continham versos da lavra do pintor.

Obviamente, o pintor não escrevia pensando que suas cartas viessem a ser publicadas algum dia, e, conforme afirma John Rewald, no prefácio da edição da correspondência de Cézanne:

Todas as cordas de um temperamento imensamente rico e desigual vibram nessa correspondência. [...] Ele (referindo-se a Zola) e todos aqueles a quem Cézanne se dirigiu foram um apoio moral para o solitário, e este se mostra a eles tal como é, contraditório mas nunca banal, inquieto mas sempre cheio de fé na arte, violento e atormentado mas sempre capaz de falar de seus esforços desvairados, de seus objetivos e de suas teorias com uma grandeza tocante e uma estranha lucidez. (CÉZANNE, 1992, pp. VIII, IX)

O pintor Paul Cézanne, que no início de sua carreira havia participado das primeiras exposições dos pintores impressionistas, teve que superar inúmeros obstáculos para poder dar vazão às suas pesquisas artísticas. Porém, suas pesquisas viriam a ser de suma importância para o desenvolvimento da arte moderna. Desde as objeções iniciais de seu pai à escolha de uma carreira inconstante como a de pintor, até a rejeição da crítica, dos salões e dos *marchands* à arte que ele produzia, o percurso de Cézanne sempre esteve rodeado de percalços. Ressentido e enojado com os comentários jocosos e com a recepção hostil que seus trabalhos tiveram em Paris, resolveu se refugiar em Aix-em-Provence, sua cidade natal. Lá, pôde dedicar toda a sua vida à realização de suas obras, ou melhor, transformar a sua vida em obra.

Numa carta endereçada a Claude Monet, em julho de 1895, Cézanne diz: “eis-me, pois, de volta ao Midi<sup>4</sup>, de onde talvez jamais deveria ter-me afastado para lançar-me na busca quimérica da arte (CÉZANNE, 1992, p.

---

<sup>4</sup> À região sul-sudeste da França é dado o nome de Midi (nota do tradutor das *Cartas a Théo*).

200)”. Logo depois, numa carta ao poeta Joachin Gasquet, o pintor justifica o seu exílio voluntário em Aix:

Minha vida inteira trabalhei para conseguir ganhar a vida, mas achava que alguém pudesse fazer pintura bem-feita sem chamar a atenção para a sua vida privada. Por certo, um artista deseja elevar-se intelectualmente o mais possível, mas o homem deve permanecer obscuro. O prazer deve residir no estudo. [...] O que me resta fazer, porém, na minha situação? Resignar-me; e, se não amasse enormemente a configuração de minha terra, não estaria aqui. (CÉZANNE, 1992, p.202)

Numa carta anterior, de novembro de 1889, na qual o Cézanne agradecia a Octave Maus pelo convite para participar de uma exposição em Bruxelas, ao lado de Renoir, Signac e Toulouse-Lautrec, entre outros artistas, o pintor pergunta: “ser-me-a permitido repelir a acusação de desdém, com que o senhor me gratifica relativamente à minha recusa em participar das exposições de pintura? (CÉZANNE, 1992.p.186)”, para em seguida responder, justificando mais uma vez a sua opção pelo afastamento:

Quanto a isso, tenho a dizer-lhe que, como os estudos a que dediquei só deram resultados negativos, e temendo críticas por demais justificadas, eu havia resolvido trabalhar em silêncio, até o dia em que me sentisse capaz de defender teoricamente o resultado de minhas experiências. (CÉZANNE, 1992, p. 186)

Isolado, dedicando todo o seu tempo ao desenvolvimento das suas pesquisas, almejando solucionar os problemas artísticos que ele impusera a si mesmo, ou seja, a superação do mero registro das impressões sensoriais fugazes, das aparências efêmeras, opondo-se às propostas de seus confrades impressionistas, com as quais ele havia flertado, durante o período em que havia morado em Paris.

A efervescência da capital francesa, a possibilidade de realizar visitas diárias ao museu do Louvre, as discussões sobre as novidades artísticas

propostas durante as intermináveis conversas mantidas no Café Guerbois etc. Todavia, para o pintor, tal ambiente e as idéias que lá eram discutidas não pareciam tão atraentes. Conforme afirma Argan, Paul Cézanne:

Evidentemente não aceita a pintura puramente visual de seus amigos impressionistas, quer ser um poeta, um literato; porém quer realizar essa literatura como pintor, e não traduzindo o tema em figuras, mas construindo a imagem com os pesados materiais da pintura. Em sua pintura nada é invenção, tudo é pesquisa. (ARGAN, 1992, p. 110)

A superação das sensações obtidas mediante a observação da incidência da luz, plasmada na tela, só pôde ser obtida após um trabalho longo, árduo e recluso de pesquisa e análise estrutural das formas. As sensações, portanto, foram organizadas de uma maneira metódica, transformadora, revelando os diferentes aspectos de sua estrutura subjacente. Mais uma vez, a análise de Argan sobre a obra do pintor torna-se pertinente:

A pintura de Cézanne, enfim, não parte de uma concepção espacial *a priori*, o espaço não é uma abstração, é uma construção da consciência, ou melhor, o construir-se da consciência através da experiência viva da realidade (a sensação). O pintor, portanto, representa não a realidade *como ela é*, nem como a vemos sob o variado impulso dos sentimentos, mas a realidade *na consciência*. (ARGAN, 1992, p.113, grifo do autor)

A busca por uma serenidade, um equilíbrio perfeito, obtido através do tratamento dado aos motivos por ele escolhidos para realizar os seus estudos, denotam uma simplicidade e, ao mesmo tempo, uma grandeza, sejam as maçãs repousando sobre uma mesa, sejam as mais variadas versões do monte *Sainte-Victoire*, simples pretextos para as suas grandes realizações. Todavia, as inquietações de Cézanne continuam a emergir em suas cartas. Noutra delas, que o pintor escreveu ao seu amigo Louis Aurenche, ele constata



que: “a pintura vai aos trancos e barrancos. Às vezes tenho grandes entusiasmos e, mais freqüentemente ainda, desenganos dolorosos. Assim é a vida” (CÉZANNE, 1992, p. 230).

Numa carta ao marchand Ambroise Vollard, de janeiro de 1903, na qual Cézanne demonstrava o receio de não viver o suficiente, para colher os frutos que vinha pacientemente cultivando, ele diz: “trabalho obstinadamente, entrevejo a Terra prometida”, e, em seguida se indaga:

Serei como o grande líder dos hebreus ou poderei adentrá-la?[...] Fiz alguns progressos. Por que tão tarde e tão penosamente? Será a Arte, de fato, um sacerdócio que exige homens puros que lhe pertençam por inteiro? (CÉZANNE, 1992, p. 239)

As cartas endereçadas a Bernard contêm algumas das mais conhecidas formulações de Cézanne, como aquela sobre a abordagem da natureza através de “cones, cilindros e esferas”, que viria a se tornar uma espécie de dogma para os pintores cubistas, que a tomariam num sentido literal. Sobre um conselho que desencadearia um sistema, Argan afirma:

Pretendeu-se ver nessa frase uma antecipação teórica do Cubismo, movimento que inquestionavelmente descende de sua pintura, mas interpreta-a em sentido racionalista. Cézanne não afirma que se devam reduzir as aparências naturais a formas geométricas; ele não se refere a um resultado, e sim a um processo (‘tratar’). (ARGAN, 1992, p. 112, grifo do autor)

Ambroise Vollard descreve o diálogo que ocorreu entre o mestre e o discípulo, num domingo pela manhã, em Aix, quando o *marchand* voltava da missa, ao lado de Cézanne. Eis o conselho dado pelo pintor, segundo Vollard:

‘Ouça bem: tudo na Natureza é esférico e cilíndrico!’ E logo: ‘Veja!’ Mostrava ele um raio de sol refletido num riacho que por ali passava: ‘Como poderia reproduzir isto? É preciso desconfiar dos impressionistas! Mas no fim das contas eles têm razão!’(VOLLARD, 2000, p.82).

Noutro diálogo, também relatado pelo *marchand*, Cézanne expõe a Vollard as suas dificuldades, enquanto expressa sua admiração pelas realizações de Monet, apesar das ressalvas que fazia ao Impressionismo:

Veja bem, sr. Vollard, a pintura é decididamente o que melhor me vai. Acho que diante da Natureza torno-me mais lúcido. Infelizmente, a realização de minhas sensações é sempre muito difícil. Não consigo alcançar a magnífica riqueza de colorações que anima a natureza. Veja esta nuvem: gostaria de poder reproduzi-la. Monet consegue. Ele tem músculos. [...] Monet não passa de um olho. [...] Mas, meu Deus, que olho! (VOLLARD, 2000, p. 67)

Todavia, como se sabe, Cézanne não compartilhava do mesmo entusiasmo em relação a Van Gogh e a Gauguin, pintores que, como ele, buscavam também em suas respectivas pesquisas superar o Impressionismo. Émile Bernard contava que, numa ocasião em Paris, Van Gogh mostrou algumas telas a Cézanne. Ao solicitar-lhe uma opinião sobre os quadros, Van Gogh ouviu de Cézanne que, para ele, o pintor holandês “fazia uma pintura de louco!”. Quanto a Gauguin, Cézanne o acusava de ter tentado “roubar sua *petite sensation*”. Noutra carta a Bernard, de outubro de 1905, Cézanne retoma suas teorizações:

A obstinação com que busco a realização daquela parte da natureza que, entrando na nossa linha de visão, nos dá o quadro. Ora, a tese a ser desenvolvida é que – seja qual for a nossa sensibilidade ou força diante da natureza – temos de transmitir a imagem do que vemos, esquecendo tudo o que tenha existido antes de nós. Acredito que isso permite ao artista expressar toda a sua personalidade, grande ou pequena. (CÉZANNE, 1992, p. 257)

Numa outra carta a Bernard, um pouco anterior a esta, o pintor já dizia:

O Louvre é um livro em que aprendemos a ler. Não devemos, porém, contentar-nos em reter as belas formas de nossos ilustres predecessores. Saímos delas para estudar a bela natureza, tratemos de libertar delas o nosso espírito, tentemos exprimir-nos segundo o nosso temperamento pessoal. O tempo e a reflexão, além disso, pouco a pouco, modificam a visão, e finalmente nos vem a compreensão. (CÉZANNE, 1992, p.256)

Na última carta que o pintor enviou a Bernard, em setembro de 1906, a reiteração dos conselhos do mestre ao discípulo:

Desculpe-me por voltar sempre ao mesmo ponto; mas acredito no desenvolvimento lógico do que vemos e sentimos através do estudo a partir da natureza, sob pena de ter de preocupar-me depois com os procedimentos; os procedimentos, para nós, não passam de simples meios para levar o público a sentir o que nós mesmos sentimos e de sermos aceitos. É o que devem ter feito os grandes que admiramos. (CÉZANNE, 1992, p. 267)

O pintor, pouco antes de morrer, numa das suas últimas cartas enviadas ao filho Paul, parece antever que uma vida só não seria suficiente para ele realizar os seus objetivos plenamente, diante da multiplicação sem fim dos motivos, que se mostravam aos seus olhos:

A realização das minhas sensações é sempre muito penosa. Não consigo chegar à intensidade que se desdobra ante meus sentidos, não tenho a magnífica riqueza de colorações que anima a natureza. Aqui, à beira do rio, os motivos se multiplicam, o mesmo tema visto sob um ângulo diferente oferece um objeto de estudo do mais vivo interesse – e tão variado, que acho que poderia ocupar-me durante meses, sem mudar de lugar, inclinando-me ora um pouco à direita, ora um pouco à esquerda. (CÉZANNE, 1992, p. 265)

Em suma, a árdua luta de Cézanne ao longo dos anos, em poucas palavras que permitem ao leitor de hoje adentrar em seus pensamentos, inquietações, dúvidas, realizações e êxitos como pintor.

Em outubro de 1906, enquanto Cézanne retornava do 'motivo', foi apanhado por uma forte tempestade, adoeceu e, apesar da teimosia em continuar pintando, mesmo debilitado e moribundo, acabou falecendo.

Outro caso, no qual a correspondência é também um meio pelo qual a compreensão do percurso do artista torna-se mais claro, e as obras parecem formar um todo indissociável com o pensamento do artista, expresso nas suas cartas, ocorre com Vincent van Gogh. As reflexões do pintor, suas idéias e

teorias sobre a arte e o ofício de pintar, estão contidas na correspondência por ele enviada, principalmente ao seu irmão mais novo, Théodore van Gogh, o Théo. Como comerciante de arte em Paris, Théo possuía inúmeros contatos importantes e tentou ajudar o pintor, de inúmeras formas. Desde o início, quando Vincent<sup>5</sup>, após sucessivas frustrações, opta por tornar-se pintor, até o final da vida, tentando recuperar a calma e a lucidez em asilos e sanatórios, foi Théo quem o apoiou moralmente e financeiramente. Todavia, o pintor estava cada vez mais preocupado em tornar-se um fardo para seu irmão que, apesar dos esforços empreendidos, conseguiu vender apenas uma única tela, enquanto Van Gogh era vivo.

O pintor descobriu tardiamente a sua vocação artística. Porém, a sua arte, vista por ele como uma missão, pode ser mais bem compreendida através da análise de seu percurso sinuoso e atormentado. Ele havia inicialmente trabalhado como comerciante de arte, numa sucursal em Haia, da Casa Goupil, da qual seu tio era diretor. Durante o período em que lá permaneceu, pôde manter contato com as obras dos mestres do passado, que viriam a se tornar fundamentais para as suas escolhas futuras. Através do trabalho na Casa Goupil, Van Gogh pôde também viajar e conhecer outros lugares, quando foi transferido para Bruxelas e, posteriormente, para a sucursal em Londres. Todavia, o comércio de arte logo se transforma numa atividade enfadonha para ele. Em seguida, numa guinada em seu percurso, tenta desesperadamente se tornar pastor, assim como seu pai e seu avô. Ele ainda trabalhou como pregador leigo, entre os mineiros belgas. Lá, ele se comovia demasiadamente

---

<sup>5</sup> O pintor, quando estava morando em Arles, escreveu numa das cartas endereçadas ao seu irmão Théo, uma explicação do motivo pelo qual havia optado por assinar Vincent e não Van Gogh: "Será preciso inserir meu nome no catálogo tal como eu o assino nas telas, ou seja, Vincent, e não Van Gogh, pela simples razão que não saberiam pronunciar este último nome aqui" (VAN GOGH, 1986, p 147).

com o sofrimento daqueles trabalhadores. Todavia, suas incursões resultaram noutra fracasso.

Quando Van Gogh opta finalmente pelo ofício de pintor, após as sucessivas buscas e tentativas sem sucesso, como comerciante de arte e pastor, ele ainda estava tomado por um forte sentimento de religiosidade e deduz que, através da arte poderia, enfim, alcançar as suas metas e tornar-se, de alguma maneira, socialmente útil. A pintura surge para ele, portanto, como missão. Numa carta endereçada ao pintor Émile Bernard, em dezembro de 1889, ele afirma que “por mais odiosa que a pintura possa ser, por mais onerosa que seja nos tempos que vivemos, se quem escolheu esse ofício o pratica zelosamente, será um homem do dever, sólido e fiel” (CHIPP, 1999, p. 42). Todavia, nos fragmentos de sua correspondência endereçada ao seu irmão Theo, torna-se possível pressentir com maior nitidez este sentimento de missão, além das inquietações que o afligiam. Numa carta enviada a Théo, quando Van Gogh estava morando em Haia, ele escreveu sobre as suas dúvidas, em relação à escolha do ofício, e os conselhos de suma importância que o irmão lhe havia dado. Ele descreve como a leitura de um livro sobre a aplicação da perspectiva o estimulara a realizar alguns estudos e, após uma semana, como ele conseguiu realizar o desenho de uma pequena cozinha, com as coisas em seus devidos lugares:

Lembro-me muito bem, [...] quando você me dizia que eu deveria me tornar pintor, eu achava isto muito fora de propósito e não queria nem ouvir falar a respeito. [...] Dias depois eu desenhei o interior de uma pequena cozinha com fogão, cadeira, mesa e janela, tudo em pé e em seu lugar, enquanto que antes eu atribuía a um sortilégio ou ao acaso o fato de um desenho ter *profundidade* e uma perspectiva correta. Se você tivesse desenhado ao menos uma única coisa como se deve, tomaria um gosto irresistível em atacar mil outras coisas. Mas fazer passar este primeiro e único carneiro pela ponte, aí está a dificuldade! (VAN GOGH, 1986, pp. 42, 43, grifo do autor)

Alguns meses depois, quando já estava em Arles, no sul da França, o pintor retomaria o seu discurso sobre a missão do artista e a fusão entre a vida e a pintura:

Se um pintor arruína seu caráter trabalhando duro na pintura, que o torna estéril para muitas coisas, para a vida familiar etc.,etc. Se, conseqüentemente, ele pinta não somente com cores, mas também com abnegação e renúncia, e com o coração partido – o seu trabalho não somente também não é pago, mas também lhe custa, [...] essa dissipação meio voluntária, meio fortuita, da personalidade. (VAN GOGH, 1986, p. 181)

São diversas as ocasiões nas quais o pintor deixa transparecer a preocupação com o fato de viver às custas de Théo, como quando ele escreve: “se não valho nada agora, não valerei mais no futuro, mas se eu valer alguma coisa mais tarde, é porque valho alguma coisa agora” (VAN GOGH, 1986, p. 93); ou então quando escreve sobre os gastos, afirmando que teve mais despesas com as tintas e as telas do que consigo mesmo. Noutra ocasião, ele retoma as metáforas, afirmando que: “freqüentemente me aflige que a pintura seja como uma amante ruim que tivéssemos, que gasta, continua gastando e nunca está satisfeita” (VAN GOGH, 1986, p. 170). Em outra carta, ele diz que “uma tela que eu cubra vale mais que uma tela em branco. Isso [...], meu direito a pintar, minha razão de pintar, ora, isso eu ainda tenho!” (VAN GOGH, 1986, p. 179)

Há ainda outras constatações, sobre a situação que Van Gogh vivia, como ele escreve na carta que, entre outras coisas, contava sobre a chegada de Gauguin a Arles: “Não posso fazer nada se meus quadros não vendem. Contudo, dia virá em que veremos que eles valem mais que o preço que nos custaram em cores e minha vida, afinal bem pobre” (VAN GOGH, 1986, p.224).

A argumentação e as metáforas se repetem, enfatizando os sentimentos e as preocupações do pintor com a sua situação e a sua arte:

Aliás, se o que eu faço for bom, não perderemos dinheiro algum, pois isto se conservaria como um vinho que tivéssemos na adega. Por outro lado, não é mais que minha obrigação esforçar-me em fazer uma pintura tal, que *inclusive* do ponto de vista do dinheiro seja preferível que ela esteja em minha tela e não nos tubos. (VAN GOGH, 1986, p.226, grifo do autor)

Durante a estada do pintor em Paris, ele conheceu os pintores impressionistas, suas obras e idéias. O ambiente dos cafés parisienses era bastante propício para as intermináveis discussões teóricas e ele se interessou pelas pesquisas que vinham sendo desenvolvidas, relacionadas à captação das sensações luminosas e aos contrastes obtidos mediante o uso das cores que se influenciam reciprocamente e se complementam. Ele relatou suas pesquisas nas cartas enviadas a Théo, quando já havia se mudado para Arles:

Chama-se com razão de complementar cada uma das três cores primitivas, com relação à cor binária que lhe corresponde. Assim, o azul é complementar do laranja, o amarelo é complementar do violeta, e o vermelho complementar do verde. Reciprocamente, cada uma das cores compostas é complementar da cor primitiva não usada na mistura. Esta exaltação recíproca é o que se chama de lei do contraste simultâneo. Se as cores complementares forem tomadas com valores iguais, ou seja, com um mesmo grau de vivacidade e de luminosidade, sua justaposição as levará uma e outra a uma intensidade tão violenta, que os olhos humanos mal poderão suportar. (VAN GOGH, 1986, p. 97)

Durante as suas mudanças, e até em conseqüência delas, seu estilo também muda, evolui. Ao trocar Paris pelo sul da França, buscando as cores e as luzes mais intensas do *Midi*, a sua paleta torna-se mais clara e viva. A temática social do início (na qual ele era nitidamente influenciado pelas obras de Daumier e Millet), ou seja, o 'sermão', finda sendo relegado após o período em que ele morou na capital francesa, conforme constata Argan:

Por que ele abandona a polêmica social no momento em que seu empenho moral se torna mais resoluto e agressivo? Em contato com os movimentos franceses de ponta, ele compreendeu que a arte não deve ser um instrumento, mas um agente da transformação da sociedade e, mais alguém, da experiência que faz o homem do mundo. (ARGAN, 1992, p. 124)

Em Arles, Van Gogh encontra inicialmente o ambiente ideal e a solidão de que precisava para por em prática as teses que vinha formulando, desde a sua estada em Paris. Lá, ele planejava criar uma cooperativa de pintores, mais ou menos nos moldes da irmandade pré-rafaelita, e elevar ao máximo as possibilidades das pesquisas realizadas pelos impressionistas. Ele planeja e divaga, enquanto aguarda, e comenta com seu irmão, numa carta:

Sabe que eu acho que uma associação dos impressionistas seria um negócio no gênero da associação dos doze pré-rafaelistas<sup>6</sup> ingleses, e acho que ela poderia nascer. E então sou levado a crer que os artistas garantiriam reciprocamente sua própria existência, independentemente dos *marchands*, resignando-se cada um a doar um número considerável de quadros à sociedade, e os lucros assim como as perdas sendo comuns. (VAN GOGH, 1986, pp. 166, 167)

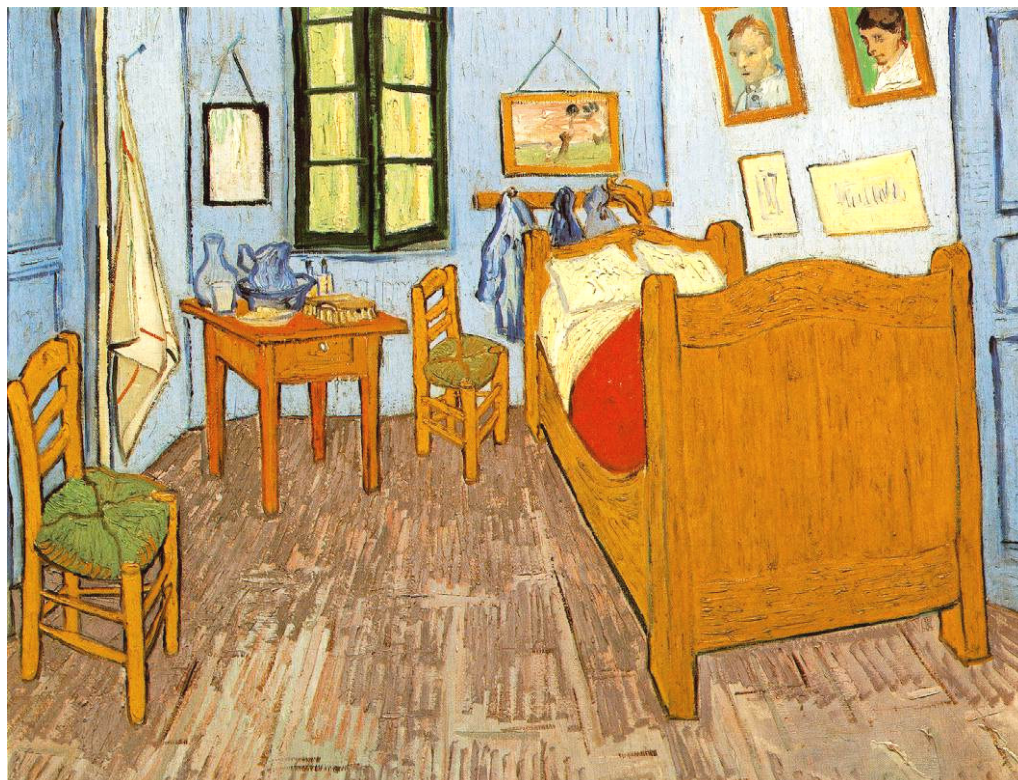
Van Gogh anseia pela chegada dos pintores que farão parte da irmandade e que poderão compartilhar com ele das cores e luzes características das regiões meridionais. Paul Gauguin finalmente é persuadido e aceita o convite, no final do outono, em 1888. Van Gogh, numa carta a Gauguin, havia descrito o quadro que fez, do quarto em Arles:

Bem, gostei muito de fazer esse interior onde não há nada [...], com cores puras, mas de uma pincelada grosseira, um empaste espesso, as paredes de um lilás pálido, o chão de um vermelho desbotado e misturado, as cadeiras e a cama amarelo-cromo, os travesseiros e o lençol de um verde-limão muito pálido, a colcha vermelho-sangue, a mesa da bacia laranja, a bacia azul, a janela verde. Por meio de todos esses tons muito diversos, quis expressar um repouso absoluto. (CHIPP, 1999, p. 38)

---

<sup>6</sup> A Irmandade Pré-Rafaelita foi um grupo de pintores que, na Inglaterra da era vitoriana, pregava um retorno da arte aos “primitivos”, ou seja, aos pintores anteriores à geração de Michelangelo e Rafael, cuja tradição era representada pelas academias. A arte, segundo eles: “tomara um rumo errado com Rafael – e através dele” (GOMBRICH, 1988, p. 404). O resgate que eles se propunham efetuar dizia respeito, portanto, ao período anterior ao “pecado do orgulho que transformara a arte numa atividade intelectual” (ARGAN, 1992, p.175).





**Ilustração 07** – Vincent van Gogh, *O quarto de Van Gogh em Arles*, 1889, Óleo sobre tela, Musée d'Orsay, Paris. (<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh>).

O pintor também havia descrito o quadro para Théo, anexando um esboço e comentando sobre o uso que ele havia feito das cores:

Desta vez, trata-se simplesmente de meu quarto, só que aqui a cor é que tem que fazer a coisa e, emprestando através de sua simplificação um estilo maior às coisas, sugerir o *descanso* ou o sono em geral. Enfim, a visão do quadro deve descansar a cabeça, ou melhor, a imaginação. (VAN GOGH, 1986, p. 221, grifo do autor)

Gauguin, ao chegar, torna o ambiente ainda mais estimulante. Em comum, ambos eram praticamente autodidatas e, além disso, Gauguin, assim como Van Gogh, havia optado pelo ofício de pintor também relativamente tarde. Todavia, os conflitos não demoraram a florescer. Os pintores possuíam temperamentos bastante distintos e algumas concepções artísticas

divergentes. Segundo a análise que Gombrich faz da situação, “Gauguin era muito diferente de Van Gogh. Nada tinha da sua humildade e senso de missão. Pelo contrário, era orgulhoso e ambicioso” (GOMBRICH, 1988, p. 439). Na antevéspera do natal, ambos se desentendem e Gauguin sai, decidido a não mais retornar. Em seguida, Van Gogh decepa um pedaço da sua orelha, embrulha-o e leva para uma moça, que seria supostamente o outro vértice do triângulo amoroso que havia se formado. Tal episódio marcou o fim da curta temporada idílica, de planos para o futuro e relativa tranquilidade. A partir daquele instante, a solidão em Arles torna-se para ele um terrível martírio, que o abala emocionalmente de um modo que viria a ter conseqüências irreversíveis.

A angústia e o sofrimento de Van Gogh se agravam ainda mais e, após insistentes conselhos de seu irmão Théo, ele se interna num asilo, em Saint-Rémy. Lá o pintor alterna momentos de desespero e lucidez, sem nunca parar de produzir as suas obras. Após aproximadamente um ano, ele deixa o asilo e, aconselhado por Pissarro, se muda para Auvers-sur-Oise, onde fica sob os cuidados do doutor Gachet. Todavia, pouco tempo depois, novamente tomado pelas crises que o afligiam, ele resolve dar um fim à própria vida.

A pintura de Van Gogh, com suas pinceladas visíveis e vivazes, além de espalhar a tinta sobre a tela, como todos fazem, serviam também para extravasar toda a febre que o consumia. Ele atacava suas telas e as descrevia em suas cartas, como se a pena fosse furar o papel, embora reconhecesse que, para um pintor, há coisas “que podemos mostrar melhor na palheta do exprimir por palavras” (VAN GOGH, 1986, p. 99). Ali, nas cartas, as angústias, as pesquisas e os conselhos coexistem, dialogando com suas pinturas e

escancarando as portas que dão acesso à sua poética. Algo possível de se perceber num conselho dado a Émile Bernard:

Por vezes, errando encontramos o caminho certo. Compense isso pintando o seu jardim exatamente como é, ou qualquer coisa que você queira. Em todo caso, é uma boa coisa buscar a distinção, a nobreza nas feições, e os estudos representam um esforço real e, em conseqüência, alguma coisa bem diferente da perda de tempo. Saber dividir uma tela em grandes planos que se fundem, encontrar linhas, formas que contrastam, isso é técnica, truques se você quiser, cozinha, mas ainda assim um indício de que você se aprofunda na sua arte, o que é um bom sinal. (CHIPP, 1999, p. 42)

O reconhecimento do legado de Van Gogh, assim como viria a acontecer com Paul Cézanne, seria de suma importância para a ocorrência e o progresso dos *ismos* na Arte Moderna, apesar do ostracismo ao qual foram relegados em vida e a solidão na qual ambos viveram e produziram. Van Gogh, ao colocar um fim em sua atribulada existência, talvez nem soubesse, mas a missão na qual ele havia tanto se empenhado estava cumprida, pois conforme a análise de Argan, na obra do pintor: “a matéria pictórica adquire uma existência autônoma, exasperada, quase insuportável; o quadro não representa: é” (ARGAN, 1992, p.125).

O pintor Paul Gauguin, que assim como Vincent van Gogh, havia optado tardiamente pelo ofício, parecia saber de antemão que a pintura que aspirava realizar “sem precedentes [...], tinha que ser desenvolvida tanto nas idéias quanto no trabalho prático (CHIPP, 1999, p. 48)”. Por esta razão, suas teorizações não se limitam à correspondência enviada aos amigos. Ele escreveu longos ensaios sobre as suas idéias, resenhas, artigos, críticas, uma espécie de diário de viagem (Noa-Noa), além, obviamente, das cartas.

O pintor, que já havia abandonado uma carreira promissora, de corretor da Bolsa de Valores, para se dedicar à pintura, participa de algumas das

exposições dos impressionistas. Porém, ele faz planos, sonha, e logo se vê diante da possibilidade de abandonar não só a sua família, como a civilização também, para buscar as respostas pela quais ansiava e “realizar a sua própria salvação” (GOMBRICH, 1988, p. 439).

No entanto, antes de empreender a sua fuga, numa longa viagem rumo aos mares do sul, ele ainda encontra algum tempo para influenciar de maneira decisiva uma geração de pintores mais jovens, discípulos que o reverenciavam como um mestre, como Émile Bernard, Maurice Denis e Pierre Bonnard, entre outros. Durante a sua estada na aldeia bretã de Pont-Aven, suas pinturas de camponesas, com seus trajés e trejeitos, e suas idéias já esboçadas, apontavam para uma superação do Impressionismo, que para ele não passava de: “uma arte puramente superficial, cheia de afetação, puramente material” (CHIPP, 1999, p. 63).

Em seguida, Gauguin passa uma curta temporada em Arles, na companhia de Vincent van Gogh. Mas, conforme já foi mencionado, o convívio entre ambos teve um desfecho mais do que desastroso. Todavia, algumas obras lá produzidas, como resultado da influência mútua entre os dois pintores, num curto espaço de tempo, demonstrou que a experiência foi frutífera, enquanto durou: o retrato que Gauguin realizou de Van Gogh, enlouquecido pintando os seus girassóis, que haviam sido concebidos com o intuito de ornamentar o aposento de Gauguin; o retrato de madame Ginoux, no *Café noturno em Arles*, feito por Gauguin, cujo desenho seria utilizado posteriormente por Van Gogh, num retrato intitulado *A Arlesiana*, em quatro versões com sutis diferenças (sendo que uma delas compõe o acervo do

MASP – Museu de Arte de São Paulo), são exemplos deste breve período de convivência.



**Ilustração 08** – Vincent van Gogh, *A Arlesiana*, 1890, Óleo sobre tela, MASP - Museu de Arte de São Paulo.

(<http://masp.uol.com.br/colecao/detalhesObra.php?cob=92>).

Sobre o temperamento, a poética e influência de Gauguin, além da fuga por ele empreendida, Argan comenta:

Gauguin criou sua própria lenda, a do artista que se põe contra a sociedade de sua época e dela foge para reencontrar numa natureza e entre pessoas não corrompidas pelo progresso a condição de autenticidade e ingenuidade primitivas, quase mitológicas, na qual ainda pode desabrochar a flor da poesia, agora exótica, que é destruída pelo clima da Europa industrial. É o tema central de sua poética [...]. O acerto de suas escolhas e iniciativas determinou a influência que sua ação, embora empreendida à distância, teve sobre a cultura artística e o gosto da época (ARGAN, 1992, p. 130).

Gauguin, nas suas cartas enviadas aos amigos e aos jovens discípulos, aconselha que eles abandonem os preceitos praticados pelos impressionistas e, conseqüentemente, a subordinação cega à natureza. Numa carta de agosto

de 1888, endereçada a Émile Schuffenecker, seu amigo que, assim como ele, havia abandonado o emprego para se dedicar à pintura, Gauguin diz: “um conselho, não pinte excessivamente de acordo com a natureza. A arte é uma abstração; extraia-a da natureza meditando diante dela e pense mais na criação que resultará” (CHIPP, 1999, p. 56). Numa carta a Émile Bernard, também de 1888, ele comenta com o pintor sobre a pouca atenção que dava às sombras, na tentativa de se afastar ao máximo de tudo que pudesse reforçar a ilusão. Enfim, ele aconselha a Bernard que use a sombra, se for o caso, ou não use, pois não faz tanta diferença, desde que o pintor não se torne um escravo do sombreado, concluindo de uma maneira demasiado evasiva as suas recomendações: “é a sombra que está a seu serviço. Exprimo meu pensamento muito *grosso modo*, cabe a você ler nas entrelinhas” (CHIPP, 1999, p. 57, grifo do autor). Num manuscrito do Taiti, intitulado *Diverses Choses, 1896-1897*, Gauguin dá continuidade às suas formulações teóricas, coerentes com a sua práxis:

‘Mas você tem uma técnica?’, perguntarão. Não, não a tenho. Ou melhor, tenho uma, mas vagabunda, elástica, conforme a disposição com que me levanto de manhã, técnica que utilizo a meu gosto para exprimir o pensamento, sem levar em conta a verdade da Natureza como exteriormente se apresenta. [...] É bom para os jovens terem um modelo, contanto que fechem a cortina sobre ele enquanto pintam. O melhor é pintar de memória. Dessa forma sua obra será sua; sua sensação, sua inteligência e sua alma sobreviverão ao olho do amador. Ele irá ao estábulo quando quiser contar os pêlos de seu asno e determinar o lugar de cada um. (CHIPP, 1999, p. 62)

Em 1891, Gauguin parte em sua primeira viagem ao Taiti. Numa carta endereçada a sua esposa Mette, vários meses antes da partida, ele relatou seus planos e alguns devaneios:

Possa eu um dia (e talvez brevemente) refugiar-me nas florestas de uma ilha da Oceania, e lá viver de êxtase, de calma e de arte. [...] No Taiti poderei, no silêncio das belas noites tropicais, escutar a doce música murmurante dos movimentos de meu coração, em harmonia amorosa com os seres misteriosos que me cercam. Livre, enfim, sem preocupações com dinheiro, poderei amar, cantar e morrer. (CHIPP, 1999, p. 75)

Gauguin permanece lá durante dois anos, produzindo enquanto tenta levar uma vida comum, integrado aos nativos da ilha, que o chamavam de “homem que faz homens”, numa alusão ao ofício do pintor. As obras lá produzidas, tanto aquelas enviadas a Paris quanto aquelas que ele traz posteriormente consigo, em seu retorno antecipado, causam espanto e estranheza no público europeu. Nos trópicos, as cores e os motivos se mostram bem diferentes das convenções mais comuns, adotadas pelo mundo civilizado.

O pintor, em *Noa-Noa*, narra um episódio, que resultou na obra intitulada *Vahine no te tiare*, quando enfim uma mulher taitiana que há muito ele almejava retratar, concordou em posar para ele. Em suas palavras, uma breve síntese das relações entre o artista e o modelo, o dominador e o dominado:

Ela não era, de fato, bonita segundo os padrões europeus. Mas era bela assim mesmo – todos os seus traços possuíam uma harmonia rafaelesca nas curvas que se encontravam e se complementavam, enquanto que a boca, modelada por um escultor, falava todas as línguas da palavra e do beijo, da alegria e do sofrimento; aquela melancolia da amargura que mescla ao prazer, da passividade que, no fundo, é domínio. (GAUGUIN, 1977, pp. 20, 21)

Inicialmente, ele solicita à mulher que pose para o retrato, numa ocasião em que ela havia ido à cabana do pintor, observar algumas reproduções de pinturas. Enquanto ela observava as reproduções, Gauguin realizava alguns



esboços rápidos. Em especial, ela havia gostado duma fotografia da *Olympia*, de Edouard Manet, que ela dizia ser bastante bonita. Ela perguntou ao pintor se aquela era a sua esposa, que havia ficado na Europa. Ele mentiu, dizendo que sim. Ele insiste no retrato e ela, num tom quase raivoso, diz que não e vai embora. Porém, algum tempo depois ela retorna, arrumada num vestido, enfeitada e perfumada. Na mão, a flor que há pouco ornava a sua orelha, “que escutava a sua fragrância”. O pintor trabalha com pressa, receoso de que ela mudasse de idéia. Enfim, o retrato: uma mulher com uma flor.



**Ilustração 09** – Paul Gauguin, *Vahine no te tiare*, 1891, Óleo sobre tela, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague. (WALTHER, Ingo. *Paul Gauguin*, Köln: Taschen, 1993. p. 40).



Quando Gauguin utiliza um tema recorrente da pintura, como o nu reclinado em *Manao Tupapau*, ele não deseja que a nudez se mostre indecente, diante de um olhar lascivo, tipicamente europeu, como se fosse um misto de inocência e de apelo aos instintos. Tampouco a pose do modelo remete às deusas do amor ou às odaliscas mais freqüentes da história da arte ocidental. Num texto intitulado *Cahier pour Aline*, de 1893, Gauguin tenta explicar a obra e as suas intenções. Ele descreve o quadro, com a jovem deitada de bruços, assustada, repousando sobre o leito revestido e adornado por um pareô, ou seja, tecido com o qual as mulheres taitianas envolvem o corpo:

Nessa posição um tanto ousada, que estará fazendo a jovem canaca toda nua no leito? Preparando-se para o amor? – Isso combina com o seu caráter, mas é indecente e não o quero. Dormindo? – Então o ato amoroso acaba de se realizar, o que continua a ser indecente. Vejo apenas o medo. Que tipo de medo? – Certamente não o de uma Susana surpreendida pelos velhos. Tal coisa não existe na Oceania. (CHIPP, 1999, p. 66)

Em seguida, o pintor dá prosseguimento à sua descrição da obra, explicando que o *tupapau*, ou o espírito dos mortos, de acordo com as crenças dos nativos da ilha, surge sempre que as luzes se apagam, tornando o medo uma constante. Ele divide a obra no que ele denomina a “parte musical”, ou seja, a forma, composta por “linhas horizontais ondulantes; combinações de laranja e azul ligadas por amarelos e violetas, seus derivados, iluminados por fagulhas esverdeadas” e a “parte literária”, ou o significado intrínseco, a representação alegórica: “o espírito de uma viva ligado ao espírito dos mortos. A noite e o dia”, concluindo, à sua maneira peculiar, que “essa gênese foi escrita para aqueles que estão sempre querendo saber os *por que* e os

*porquê*”, e que, “senão, é simplesmente um estudo de nu da Oceania” (CHIPP, 1999, p. 66, grifo do autor).

A moça representada no quadro, debruçada e assustada, chamava-se Tehaurana. Era uma adolescente de aproximadamente treze anos que Gauguin havia desposado na ilha. Gauguin, encantado pela beleza da nativa, afirma que “algumas vezes, à noite, *lampejos... espalhavam-se pela pele de Tehaurana como estrias de ouro*. Isso era tudo. E era muito” (GAUGUIN, 1977, p. 41, grifo do autor).



**Ilustração 10** – Paul Gauguin, *Manao Tupapau*, 1892,  
Óleo sobre tela, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (EUA).  
(WALTHER, Ingo. *Paul Gauguin*, Köln: Taschen, 1993. p. 52).

Adiante, o pintor relata o acontecimento que inspirou a obra anteriormente descrita, *Manao Tupapau*:

Um dia tive que ir a Papeete. Prometi voltar naquela mesma noite. Na volta, a charrete quebrou no meio do caminho: tive que continuar a pé. Cheguei a minha casa à uma hora da manhã. Como eu tinha naquela ocasião muito pouco óleo guardado – precisava reabastecer o estoque – a lamparina havia se apagado e o aposento estava em completa escuridão quando entrei. Senti medo e, mais ainda, desconfiança. Seguramente o pássaro havia voado. Risquei fósforos e vi... Imóvel, nua, deitada de bruços sobre o leito, os olhos arregalados de medo, Tehaurana me olhava e parecia não me reconhecer. ‘E se ela me tomasse por um *tupapau*, um dos demônios de sua raça?’. A pobre criança voltou a si finalmente, e eu fiz tudo que pude para restaurar-lhe a confiança. ‘Nunca mais me deixe assim sozinha sem luz! O que você andou fazendo na cidade? – você foi andar com mulheres, daquelas que vão ao mercado beber e dançar e se entregam aos oficiais, aos marinheiros, a todo mundo?’ (GAUGUIN, 1977, p. 43)

Gauguin retorna a Paris, “dois anos mais velho, vinte anos rejuvenescido”, conforme ele afirma no relato de sua viagem. Porém, a recepção ao pintor, que havia cultivado uma imagem de bárbaro e selvagem, e que almejava ser apresentado como um embaixador dos trópicos, não foi tão calorosa quanto ele havia planejado. As lembranças das imagens do Pacífico Sul continuavam presentes em suas telas, mesmo em Paris. A repercussão das exposições que ele lá realizou, após o seu retorno, foi praticamente ínfima. Seus confrades e discípulos de outrora haviam se dispersado. Enfim, não havia praticamente nada que ainda o prendesse ao mundo civilizado. Furioso, ele resolve partir, para não mais retornar, e morrer tranquilo e esquecido.

De volta ao Taiti, Gauguin dá prosseguimento às suas obras, à simbologia e ao primitivismo das composições, à simplificação dos contornos das formas e ao uso livre das cores. Todavia, em sua nova estada no paraíso que ele havia escolhido para se refugiar, nem sempre as coisas aconteciam conforme o planejado: a notícia da perda da filha Aline, morta precocemente;

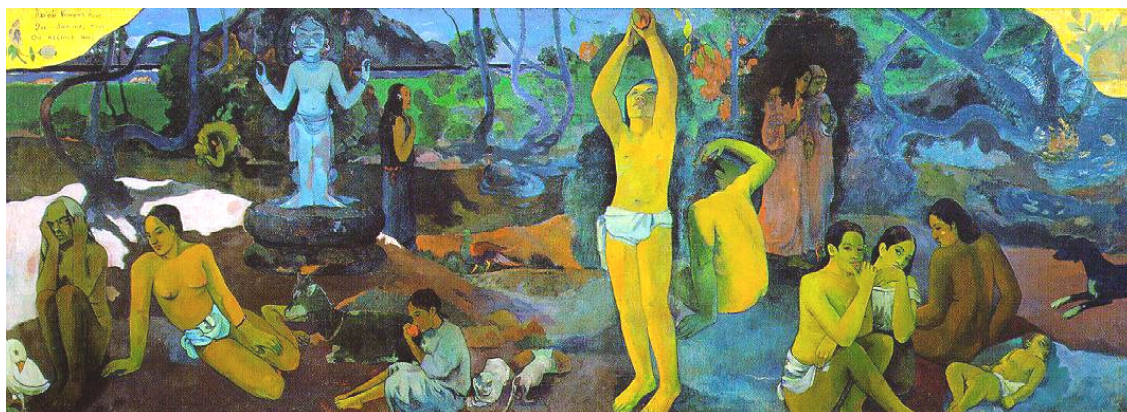
as dívidas e as demais preocupações financeiras; além das doenças que o acometiam, transformavam o seu paraíso num inferno.

Ele impõe a si mesmo um prazo para que a situação melhore, caso contrário, daria um fim à sua existência. Entretanto, antes da morte anunciada, ele pinta o quadro com o qual pretendia sintetizar toda a sua obra, uma última mensagem (*De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?*). Embora a tentativa de suicídio por envenenamento não tenha acabado com a vida do pintor, a obra produzida, de fato, apresenta um panorama dos seus temas mais recorrentes: a mulher nua e indolente, deitada sob o Sol; o grupo de pessoas sentadas e felizes; a figura do ídolo, destinada ao culto etc. Numa carta endereçada ao amigo Daniel de Monfried, que durante o longo exílio de Gauguin, cuidava dos negócios, tanto comerciais como pessoais do pintor, ele narra a tentativa de suicídio e o quadro que ele havia pintado, como havia sido feito, as figuras que ali apareciam e o que ele buscava representar:

Tudo foi feito de imaginação, à ponta de pincel, numa tela de saco cheia de nós e rugosidades, de sorte que o aspecto é terrivelmente grosseiro. Dirão que foi feito sem cuidado... que não está terminado. É verdade que ninguém julga a si próprio com acerto, e, contudo, creio não só que esta tela supera todas as anteriores em valor como jamais conseguirei pintar algo melhor ou parecido. Nela coloquei, antes de morrer, toda a minha energia, uma paixão de tal forma dolorosa naquelas terríveis circunstâncias, uma visão tão clara, sem correções, que a precariedade desaparece, e dela surge a vida. Não cheira ao modelo, ao ofício e às pretensas regras – de que aliás nunca fiz caso, embora às vezes com receio. (CHIPP, 1999, pp. 68, 69)

Adiante, o pintor descreve as figuras que ali aparecem, no palco da existência que ele havia montado, alegoria da vida, o nascimento e a morte: de um lado, o bebê adormecido e o grupo de mulheres; as figuras que passam, confiando uma à outra as suas reflexões; a figura de costas, agachada e com os braços erguidos; a figura central, em pé, colhendo uma fruta; o ídolo que,

com os braços erguidos, parece indicar o além; a velha, na outra extremidade da tela, que aparentemente aceita, resignada, a morte que se aproxima; os animais e a paisagem, com o mar e as montanhas da ilha vizinha.



**Ilustração 11** – Paul Gauguin, *De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?* 1897, Óleo sobre tela, The Museum of Fine Arts, Boston.

(WALTHER, Ingo. *Paul Gauguin*, Köln: Taschen, 1993. pp. 76-77).

Numa carta, em resposta ao artigo de um crítico, que havia sido publicado na *Mercure de France*, Gauguin retoma a argumentação sobre o quadro, ao afirmar: “Tentei traduzir meu sonho num cenário sugestivo, sem nenhum recurso a meios literários, com toda a simplicidade que o ofício permite, tarefa difícil” (CHIPP, 1999, p. 73).

O pintor continua a produzir obras-primas, enquanto a sua situação financeira e a sua saúde oscilam. Sobre estas obras, Argan faz a seguinte análise, comparando-as às obras de seus contemporâneos:

Os quadros de Gauguin não têm relevo nem profundidade, mas não são planos, inteiramente resolvidos na superfície, como os de Manet. A profundidade deles não é espacial, e sim temporal. Não é o instante fixado, como em Degas ou Toulouse, nem o tempo que flui, como posteriormente em Bonnard; é um tempo distante e profundo, sobre o qual a imagem do presente se assenta e se dilata, como um nenúfar na água parada. (ARGAN, 1992, p. 131)

Gauguin passou os seus últimos dias acometido por doenças e privações, além de alguns problemas com a lei e a burocracia. Todavia, a lenda sobre o pintor selvagem e primitivo, que havia fugido da civilização para se refugiar numa ilha dos mares do sul, permaneceria.

Num artigo sobre a perda irreparável, em decorrência de sua morte, Maurice Denis resumiu a personalidade do seu mestre de outrora, a influência e o legado de Gauguin, as idéias por ele apresentadas, tais como aquela sobre “a obra de arte como o equivalente apaixonado de uma sensação recebida”. O conceito formulado posteriormente por Denis, do quadro como uma “superfície plana recoberta de cores dispostas numa dada ordem”, expõe com nitidez a ascendência de Gauguin sobre os seus seguidores. Denis afirma que:

Gauguin era o Mestre, o Mestre incontestável, aquele de quem se recolhiam os paradoxos, se admirava o talento, a facúndia, o gesto, a força física, o cinismo, a imaginação inesgotável, a resistência à bebida, o romantismo das maneiras. [...] Para Gauguin, também *síntese* e *estilo* eram quase sinônimos. (CHIPP, 1999, pp. 98, 101, grifo do autor)

Assim como havia ocorrido com Van Gogh e Gauguin, a descoberta da vocação artística de Henri Matisse se deu relativamente tarde, principalmente quando comparada ao talento precoce de seu amigo, cúmplice e rival Pablo Picasso, por exemplo. Matisse também é objeto de análise, neste trabalho, pois as afinidades temáticas e formais tornam-se bem mais visíveis, em relação às minhas obras, tentativas vãs de apreensão do seu estilo e maneira.

O pintor, que não demonstrava muito apreço pelas teorizações, ao mesmo tempo discorria constantemente sobre si e sobre a sua produção. Suas idéias praticamente acompanham enquanto resumem todo o seu percurso, através de notas, cartas, depoimentos, entrevistas, comentários, divagações etc. Num de seus primeiros e mais conhecidos textos, intitulado *Notes d'um*



*peintre*, publicado em 1908, ainda sob a influência da efervescência *fauve*, Matisse apresentou uma descrição das teorias que ensinava aos seus discípulos e que expunham seus ‘sentimentos e aspirações de pintor’. Depois, outros textos diversos foram sendo somados às reflexões iniciais de Matisse que, por sua vez, sempre esteve consciente dos riscos aos quais o artista se expõe, quando pretende se expressar por outros meios, além da sua pintura. As objeções aos escritos de artistas podem ser exemplificados num trecho de uma carta, na qual o pintor afirma:

Nunca consegui me interessar pela leitura do diário de Delacroix. Suas receitas de cores e mesmo suas reflexões sobre a arte são válidas somente para ele. São as roupas de seu pensamento, talhadas apenas para ele, e o interesse que pode inspirar um diário de um pintor surge apenas entre os diletantes, que em geral tocam nas coisas de maneira incompleta. Então, uma frase escrita por um pintor os leva a sonhar... com leviandade e vagueza. (MATISSE, 2007, pp. 358, 359)

Em suas cartas endereçadas aos seus confrades, entre os quais Pierre Bonnard, Albert Marquet e Charles Camoin, as reflexões e os comentários sobre arte beiram a escassez. Diversos assuntos despontam com maior urgência: as privações e as dificuldades, em decorrência da guerra; a prisão de sua esposa e sua filha Marguerite; as sucessivas doenças graves que o acometiam etc. Todavia, tais reflexões e comentários sobre a arte emergem esporadicamente, como numa carta enviada a Bonnard, em maio de 1946, na qual Matisse afirma: “Giotto é para mim o ápice dos meus desejos, mas o caminho que conduz a algo equivalente, em nossa época, é demasiado longo para uma só vida”<sup>7</sup> (BONNARD/MATISSE, 1992, p.130, tradução nossa). Noutra carta anterior endereçada a Bonnard, ainda durante a guerra (outubro

---

<sup>7</sup> “For me Giotto is the summit of my desires, but the road leading to an equivalent, in our age, is too long for one lifetime”.

de 1940), na qual o pintor comentava, entre outras coisas, sobre o possível paradeiro de Picasso naqueles dias, além do convite que havia recebido para lecionar numa escola de arte, em São Francisco, nos Estados Unidos – e sobre as mil razões que motivaram a sua recusa – ele também comenta com Bonnard a notícia que ouviu, sobre a morte de Paul Klee, “um pintor alemão<sup>8</sup> de uma rara sensibilidade”<sup>9</sup> (BONNARD/MATISSE, 1992, p. 70, tradução nossa).

A carreira de Matisse havia se iniciado, por acaso, aos vinte e um anos, em 1890, quando o então jovem advogado adoeceu, sofrendo de uma crise de apendicite que fez com que ele permanecesse durante vários meses acamado. Durante o período de convalescença, ele ganhou de sua mãe um estojo de pintura, para se distrair no leito, já que não restavam muitas coisas que ele pudesse fazer, enquanto estava enfermo. Ao se recuperar, resolveu abandonar o Direito e optou por tornar-se pintor. Sobre tal acontecimento, que mudaria os rumos de sua vida dali em diante, ele disse numa ocasião: “uma vez mordido pelo demônio da pintura, não quis mais abandonar” (MATISSE, 2007, p. 111).

Inicialmente, ele se inscreveu na célebre Academia Julian, onde não obteve grandes êxitos, pois lá disseram que ele não sabia pintar. Posteriormente, ao freqüentar o ateliê do pintor Gustave Moreau, no qual os pintores André Derain, Albert Marquet, Charles Camoin e Georges Roualt, entre outros, também dividiam o mesmo espaço, pôde avançar em suas buscas e se aprimorar no ofício, já esboçando o que viria a ser a sua vocação e o seu legado, ou seja, a simplificação da pintura. Até mesmo o seu mestre,

---

<sup>8</sup>Paul Klee pode ser considerado um pintor alemão, embora tenha nascido em Munchenbuchsee, na Suíça, mais ou menos como no caso do pintor João Câmara, *pernambucano* nascido em João Pessoa.

<sup>9</sup>“A German painter of a rare sensitivity”



Moureau, um tanto quanto clarividente, chegou a profetizar que o então aprendiz Matisse promoveria uma simplificação das formas e dos assuntos.

A pintura de Matisse, cujo uso da cor não encontrava precedentes até então, influenciou os demais pintores que com ele conviviam àquela altura, como Derain e Marquet, por exemplo, além de Maurice Vlaminck, Raoul Dufy, Georges Braque, Kees van Dongen etc. Em torno de Matisse, e provavelmente a contragosto dele, este grupo heterogêneo de pintores mais jovens acabou criando um movimento que, embora sequer possuísse um programa definido, foi de importância fundamental para a arte moderna.

O grupo, que expôs no *Salon d'Automne*, em 1905, recebeu do crítico de arte Louis Vauxcelles o rótulo pejorativo de *les fauves*, ou seja, os selvagens, devido ao uso que faziam das cores puras e inverossímeis, muitas vezes aplicadas diretamente com os tubos de tinta sobre a tela. O rótulo finda sendo adotado, mais ou menos como havia acontecido anteriormente, em 1874, com aqueles artistas que expuseram suas pinturas feitas ao ar livre, no ateliê do fotógrafo Nadar, no Boulevard des Capucines, e que viriam a ser conhecidos como os impressionistas. Num depoimento, Matisse afirma: “o epíteto ‘fauve’ nunca foi aceito pelos pintores fauves; sempre o consideramos como um rótulo divulgado pelos críticos, e nada mais (MATISSE, 2007, p. 116).

Algumas das pinturas *fauve* de Matisse ainda denotavam uma forte influência das pesquisas realizadas pelo pintor Paul Signac, com quem Matisse havia convivido durante uma temporada em Saint-Tropez. A luz e o colorido mais abundantes, às margens do Mediterrâneo, foram assimilados às obras do pintor e também contribuíram para a sua evolução artística. Uma obra deste período, cujo título viria a resumir os procedimentos de Matisse: *Luxe, calme et*

*volupté*, expõe as influências decisivas desta temporada de convívio com Signac e seu pontilhismo. Além do tratamento dado à superfície da tela, cujas cores vibram através das pinceladas justapostas, há ainda a influência de uma temática clássica, que já havia sido vista em obras modernas anteriores, como *Le Dejeuner sur l'herbe*, de Edouard Manet, além da série das grandes banhistas de Paul Cézanne, ou seja, pintores que freqüentavam o museu do Louvre, para apreender as lições e as soluções dos mestres do passado. A mesma temática seria retomada, com maior ou menor gradação, ao longo da carreira de Matisse.



**Ilustração 12** – Henri Matisse, *Luxe, calme et volupté*, 1904-05,

Óleo sobre tela, Musée d'Orsay, Paris.

(MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 114-115).

Em 1906, outra cena idílica com a mesma temática, intitulada *La Joie de vivre* (obra analisada por Argan, citada no capítulo anterior, como exemplo da poética, dos temas e dos procedimentos de Matisse), viria a consolidar o estilo do pintor. Todavia, o tratamento dado à obra remete nitidamente às pinturas de Paul Gauguin, através da aplicação das cores em camadas planas. Como se sabe, as exposições retrospectivas dos pintores Paul Cézanne e Vincent Van Gogh, além de Gauguin, tiveram uma influência fundamental sobre as correntes vanguardistas da arte, nos primeiros anos do século passado. As pinturas de Matisse, embora mantenham uma aproximação com a tradição clássica, nos motivos, assuntos e poses, indicam um distanciamento em relação ao tratamento dado.

Em decorrência de uma viagem ao Marrocos, as obras passam a apresentar uma nítida tendência decorativa, como um tapete oriental, com arabescos e ornamentos que subvertem a ilusão espacial, que havia sido um pré-requisito básico da pintura, durante os séculos anteriores, desde o Renascimento. Matisse comenta que seus desenhos: “sempre têm seu espaço luminoso e os objetos que os constituem estão em diferentes planos, portanto em perspectiva, *mas em perspectiva de sentimento*”. (MATISSE, 2007, p. 179, grifo do autor) Os motivos florais e, às vezes geométricos, em estampas e azulejos, apontam para uma aproximação com a abstração.

Com o passar do tempo, Matisse torna-se cada vez mais obsessivo, em relação ao problema do espaço compositivo. Há uma tendência clara à geometrização, que aproxima suas obras, durante um determinado período, da arte abstrata. O pintor passa a incluir, de uma maneira mais veemente, o preto na sua paleta, mais ou menos à maneira de Manet. Às vezes, em relação ao

verde a ao azul, outrora tão mais presentes, o preto passa a ser dominante na composição:

Como toda evolução, a do preto na pintura se faz aos solavancos. Mas desde os impressionistas parece tratar-se de um progresso contínuo, de uma participação cada vez maior na orquestração colorida, comparável à do contrabaixo que chegou a fazer solos. (MATISSE, 2007, p. 226)

A obra intitulada *Porte-fenêtre à Collioure* (1914) representa o ponto máximo desta aproximação com a abstração. As formas geométricas que definem a janela, em longos planos de cor, quase coincidem com os limites do quadro. Todavia, apesar da aproximação com a abstração, a janela, metáfora da pintura, ainda permanece representada de um modo claramente visível. As janelas, abertas, também são uma constante nas obras de Matisse.

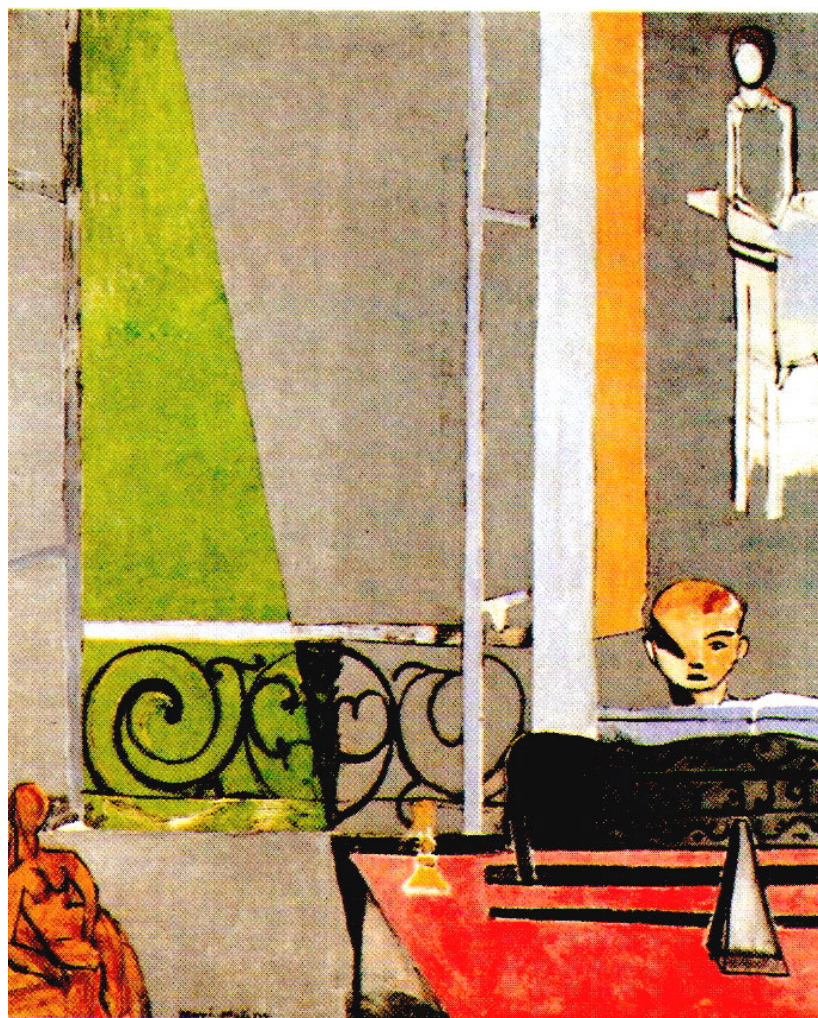


**Ilustração 13** – Henri Matisse, *Porte-fenêtre à Collioure*, 1914,  
Óleo sobre tela, Musée National d'Arte Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.  
(MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 99).



O pintor afirma que, para ele: “o espaço é um só desde o horizonte até o interior de meu ateliê” e que:

Não preciso aproximar interior e exterior, os dois estão reunidos em minha sensação. Posso associar a poltrona que está perto de mim no ateliê à nuvem do céu, [...] sem esforço para diferenciar as localidades, sem dissociar os diferentes elementos de meu motivo que constituem uma unidade em meu espírito. (MATISSE, 2007, P. 100)



**Ilustração 14** – Henri Matisse, *La Leçon de piano*, 1916, Óleo sobre tela, The Museum of Modern Art, New York. (NÉRET, Gilles. *Henri Matisse*, S.l.: Taschen, 2002, p. 93).

Outra pintura desse período, *La Leçon de piano*, de 1916, marca o gradual abandono dessa fase de investigações e mutações da forma, que tangenciavam a abstração, como uma obra fundamental para a compreensão

da evolução artística de Matisse. Ele havia se mudado de Paris, em decorrência da Primeira Guerra Mundial, e mantinha contato mais estreito com o pintor Juan Gris que, embora fosse cubista, também era reconhecidamente um colorista. Tal aproximação deve ter sido determinante para essa fase mais geométrica da obra de Matisse, embora para os cubistas a geometria fosse um fim, ao qual tudo deveria estar subordinado. No caso de Matisse, obviamente, não passava de um meio, mais um que pudesse, paradoxalmente, expressar a emoção. O quadro representa o filho do pintor, Pierre Matisse, curiosamente rejuvenescido, em relação à idade que ele teria na época. O menino parece olhar para o observador, num momento de distração da aula de piano. Além da geometrização das formas, já mencionada, há outras constantes que permeiam a obra de Matisse, como a janela aberta e outras obras do pintor, presentes na composição: à esquerda, uma estatueta em bronze, como aquelas que o pintor costumava produzir quando pretendia se expressar através de outro meio, nas ocasiões em que a pintura ameaça tornar-se enfadonha para ele; ao fundo, uma pintura de uma mulher, quadro no quadro, também geometricamente estilizada.

Após tantas mudanças, vicissitudes de estilo e de moradias, Matisse parece encontrar em Nice o ambiente ideal, pelo qual há tanto ansiava: mais íntimo; mais claro e mais calmo. A tranquilidade, num mundo ainda infestado pelas guerras, era o que o pintor buscava, para dar continuidade ao exercício do seu ofício e à sua busca pela expressão e pela simplificação da pintura.

A crítica, outrora hostil, passa a se dividir: alguns passam a considerá-lo com um legítimo sucessor de Ingres e Renoir; outros, entretanto, o acusam de estar se tornando um mero maneirista. A arte de Matisse, dialeticamente, é ao

mesmo tempo passado e futuro, enquanto se move entre a imitação e a abstração das formas, entre alguns exageros e a simplicidade e, enfim, entre um repertório da história da pintura, que está subentendido em seus quadros, e o seu próprio repertório de motivos recorrentes: o modelo e o retrato dela; o espelho e a janela; os interiores e os exteriores; as linhas em arabescos e as cores em profusão etc. São inúmeros desenhos e pinturas do artista e de seu modelo, quadro no quadro, pintura sobre a pintura, que surgem como registro destas oposições que o pintor enfatiza, ao longo de sua obra, como um exercício de estilo, mudando gradualmente, evoluindo entre idas e vindas.

Todavia, Matisse não possuía um temperamento que o fizesse realizar mudanças mais bruscas e radicais, à maneira de seu confrade Picasso. Optou por operar sem a pressa que os tempos exigiam, no seu próprio tempo. Sobre a sua maneira de pintar, Matisse afirma: “estudo aprofundado do modelo e em seguida rápida execução do quadro” (MATISSE, 2007, p. 162). Anteriormente, nas suas *Notas*, o pintor já havia descrito os procedimentos duma composição:

Se numa tela branca espalho sensações de azul, verde, vermelho, à medida que vou acrescentando pinceladas as anteriores perdem sua importância. Vou pintar um interior: tenho em frente um armário, ele me dá uma sensação de vermelho vivo, e ponho um vermelho que me satisfaz. Estabelece-se uma relação entre esse vermelho e o branco da tela. Digamos que eu ponha ao lado um verde, que eu use um amarelo para o assoalho, e ainda haverá entre esse verde ou esse amarelo e o branco da tela relações que me satisfarão. Mas esses diferentes tons se diminuem mutuamente. É preciso que os diversos signos que emprego sejam equilibrados de tal maneira que não se destruam uns aos outros. Para isso, devo pôr ordem em minhas idéias: a relação entre as cores se estabelecerá de tal maneira que irá sustentá-las em vez de derrubá-las. Uma nova combinação cromática se seguirá à primeira e dará a totalidade de minha representação. Sou obrigado a inverter, e por isso parece que meu quadro mudou totalmente quando, após sucessivas alterações, o vermelho substituiu o verde como dominante. (MATISSE, 2007, p. 42)



Com a série das odaliscas, produzida ao longo dos anos 1920, Matisse promove um prolongamento, ao seu modo, das propostas iniciais das pinturas *fauves*. Porém, é notável o aspecto mais sereno dado às composições, além de um desenho bem mais rigoroso das figuras. Sob o pretexto de pintar nus, Matisse produz a série das odaliscas, representadas como reminiscências da viagem ao Marrocos. Elas estão sempre rodeadas de arabescos que, por sua vez, confundem enquanto prendem os olhos de quem as contempla. Matisse afirmava: “enfeites e arabescos nunca sobrecarregam meus desenhos feitos a partir de modelos, porque esses enfeites e arabescos fazem parte de minha orquestração” (MATISSE, 2007, p. 178).



**Ilustração 15** – Henri Matisse, *La Desserte (rouge)*, 1908, Óleo sobre tela, Museu do Ermitage, São Petersburgo. (NÉRET, Gilles. *Henri Matisse*, S.l.: Taschen, 2002, p. 50).

Assim como o pintor já havia exercitado tais malabarismos formais anteriormente, repetindo a padronização decorativa das estampas do tecido de



uma toalha de mesa e de um papel de parede, como na obra *La Desserte (rouge)*, de 1908 – na qual até mesmo a figura feminina e a paisagem vista pela janela, com seus contornos estilizados, respondem de forma harmoniosa aos padrões das estampas – as odaliscas que compõem o harém, por sua vez, respondem com suas curvas generosas às formas em torno delas. Quase não é possível separar o que está no primeiro plano do que é o fundo. Ambos coexistem e se interpenetram, numa armadilha visual que o pintor prepara e propõe, entre tapetes orientais, cortinas, papéis de parede, colchas, toalhas de mesa, vasos, flores e frutas quase escondidos enquanto se mostram, entre linhas sinuosas e motivos florais. Há ainda as retas, predominantemente diagonais, num quadriculado que viria a se tornar recorrente nas obras seguintes.



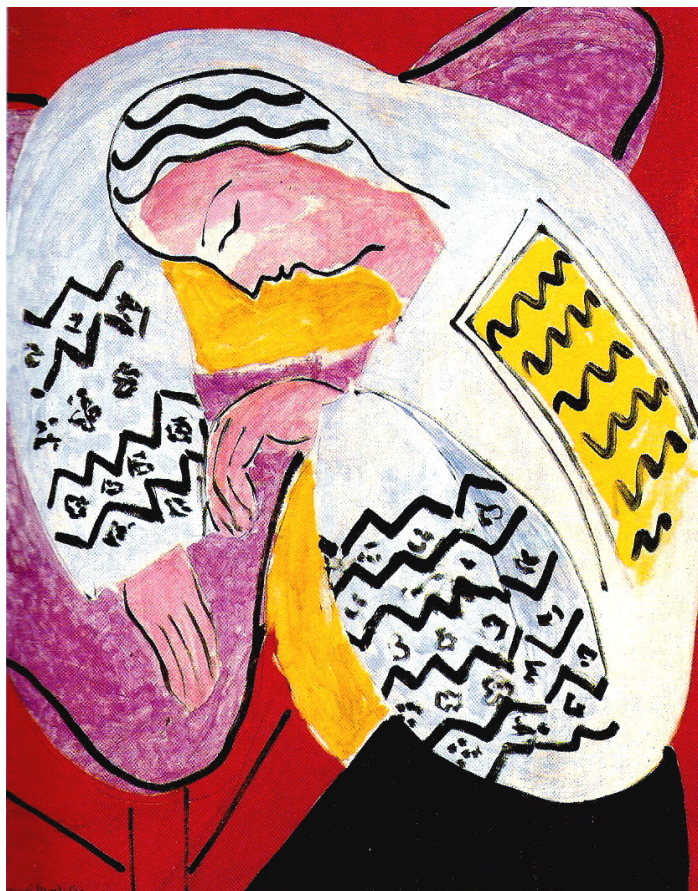
**Ilustração 16** – Henri Matisse, *Deux odalisques*, 1928,  
Óleo sobre tela, Moderna Museet, Estocolmo.  
(NÉRET, Gilles. *Henri Matisse*, S.l.: Taschen, 2002, p. 119).

Um certo erotismo latente, ou melhor, uma sensualidade, ressurgiu de tempos em tempos como um motivo essencial nas obras do pintor. Na verdade, mal se ausenta, pois a identificação do pintor com seu modelo é uma premissa de sua poética. A identificação, todavia, não se assemelha àquela que havia entre Picasso, mais suscetível às relações passionais, e suas mulheres. Sobre a sua relação de proximidade com o modelo, o qual o pintor gostava de desenhar bem pertinho, olhos nos olhos e, às vezes, joelhos nos joelhos, Matisse diz:

Meus modelos, figuras humanas, nunca são *figurantes* num interior. São o tema principal de meu trabalho. Dependo totalmente de meu modelo, que observo em liberdade, e só depois decido sua pose, que será a que mais corresponder *ao seu natural*. Quando estou com um novo modelo, somente quando ele se abandona ao repouso é que adivinho a pose que lhe convém e à qual me submeterei como um escravo. [...] Suas formas nem sempre são perfeitas, mas elas sempre são expressivas. O interesse emocional que me inspiram não se mostra especificamente na representação de seus corpos, e sim, muitas vezes, em linhas ou valores especiais que se distribuem em toda a tela ou papel e formam sua orquestração, sua arquitetura. [...] Talvez seja uma volúpia sublimada, o que talvez nem todos percebem. (MATISSE, 2007, p. 180, grifo do autor)

As figuras mais monumentais surgem, a partir dos anos 1930. No entanto, nesta fase, o pintor que sempre buscou simplificar as formas, realiza tais simplificações de uma maneira ainda mais evidente. Usa o modelo inicialmente, para depois praticamente se desfazer dele, pouco a pouco, num trabalho árduo, enquanto sobrepõe camadas de pintura que diluem enquanto estilizam a composição. Segundo Matisse: “na pintura [...] o domínio dos meios deve passar do consciente para o inconsciente por intermédio da prática, e é aí que se chega a essa impressão de espontaneidade” (MATISSE, 2007, p. 350). Matisse afirma ainda: “sempre tentei ocultar os meus esforços, sempre desejei

que minhas obras tivessem a leveza e a alegria da primavera, que nunca dá a suspeitar o trabalho que custou” (MATISSE, 2007, p. 361).



**Ilustração 17** – Henri Matisse, *Lê Revê*, 1940,

Óleo sobre tela, Coleção particular.

(MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 206).

Numa carta endereçada ao seu filho Pierre, Matisse descreve um quadro, provavelmente *Lê Revê*, de 1940, cuja feitura havia demorado um ano:

[...] Felizmente estou quase acabando, ou talvez já acabei, um quadro iniciado um ano atrás – e que fui levando como aventura – no fundo, praticamente cada quadro meu é uma aventura, é o que lhe dá interesse – como eu só o apresento quando a aventura termina e dá certo, o único que corre riscos sou eu. Então esse quadro que começou muito realista, com uma bela morena dormindo entre frutas sobre a minha mesa de mármore, tornou-se um anjo dormindo numa superfície violeta – o violeta mais lindo que já vi – sua carne tem o róseo de uma flor carnuda e quente – e sua roupa, o corpete de um azul-pervinca claro muito, muito suave, e a saia de um verde-esmeralda (misturado com um pouco de branco) bem acariciante, tudo isso sustentado por um preto-azeviche luminoso. (MATISSE, 2007, p. 205)

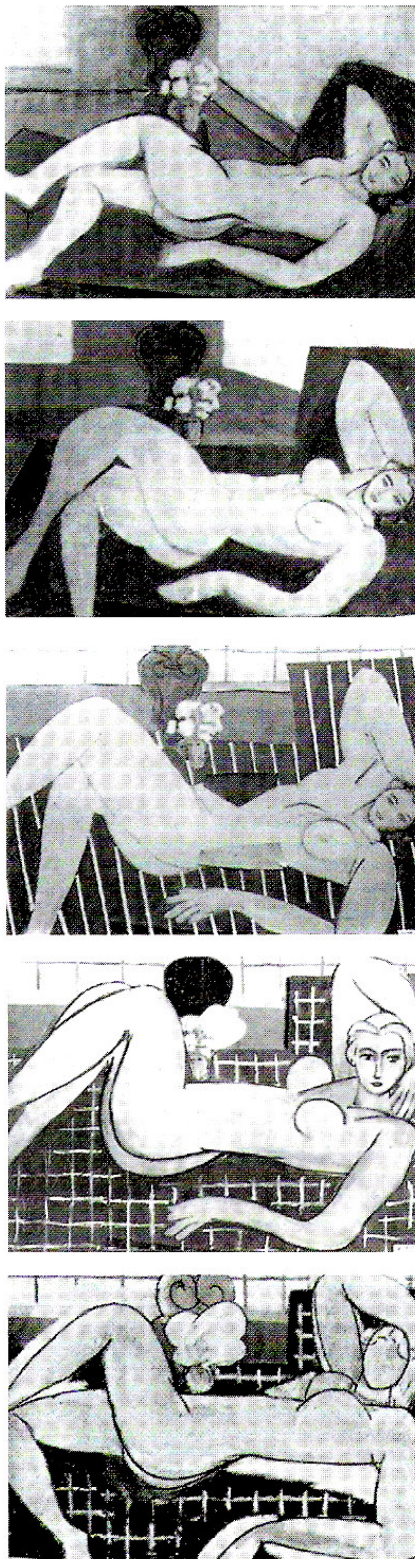
Houve casos nos quais foram feitos registros fotográficos das etapas pelas quais passou determinado quadro, como o *Nu rose*, de 1935. O nu reclinado, tema constante na história da pintura, desde a *Vênus adormecida*, atribuída a Giorgione, passando pelas *Majas* de Goya, as odaliscas de Ingres ou Delacroix e culminando, no final do século XIX na *Olympia* de Manet, também compõe o repertório de Matisse.

O quadro, no qual a mulher se encontrava deitada num divã, apoiada numa almofada e com a perna esquerda dobrada sobre a direita, inicialmente representava uma cena de interior com vaso de flores, janela, assoalho e paredes. Porém, gradualmente, o pintor vai se desfazendo dos detalhes mais supérfluos da composição. A janela na parede ao fundo ainda continua sugerida, pelo retângulo posicionado no canto superior esquerdo, mas a parede lateral, com seu rodapé oblíquo, dá lugar a uma forma trapezoidal que alude a outra possível janela, ainda com algum resquício de ilusão espacial. O divã torna-se mais retilíneo, enquanto o modelo tem seus membros deformados, como o braço direito, exagerado, dobrado sobre a cabeça pequena. Numa etapa seguinte, o divã e a janela tornam-se meros quadriculados num cenário que assume a característica plana da tela, enquanto a figura feminina, à mercê dos retoques dados pelo pintor, tem a sua cabeça não mais tão reclinada e a sua fisionomia temporariamente omitida.

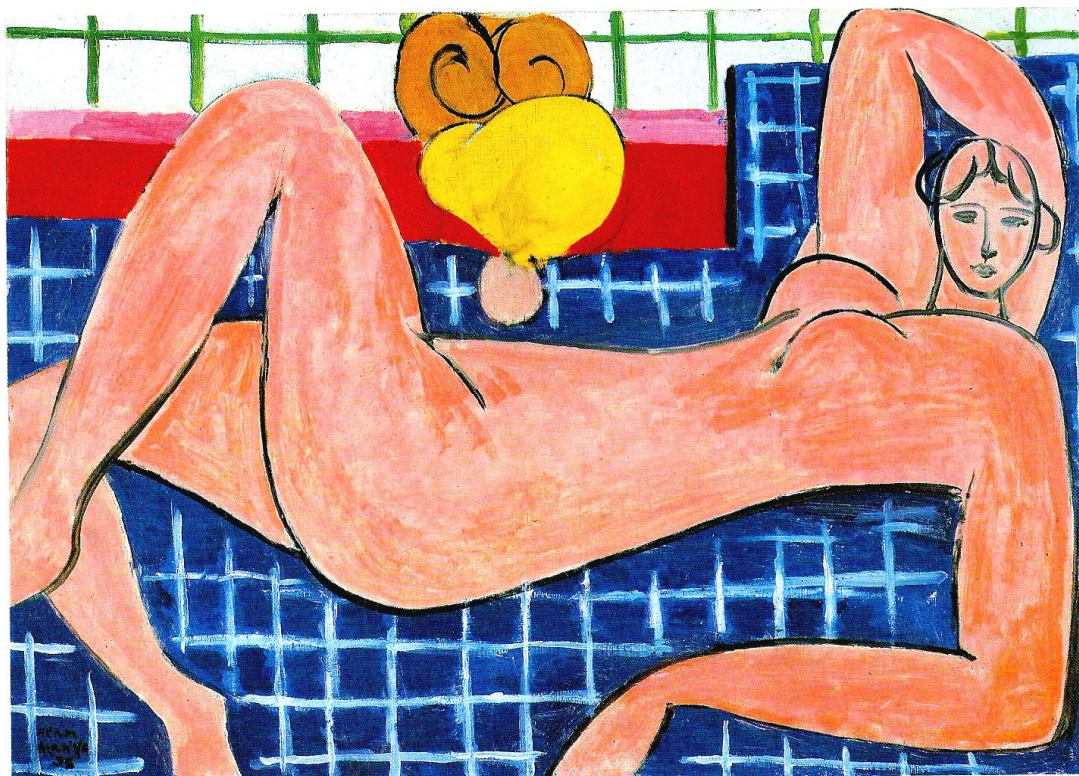
Por fim, o nu rosa tem seu semblante devolvido, em traços simples, enquanto o exagero dos braços e das pernas se consolida em linhas sinuosas e rítmicas. O torso, que também vinha sendo alongado, apresenta simplificações em demasia. O vaso de flores de outrora desaparece e dá lugar



a um símbolo, enquanto a figura repousa sobre um quadriculado branco sobre azul, em consonância com os tons rosados caricaturais da pele do modelo.



**Ilustração 18** – Henri Matisse, *Etapas de Nu rose*, 1935, Óleo sobre tela.  
(NÉRET, Gilles. *Henri Matisse*, S.l.: Taschen, 2002, p. 171).



**Ilustração 19** – Henri Matisse, *Nu rose*, 1935,  
Óleo sobre tela, The Baltimore Museum of Art, Maryland.  
(NÉRET, Gilles. *Henri Matisse*, S.l.: Taschen, 2002, p. 170).

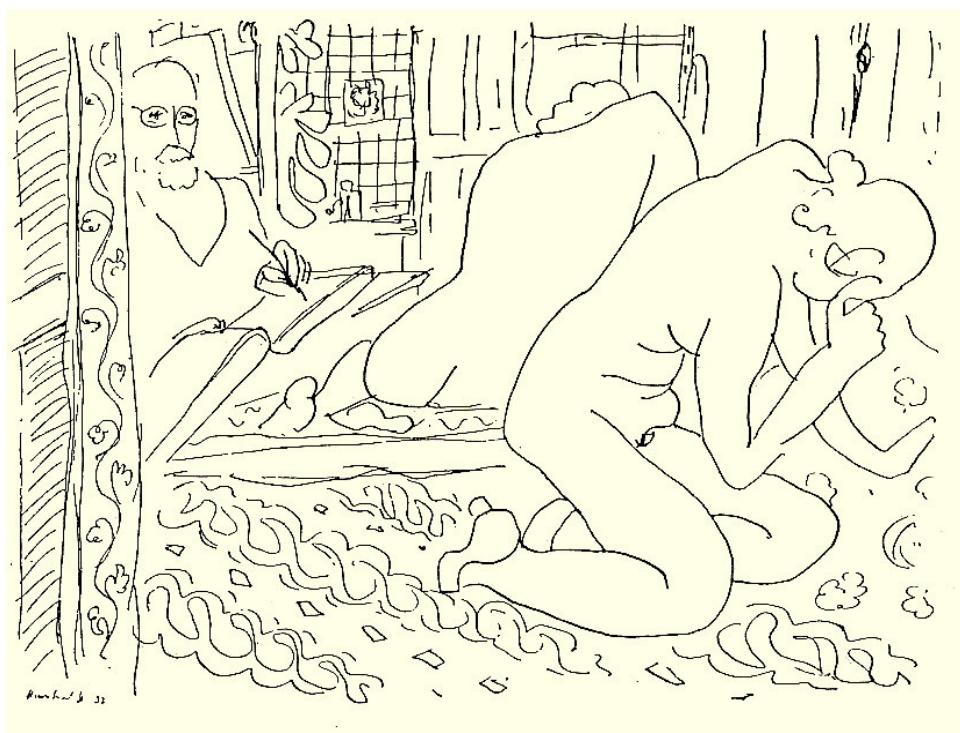
Matisse, para atingir o seu objetivo, não se priva de acentuar os exageros e as deformações em suas belas figuras indolentes, algo que Ingres e Cézanne, por exemplo, já haviam feito antes dele, sacrificando a verossimilhança em prol da harmonia (na época de Ingres, houve quem se desse ao trabalho de supostamente contar quantas vértebras a mais a sua odalisca alongada aparentava possuir).

À disposição do *voyeur* que se esconde por detrás de cada um que contempla as obras do pintor, as mulheres, vestidas ou despidas, voluptuosas com suas formas generosas, seus quadris alongados e a suas poses que denotam languidez, raramente se ausentam nos quadros de Matisse. Como se ainda não bastasse, por vezes, os objetos da mobília e os vasos com plantas, além dos arabescos que estampam as cortinas e os tapetes, mantêm analogias



com as curvas femininas, envolvendo o olhar com as formas curvas do objeto do desejo. Sobre seus desenhos, o pintor afirmou:

Quando executo meus desenhos [...], a linha que meu lápis traça sobre a folha de papel faz lembrar um pouco o gesto de um homem tateando o seu caminho no escuro. Quero dizer que o percurso é imprevisível: não conduz, sou conduzido. (MATISSE, 2007, p. 182)



**Ilustração 20** – Henri Matisse, *Nu agenouillé devant un miroir*, 1937, Pena e nanquim, The Baltimore Museum of Art, Maryland. (NÉRET, Gilles. *Henri Matisse*, S.l.: Taschen, 2002, p. 188).

A grande meta de Matisse, a síntese perfeita de sua obra, entretanto, somente seria atingida durante os seus últimos anos de vida. Assim como ele havia descoberto outrora a sua veia artística, durante um longo período de convalescença na juventude, agora, no final da sua vida, lá estava ele novamente com a sua saúde debilitada e a sua mobilidade comprometida. A alternativa encontrada, diante das dificuldades para manusear os pincéis como

o fazia antes, consistiu no uso de papéis previamente coloridos que, por sua vez, eram recortados de acordo com a sua imaginação e capacidade de simplificação. Ele afirmava, àquela altura, que: “a tesoura pode adquirir maior sensibilidade de traço do que o lápis ou o carvão (MATISSE, 2007, p. 285).

As formas orgânicas, obtidas através de desenhos feitos diretamente com a tesoura, resultaram numa série de obras dentre as mais criativas e fecundas de sua carreira. Enfim, a simplificação elevada ao extremo, a sua escolha artística, a qual ele havia sempre pretendido, obtida mediante novos métodos e procedimentos. Matisse já afirmava desde o início, de uma maneira um tanto controversa, nas suas *Notas de um pintor*, que a arte que ele tanto almejava produzir seria, em suma, uma arte com *luxo, calma e volúpia*, ou ainda, noutras palavras:

Sonho com uma arte de equilíbrio, de pureza, de tranqüilidade, sem temas inquietantes ou preocupantes, uma arte que seja, para qualquer trabalhador cerebral, quer o homem de negócios, quer o homem cultivado, por exemplo, um lenitivo, um calmante mental, algo como uma boa poltrona onde ele pode relaxar o cansaço físico. (MATISSE, 2007, p. 47)

O equilíbrio e a simplificação, obtidos na forma, nos temas e, em especial, no estilo, são uma constante na obra de Henri Matisse. As figuras, os interiores, as estampas e as cores compõem um legado, do qual a pintura contemporânea ainda colhe as ressonâncias. Todavia, ousou discordar parcialmente desta opinião de pintor – com quem sempre almejei estabelecer semelhanças e parentescos – quando ele faz a analogia entre o quadro e uma poltrona, aconchegante e confortável. A obra de arte pode e deve ser como uma poltrona, todavia, é necessário que haja alguma mola solta ou então um pé quebrado, que surpreenda e crie um incômodo inicial. Após alguns



instantes, as incertezas diante do inesperado se diluem numa calma e a instabilidade dá lugar a uma acomodação. Porém, a surpresa inicial, ainda que num breve instante, se fez presente.

No capítulo seguinte, algumas reminiscências do meu percurso, articuladas às reflexões sobre a minha práxis artística.

### Capítulo 3

## *A demão de verniz*

---

Rua tranqüila...  
 Portas fechadas...  
 Sol nas vidraças...  
 [...]

E eu...  
 às grades da janela...  
 sem ver nem olhar...  
 sonhando parar!...  
 que dos vidros baços  
 nem mundo, nem céu!...  
 nem sombras, nem passos!...  
 nem risos, nem choros!...  
 nem laços de paz!...  
 nem laços de guerra!...  
 Nem nada...  
 [...]

Sob a redoma fiquei a imagem  
 que me deixou...  
 Mas de cera,  
 e ainda e só por ela,  
 pois sendo bela  
 eu a perdera...

Já não falta nada.  
 [...]

*(Branquinho da Fonseca)<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> *Domingo*, poema de Branquinho da Fonseca, publicado na Revista Presença 26 (abril-maio de 1930).

Após um breve desenvolvimento do assunto, na introdução desta dissertação, cabe aqui retomar a análise das obras produzidas – ao longo de um percurso oscilante – de uma maneira mais aprofundada, em relação ao que já foi tratado.

A minha produção artística teve início na época da primeira graduação, no curso de Licenciatura em Educação Artística da Faculdade de Belas Artes de São Paulo, entre 1987 e 1990. Desde aquele período, sempre houve alguns esboços, tentativas não tão bem sucedidas de expressão artística, realizadas como exercícios de aula ou como um passatempo. Porém, daqueles desenhos e pinturas realizados outrora pelo aprendiz de artista, quase nada restou. As primeiras obras relevantes, cujos desdobramentos permeiam as obras produzidas até hoje, e que são objeto desta análise e reflexão teórica, foram realizadas a partir do segundo ano da segunda graduação, no curso de Bacharelado em Artes Plásticas, do Instituto de Artes da Unesp, iniciado em 1993.

Durante o ano de 1994, no segundo ano do curso, após inúmeros exercícios de desenho e pintura, realizados nas aulas de ateliê do professor João Espinelli, uma série de pinturas foi produzida, sob sua orientação. Eram pinturas a óleo sobre papelão que se baseavam noutras pinturas, releituras do legado da visualidade, justapostas em montagens, às vezes inusitadas.

Tais obras apresentavam uma ampliação notável dos formatos, para além das medidas tímidas dos esboços iniciais. Além disso, havia o uso das cores em contrastes berrantes e a tentativa de representar situações cotidianas intercaladas com citações, explícitas ou não, não somente às obras de outros

artistas, mas também ao universo *kitsch* e à cultura *pop*, incluindo, às vezes, até frases em balões, como nas histórias em quadrinhos.

As obras, apesar da técnica e do suporte aparentemente antiquados, segundo o discurso vigente, não estavam sequer tão deslocadas no tempo e no espaço. Apesar do deslumbramento da maioria dos artistas e dos críticos de arte, diante das inovações tecnológicas que, àquela altura, já promoviam uma ampliação dos meios e das interfaces disponíveis na produção artística contemporânea – além das propostas de eliminação dos suportes mais convencionais, bastante discutidas na época – a pintura ainda emitia sinais vitais. Havia, desde a década anterior, uma tentativa de retomada da pintura, através de tendências como a *Transvanguarda*, na Itália, o *Neo-Expressionismo*, na Alemanha e a *Bad Painting* norte-americana. As telas em grandes formatos nortearam até o conceito e o tema de uma das Bienais de Arte de São Paulo, em meados dos anos 1980. A pintura, em especial a *Grande Tela*<sup>11</sup>, como se sabe, ainda tinha o que mostrar, naquele final de século.

Daquelas primeiras pinturas realizadas, cabe destacar algumas, entre as que sobreviveram à ação do tempo e ainda estão à disposição no acervo. A representação, primitiva e tosca, reflete uma relação conflituosa de um pintor, ainda desprovido de uma técnica minimamente apurada, aprendiz *ad aeternum*, com a sua poética. No entanto, as críticas oriundas de meus mestres e até mesmo alguns comentários de meus pares, de um modo geral,

---

<sup>11</sup> Na 18ª Bienal de São Paulo, ocorrida em 1985, “três corredores de cem metros de comprimento por cinco de altura, com centenas de telas, separadas por apenas dez centímetros, formaram a *Grande Tela* [...]”, numa “solução ousada” da curadora do evento, Sheila Leirner, “os trabalhos se articulavam entre si, num desenrolar ininterrupto e não linear, produzindo forte impacto de conjunto” (AMARANTE, 1989, pp. 324-325).

apontavam para uma força expressiva naquelas obras, que jamais pôde ser alcançada nas demais, produzidas nas fases seguintes.

A série de pinturas produzida naquele período foi apresentada numa exposição coletiva, no final do ano, no átrio do Instituto de Artes da Unesp. Daquela exposição, na qual tive a oportunidade exercer pela primeira vez uma curadoria, também participaram André Vilela, Marcos Nepomuceno e Melissa Conde, entre outros. Porém, devido a conflitos entre as datas com outras exposições escolares, a mostra só pôde acontecer em dezembro, quando o público já era escasso, devido às férias. Portanto, a exposição não obteve nenhuma repercussão.

A pintura denominada *Realismo Social-Democrata* (ilustração 21), cujo título poderia ser utilizado para rotular a série de pinturas realizadas nesta fase, foi produzida no início da primavera de 1994. O título é um trocadilho que faz alusão às dificuldades que se apresentavam, nas tentativas de obtenção de uma representação mais realista, devido às minhas limitações técnicas. Por outro lado, não há como negar o outro viés, que alude a um realismo mais moderado e hesitante em relação àquele praticado sob a tutela do Estado, na outrora União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Um título ambíguo e bem-humorado, sobre um realismo que traz à tona algumas de nossas mazelas.

O quadro mostra duas cenas praticamente distintas, divididas por uma faixa verde e amarela, numa alusão a uma faixa presidencial. Do lado esquerdo da tela há uma família de retirantes - que remete ao quadro do pintor paulista Cândido Portinari - em frente a um sobrado azul e decadente. Há, no telhado, um gato caminhando e uma moderna antena parabólica. Na época, durante a

campanha para as eleições presidenciais, um ministro havia sido flagrado num comentário um tanto quanto comprometedor, captado pelas antenas parabólicas, desmascarando algumas estratégias da campanha eleitoral, ocorrida naquele ano.



**Ilustração 21** – *Realismo social-democrata*, 100cm x 80cm, Óleo sobre cartão, 1994.

Do lado oposto há uma moça, passando displicentemente uma peça íntima de seu vestuário. Ela parada, passando, remetia a um poema intersemiótico<sup>12</sup> do poeta e músico Arnaldo Antunes, lido em algum periódico, ao acaso, na época. Ao fundo, aparentando avançar sobre o primeiro plano, devido à gradação de tamanho inverossímil, há uma flor estilizada que repousa

<sup>12</sup> Conforme afirma Omar Khouri: “o termo ‘poesia intersemiótica’ designa um certo tipo de poesia que transitava entre códigos, mas que tinha nos códigos da visualidade o seu forte”, ou seja, uma poesia que, “sem deixar de lado o verbal, valorizava a visualidade como elemento estrutural do poema e pretendia uma fusão de códigos” (KHOURI, *FACOM* 9, 2001, p. 26).



numa garrafa vazia de um famoso refrigerante, usada como um vaso, numa espécie de desvio de sua função, numa alusão ao uso de produtos da sociedade de consumo e/ou de seus respectivos anúncios publicitários como assunto, temas comuns da *Pop Art* norte-americana. Há uma frase dita pela moça, num balão como aqueles utilizados nas histórias em quadrinhos. Tal frase remete ao título da obra, com o uso de outro trocadilho, pobre, dito em inglês.



**Ilustração 22 – Pêras, 100cm x 80cm, Óleo sobre cartão, 1994.**

Uma outra obra, escolhida para ilustrar a produção artística daqueles primórdios, foi intitulada *Pêras* (ilustração 22). Na tela há outra moça, desta vez aparentemente grávida, de poucos meses. Ela está sentada num banquinho de ateliê e debruçada sobre uma mesa, que aparenta possuir um pé

sobressalente. As pêras na cesta, que dão nome à obra, remetem remotamente às pêras das naturezas-mortas do pintor Paul Cézanne, objeto da homenagem singela. Todavia, a moça, debruçada, escondendo o olhar ou enxugando os olhos, faz uma ligeira alusão à litografia do pintor Vincent van Gogh, intitulado *Sorrow*. Há, no lado oposto, um violoncelo recostado, assumidamente plano e quase cubista, em sua estilização. As formas e as cores já antecipavam um parentesco com as obras de Henri Matisse, algo que eu almejava desde aquela época. Várias alusões e apropriações numa única obra.

Em 1995, no penúltimo ano do curso de graduação, alguns temas foram retomados em novas pinturas, em formatos ainda maiores. No entanto, devido às inúmeras atribuições e ao acúmulo de afazeres, muitas das obras sequer foram finalizadas, e pouca coisa restou daquela produção, caracterizando um período de ligeira transição, ainda no início do meu percurso de pintor. Dentre as obras produzidas nesta fase intermediária, há uma delas que ilustra minhas buscas de artista ainda errante, oscilando entre a expressão e as tentativas frustradas de obtenção de um aprimoramento técnico na representação.

A obra *naïve*, intitulada *Fábrica de Tecidos* (ilustração 23), foi inspirada na letra de uma canção do compositor Noel Rosa, sobre uma musa que passava em frente à casa do poeta, quando ia para o trabalho e que não usava meias, sequer no inverno.

A tela representa uma cena de interiores, com a figura sentada num sofá – algo que viria a se tornar um motivo recorrente – com o pé engessado e a muleta precariamente apoiada, numa diagonal quase paralela à perna sã. Pela janela - metáfora da pintura – é possível avistar a fábrica que, pelas suas



chaminés, expelle a fumaça que torna o céu suburbano menos azul. Sobre a mesinha justaposta ao sofá há um vaso com uma flor de cacto, uma beleza possível que surge nas condições adversas.



**Ilustração 23** – *Fábrica de tecidos*, 120cm x 90cm, Óleo sobre lonita, 1995.

As proporções da figura, distorcidas pela ausência de cânones e de técnica, parecem indicar que ela é portadora de algum tipo de anomalia. Alguma harmonia foi obtida, no entanto, graças às estampas dos tecidos da cortina, do papel de parede e do sofá, que remetem às tentativas de negação da ilusão de espaço no plano da tela - como no caso das estampas que aparentemente avançavam e envolviam as figuras, comuns nas pinturas de interiores de Pierre Bonnard e Henri Matisse - nos primórdios do Modernismo.

Tais obras já apontavam algumas tendências estilísticas, que viriam a se materializar, de forma um pouco mais convincente, nas obras realizadas nos

anos seguintes. Em decorrência de inúmeros estudos realizados nas aulas de ateliê do professor Percival Tirapeli, na fase final do curso de graduação, além da observação contínua de obras dos mestres do passado, em museus pela cidade ou através de reproduções em livros de arte, houve um gradual aprimoramento técnico. Posteriormente, ocorreu inclusive a contratação informal de um modelo, Fabiana Delboni, aluna do curso de licenciatura em Educação Artística, na época. Além disso, houve a adoção do suporte tela, mais perene do que os papelões utilizados anteriormente.

Durante o último ano da graduação, em 1996, os temas e as obras foram retomados com afinco, não somente pela preparação do trabalho de conclusão de curso, como também por uma necessidade de retomada de algo que aparentava tornar-se uma atividade, se não promissora, ao menos essencial para a existência de um pintor, que dava seus primeiros passos. Houve um aumento significativo na quantidade de obras produzidas, como conseqüência do número de horas por dia dedicadas ao ofício da pintura, durante e, principalmente, após o horário das aulas, no galpão, usado como ateliê.

As obras produzidas durante o primeiro semestre daquele ano foram mostradas noutra exposição coletiva: *Vitrines, Interiores & Inquietação*, realizada também no átrio do Instituto de Artes da Unesp, em julho de 1996. A mostra contou com a participação de Melissa Conde e Rachel Zuanon, que já haviam participado comigo da exposição anterior. Houve também a participação de João Bernardo Filho e Marcel Esperante, entre outros. Apesar da coincidência, outra vez, com as férias escolares, nessa ocasião houve alguma repercussão, além de visitas agradáveis.

Dentre as inúmeras obras produzidas, talvez uma delas possa sintetizar qual o sentido e os anseios daquela série de pinturas, em meu percurso. Trata-se do quadro, a óleo sobre tela, intitulado *Paintball* (ilustração 24). O título dado fazia alusão ao procedimento adotado por um colega de classe do curso de graduação, que também era pintor. Ele costumava, ao se aproximar do instante no qual daria um desfecho às suas pinturas, num toque final – diante das dificuldades apresentadas pelo acabamento, devido às suas limitações técnicas – arremessar aleatoriamente e com veemência o restante das tintas preparadas sobre a tela. Um gesto febril e performático, como um *dripping* de Jackson Pollock. O termo *paintball* - como naquele jogo que simula uma batalha, na qual os participantes são atingidos por cápsulas contendo tinta vermelha – foi adotado, com alguma ironia, para designar tal procedimento.



**Ilustração 24** – *Paintball*, 130cm x 90cm, Óleo sobre tela, 1996.

O quadro mostra uma moça num plano americano, um enquadramento utilizado costumeiramente em cenas de duelo, nos antigos filmes de *western*. Ela sorri um sorriso que denota uma sensação de deleite, enquanto é atingida por um tiro, que espalha, quase pornograficamente, tinta vermelha feito sangue em seu corpo esguio. Uma violência excessiva e, aparentemente gratuita, para entreter a platéia: *pulp-fiction*. Ela usa um *blue jeans* desbotado, ao invés do vestido que se tornaria habitual, e segura uma rosa estrategicamente posicionada, enquanto o cano fálico da arma praticamente divide a composição. No lado oposto, há um vaso vazio sobre uma escrivaninha e uma janela entreaberta. Ambos, o vaso e a janela, são apropriações de alguma cena de interiores da obra de Henri Matisse. Sob o móvel, há um gato repousando, alheio à ação que se passa no cômodo forrado com papel de parede amarelo. Calma e volúpia convivem na composição. Uma alegoria bastante sugestiva do desejo incontido pela musa praticamente inacessível.

Outro quadro representa uma moça usando um vestido de verão, amarelo com estampas florais, e meias-calças (ilustração 25). Ela parece ter sido surpreendida enquanto se preparava para abrir uma geladeira, cujo *design* se mostra ultrapassado.

O desenho da figura baseou-se na apropriação de um estudo de Jean-Dominique Ingres, encontrado num livro sobre o estudo da figura humana, que eu havia consultado. O modelo, que posava para os meus desenhos e pinturas naquela época, devia estar se ocupando de outros afazeres. A moça, com seu vestido estampado, envolvida no pormenor de uma cozinha com azulejos excessivamente decorados, também alude a uma pintura *nabi* ou *fauve*. Todavia, o excesso de estampas, aliado ao pingüim de louça que repousa



sobre a geladeira, remete a uma decoração de gosto duvidoso, típica de um universo *kitsch*.



**Ilustração 25** – *Geladeira bossa-nova*, 120cm x 80cm, Óleo sobre tela, 1996.

Um instante flagrado numa cena doméstica singela, um lugar-comum, que se assemelha às imagens dos anúncios publicitários menos arrojados. Como num antigo reclame, a moça esboça um sorriso enquanto se esforça para mostrar a qualidade do produto anunciado, numa época idealizada e longínqua, quando não apenas as geladeiras, mas também os sabonetes, os

automóveis, o samba com influências jazzísticas e até o presidente da república eram rotulados como bossa-nova.

Outra obra significativa daquele período, intitulada *Quando Alcançamos a Lua* (ilustração 26), foi realizada em 1997 para a exposição coletiva *Isomos a Esmo*<sup>13</sup>, ocorrida em novembro daquele ano, nos nichos dos corredores do prédio do Centro Paula Sousa - antiga sede da Escola Politécnica – que foi projetado pelo arquiteto Ramos de Azevedo.

A exposição, sob a curadoria do professor Percival Tirapeli, contou também com a participação dos artistas Marcel Esperante, com a sua série de pinturas que revisitavam ora o Cubismo Analítico, ora o Cubismo Sintético, e Patrício Dugnani, com as suas pinturas neo-expressionistas, de temática religiosa.

A tela acima citada mostra outra moça, aparentemente deslocada no tempo, sentada numa cadeira ‘*art nouveau*’<sup>14</sup>, enquanto olha, pela janela, a lua crescente, como uma namorada de tempos idos. Ela ouve um disco antigo, de vinil, da banda *pop* inglesa *The Beatles*, num fonógrafo mais antigo ainda. Além disso, na parede vermelha do quarto, que combina com a cor do vestido curto que ela está usando, há um pôster pendurado e emoldurado, com o retrato do médico e guerrilheiro Ernesto *Che* Guevara, um dos líderes da revolução cubana. O pôster que ornamenta a parede faz alusão a um hábito que havia se tornado mais ou menos comum entre a juventude, naquela época atribulada: os sonhos que se acabaram e as utopias que se dissiparam; o surgimento da *Pop*

---

<sup>13</sup> Em 1997 houve outras duas exposições coletivas, realizadas em fevereiro e março, respectivamente. A primeira delas ocorreu na Casa de Cultura da Penha, situada no largo do Rosário, e contou também com a participação de Jaitão, Marcel Esperante e Peter de Brito. A segunda foi realizada na galeria do Club Homs, na avenida Paulista, e teve também como participantes João Bernardo Filho e Marcel Esperante.

<sup>14</sup> Estilo decorativo em voga no final do século XIX, que valorizava o uso de linhas sinuosas, arabescos e curvas, e que, segundo Giulio Carlo Argan: “é um estilo ornamental que consiste no acréscimo de um elemento hedonista a um objeto útil” (ARGAN, 1992, p.202).

*Music*: “um novo gênero de música que havia conquistado as massas e monopolizado o seu interesse ao ponto de devoção histórica” (GOMBRICH, 1988, p.482); a rebelião estudantil desencadeada em Paris, em maio de 1968, e que se propagou pelo mundo etc. Entre tantos outros acontecimentos, os astronautas alunissaram pela primeira vez.



**Ilustração 26** – *Quando alcançamos a Lua*, 130cm x 80cm, Óleo sobre tela, 1997.

Após um longo período de hibernação artística – interrompida esporadicamente por algumas experiências mal-sucedidas, realizadas com tinta acrílica e posteriormente destruídas - as pinturas a óleo sobre tela retornam, gradativamente, já no início deste século promissor.

Ao contrário das pinturas iniciais, que eram concebidas a partir de roteiros prévios, mais ou menos como as cenas de um filme, com ênfase na narrativa, as pinturas mais recentes, conforme já foi mencionado na introdução deste trabalho, são produzidas agora sem as mesmas alegorias e citações outrora tão presentes. Geralmente, giram em torno do mesmo motivo, gerando uma espécie de monotonia que beira a obsessão.

As moças, com seus olhos semicerrados, de uma maneira afetada, parecem flertar com o suposto *voyeur* que as observa. Elas estão quase sempre sentadas, com as pernas cruzadas, em sofás ou poltronas. Os vestidos curtos e decotados que elas usam, ajustados ao corpo, deixam transparecer os contornos repletos de curvas generosas e até mesmo algumas dobrinhas. Os cabelos, cuidadosamente desleixados, além da maquiagem nada discreta sobre a pele pálida, também são constantes.

Como não há quase nada além do motivo – a moça posando, serena, numa pintura nem tanto – as obras receberam o sugestivo rótulo de *Pinturas sobre o nada*.

Quando, em seu livro *Os Problemas da Estética*, Luigi Pareyson nos relata que, em algumas artes, “o significado espiritual da arte não é confiado a um sentimento que aí encontre expressão, menos ainda a um argumento que nela seja tratado, mas exclusivamente à humanidade tal e qual é encarnada no estilo” e que “podemos, talvez, dizer que em tal caso é o próprio estilo que se



torna tema, motivo inspirador”, o autor utiliza, para exemplificar tais conceitos, o caso do escritor francês Gustave Flaubert:

Pensamos em Flaubert quando se propõe a ‘escrever um livro sobre nada’, ‘um livro quase sem assunto’, ‘um livro que se mantenha em pé apenas pela força intrínseca do estilo’ [...] o que significa que o essencial da arte não é a representação ou a expressão, mas o estilo. (PAREYSON, 1997, pp.73-74)

Também o poeta mato-grossense Manoel de Barros, citado *au passant* na introdução desta dissertação, menciona, no que ele denomina *Pretexto*, quer dizer, o prefácio de seu *Livro Sobre Nada*<sup>15</sup>, a intenção de Flaubert, no que ela se difere da sua proposta, ou seja, “ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo”. As pinturas atuais são tidas, inicialmente, como mero exercício de estilo.

Todavia, as obras sobre o nada, tidas por um longo período como estudos, já constituem uma série razoavelmente numerosa, cuja relevância e o sentido, no âmbito do percurso da minha produção artística, é preciso verificar.

As pinturas mais recentes, quase sem assunto, são, portanto, o parâmetro na análise comparativa em relação às pinturas alegóricas da fase inicial. Há uma aparente ausência de um compromisso mais explícito com o legado da visualidade na história da arte, manifestado outrora através de citações, relacionadas às afinidades e ao repertório. Em compensação, há uma sutil evolução na representação da figura feminina, através de um tratamento ligeiramente mais pictórico. As tintas, nas minhas pinturas de outrora, eram excessivamente diluídas em óleo de linhaça, algo raro de acontecer na produção mais recente. Como numa pintura de memória do pintor francês Paul

---

<sup>15</sup> *Livro Sobre Nada*, com poemas de Manoel de Barros, publicado pela editora Record, do Rio de Janeiro, em 1996. A 11ª edição do livro, do qual foram retiradas as citações acima, foi lançada em 2004.

Gauguin, “a cor se estende em zonas largas e planas” (ARGAN, 1992, p.134), mas, apesar disso, as massas ainda não se sobrepõem plenamente às linhas dos desenhos, ocasionando uma plasticidade ambígua. As curvas das moças tornam o percurso visual, embora sinuoso, mais contínuo. As obras antigas, cabe aqui lembrar, apresentavam alguns cortes, às vezes abruptos, na composição, devido ao fato de apresentarem aparentemente dois quadros distintos, justapostos numa mesma tela. Em suma: em minhas pinturas dos dias idos, havia uma ênfase no assunto; em minhas pinturas hodiernas, a ênfase se desloca para o motivo<sup>16</sup>.

A nítida mudança no enfoque das obras pode ser mais bem exemplificada através de uma metáfora do filósofo espanhol José Ortega y Gasset, em seu livro *A Desumanização da Arte*:

Imagine o leitor que estamos olhando um jardim através do vidro de uma janela. Nossos olhos se acomodarão de maneira que o raio da visão penetre o vidro, sem deter-se nele, e vá fixar-se nas flores e folhagens. Como a meta da visão é o jardim e até ele é lançado o raio visual, não veremos o vidro, nosso olhar passará através dele, sem percebê-lo. Quanto mais puro seja o vidro, menos o veremos. Porém logo, fazendo um esforço, podemos prescindir do jardim e, retraindo o raio ocular, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos uma massa de cores confusas que parece grudada no vidro. Portanto, ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes. (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 27)

O que se pode deduzir, portanto, através da análise comparativa das fases da minha pintura é que, inicialmente, o foco estava no “jardim”, visto através do “vidro da janela”. Agora, sem que isso tivesse sido premeditado, o

---

<sup>16</sup> A descrição que se detêm nos significados mais evidentes, no “tema primário ou natural”, ou seja, que apresenta “o mundo dos motivos artísticos”, na definição de Erwin Panofsky, é denominada *pré-iconográfica*. A análise *iconográfica* é aquela que se volta para “o mundo das imagens, estórias e alegorias”, ou seja, o assunto: “tema secundário ou convencional” (PANOFSKY, 2002, p. 64).

foco está detido e acomodado no “vidro da janela”, possibilitando inclusive, desde que haja a devida “acomodação visual”, uma contemplação mais plena.

Dentre as pinturas da série atual, há a tela intitulada *A Amiga emoldurada do Arthur* (ilustração 27). O título faz menção há um fato ocorrido há alguns anos: uma amiga, desde a época da graduação, Adriane Bertini, havia tido um filho. Quando fui visitá-los, levei uma tela ainda sem título, chassi ou moldura, como presente. Algum tempo depois, noutra visita, vi que a tela estava devidamente emoldurada, ornamentando a parede do seu apartamento. Ela comentou que o bebê, aparentemente, se distraía com as cores do quadro, que ela havia denominado *A Amiga do Artur*.



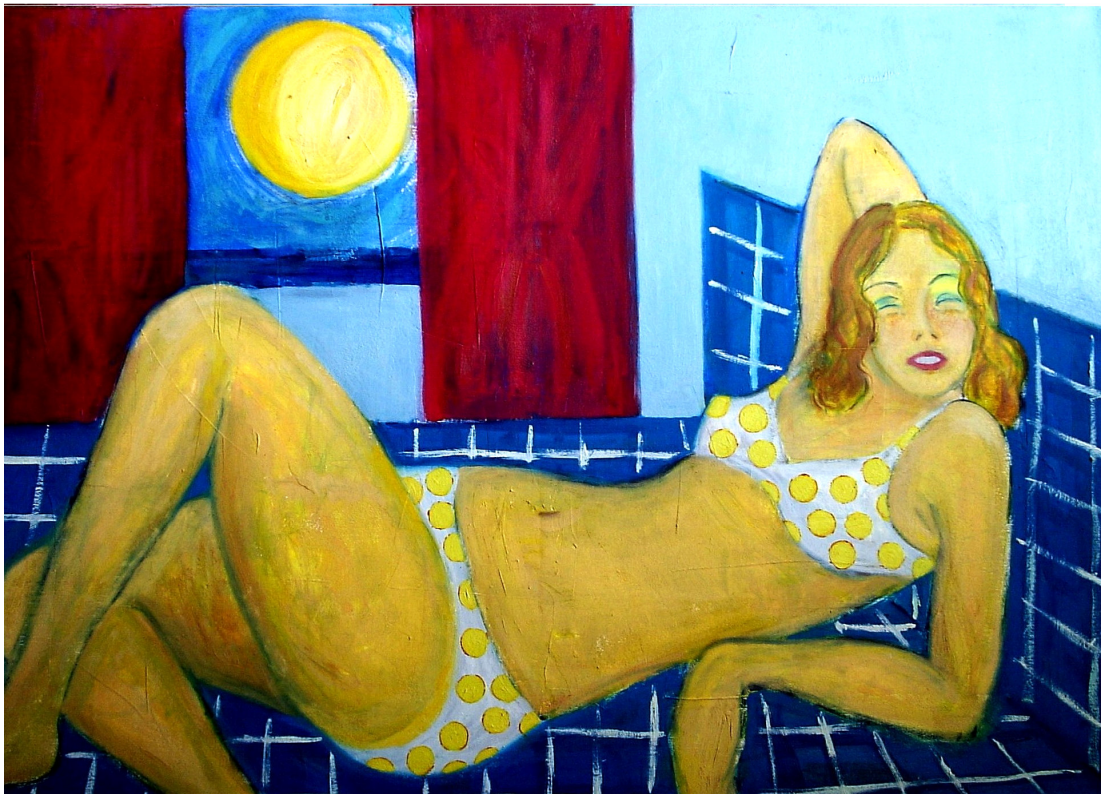
**Ilustração 27** – *A Amiga emoldurada do Arthur*, 90cm x 60cm, Óleo sobre tela, 2003.

Na tela há uma moça sentada num sofá, apoiando-se sobre as pernas cruzadas, enquanto o olhar dela é aparentemente atraído por algo que está além da moldura. O contraste obtido na aplicação das cores, ou seja, o vermelho do vestido em oposição à estamparia do sofá, em tons de rosa pálido, e do papel de parede ao fundo, em verde-azulado, torna a harmonia cromática da composição visivelmente atraente. No entanto, uma observação mais detalhada ocasiona alguns ligeiros incômodos, relacionados a algumas formas cuja resolução não foi tão satisfatória. Trata-se de uma das primeiras obras produzidas após o hiato criativo, na retomada das pinturas a óleo sobre tela, mantendo ainda incontáveis relações com as obras produzidas no final do século passado, como por exemplo, as intenções claras de aludir às obras de Henri Matisse.

Tais relações apontam, portanto, para outra obra de transição. A moça no sofá, que já aparecia nas minhas pinturas da fase inicial, rodeada de alusões e apropriações diversas, torna-se um tema constante nas pinturas mais recentes. Porém, além da moça, não há quase nada que desvie a atenção dada a ela, como havia anteriormente. Já não há gramofones, canos de armas, gatos indolentes, pêras, garrafas de refrigerantes, capas de discos, violoncelos, muletas, geladeiras, pingüins etc.

A obra, intitulada *Mar de celofane azul* (ilustração 28), mostra a figura como se fosse um nu reclinado: um tema recorrente na história da arte, conforme já foi mencionado. A deusa do amor, a odalisca e a cortesã, por sua vez, dão lugar a uma banhista, usando um biquíni antiquado. Ao invés do bronzeado, ela se empalidece sob a luz do luar que adentra pela janela aberta. A composição faz uma nítida alusão à tela *Nu rose*, de Henri Matisse, porém a

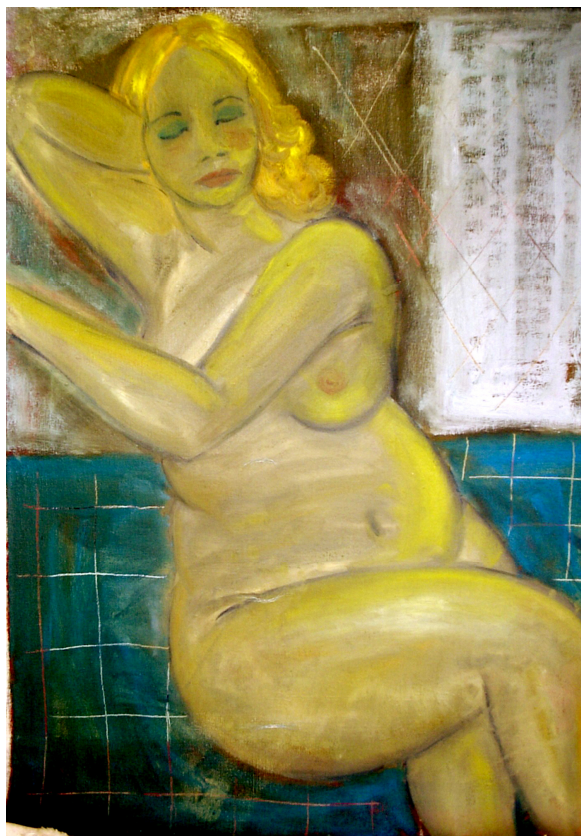
pele da figura é predominantemente amarelada. Os tons de azul no divã, na parede, na janela e no céu, além da cortina num vermelho escarlate, formam uma tríade de cores primárias como base cromática.



**Ilustração 28** – *Mar de celofane azul*, 120cm x 80cm, Óleo sobre tela, 2003.

O título da obra foi inspirado numa cena de um filme do cineasta italiano Federico Fellini (talvez *Amarcord*, de 1973). Numa determinada seqüência, as pessoas estão navegando em barcos. Todavia, o cineasta optou por não gravar a cena *in loco*, e reproduz num estúdio o mar, feito de plástico, como num cenário teatral. Uma escolha que torna a cena mais lúdica e simbólica, em suma, o universo *felliniano*. As formas exageradas da figura também remetem ao mesmo universo. Uma praia imaginária, num quarto indefinido, sugerida pela fantasia resultante dos procedimentos e das apropriações.





**Ilustração 29** – *Dobrinhas*, 78cm x 55cm, Óleo sobre tela, 2004.



**Ilustração 30** – *Quase igual às outras...*, 78cm x 58cm, Óleo sobre tela, 2004.

Durante a transição, que poderia ser percebida inclusive em outras obras que aqui foram relegadas, as mudanças relacionadas aos aspectos formais e, principalmente, temáticos, viriam a se consolidar em duas outras pinturas, produzidas às pressas, cada uma delas numa única tarde de domingo. As obras, intituladas respectivamente *Dobrinhas* (ilustração 29) e *Quase igual às outras...* (ilustração 30) são, aparentemente, o ápice das pinturas ditas sobre o nada. Ambas, realizadas de fato como um mero exercício, apresentam uma variação quase nula dos motivos. As pinturas foram feitas em retalhos de telas e, em seguida, coloridas com sobras de tintas, utilizadas em outras obras e que ainda não haviam secado na paleta.

As moças cruzam as pernas, enquanto escondem e mostram, fechando os olhos, aparentando um recato mal disfarçado, diante de quem as observa. As estampas, delineadas através da raspagem com espátula, em linhas imprecisas, verticais e horizontais, que formam quadrados irregulares na colcha azul da primeira obra e, verticais e diagonais, na cortina vermelha da segunda, acentuam o caráter meramente decorativo. A única diferença mais relevante entre as obras, além da cor dos cabelos, diz respeito ao uso, por uma delas, de um vestido tomara-que-caia ajustado às suas formas generosas, em oposição à nudez, como numa banhista do pintor francês Auguste Renoir, da outra moça.

Até o próprio título de uma das obras, *Quase igual às outras...*, já aponta para o que podemos esperar, ou seja, o grau de parentesco com as demais que compõem a série é bastante evidente.

A moça num sofá, os olhos fechados, as curvas sinuosas, as pernas cruzadas, as mãos escondidas, os quadris largos etc. Há ainda uma ligeira

instabilidade, ocasionada pelos eixos diagonais das composições. As cores, em contrastes acentuados (amarelo e azul, numa delas; verde e vermelho, na outra), contribuem para a sensação, oscilante entre a serenidade e a inquietação.



**Ilustrações 31a e 31b** – *Cílios postigos e margaridas artificiais*, 115cm x 78cm, Óleo sobre tela, 2005.

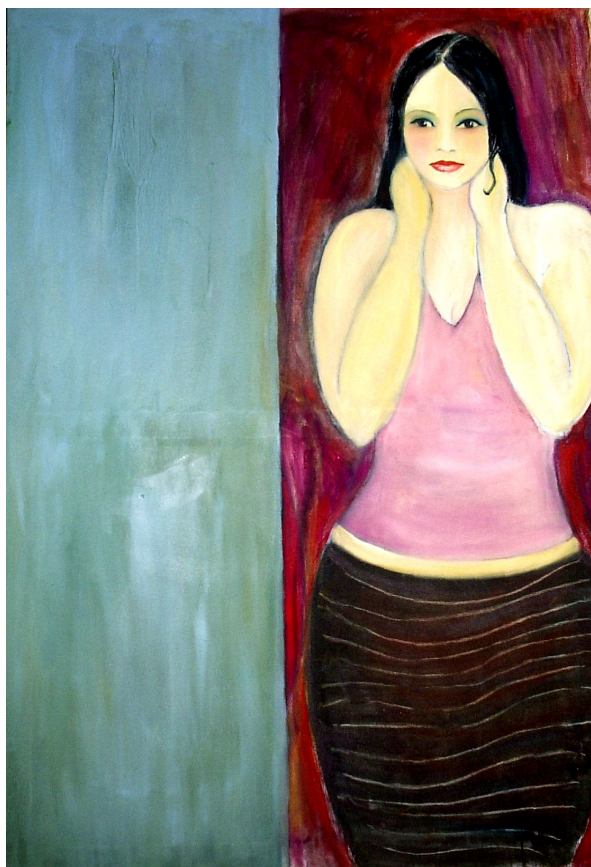
Mais ou menos na mesma época, uma outra pintura, intitulada *Cílios postigos e margaridas artificiais* (ilustrações 31a e 31b), remete a uma constante, relacionada às formas e à aparência das moças retratadas, com seu aspecto artificial e esquemático. Todavia, a composição possui uma diferenciação sutil, em relação às demais obras. A moça, de um lado da tela, possui um contrapeso desproporcional às suas formas, representado por um vasinho, enfeitado com algumas margaridas, sobre um móvel justaposto ao enorme sofá, cuja tonalidade verde-Veronese empalidecida foi, posteriormente,



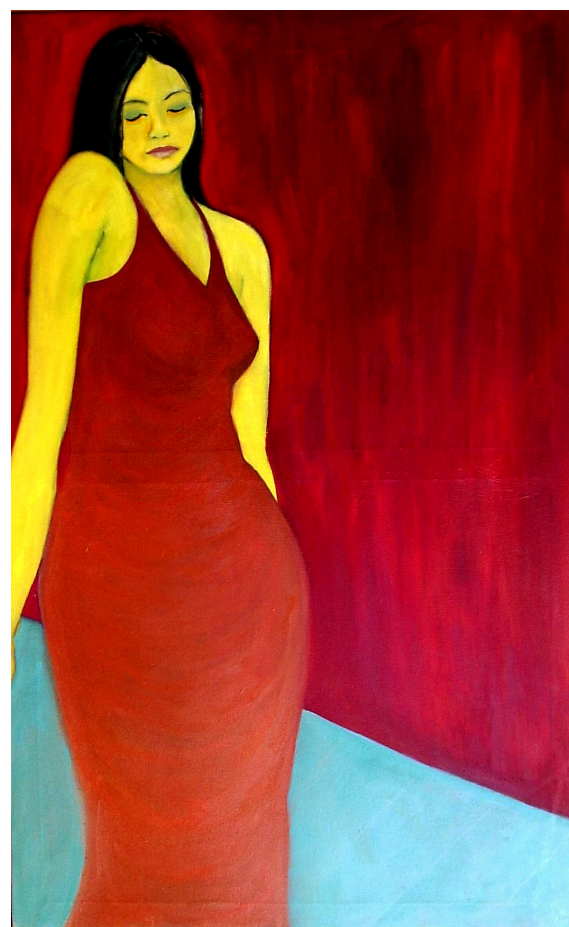
substituída por tons predominantemente azuis. Uma janela, no canto superior esquerdo da tela, mal sugerida e depois relegada, não contribuiu muito para a tentativa frustrada de obtenção de equilíbrio na composição.

A idéia de aparente desequilíbrio, instabilidade, seria retomada nas obras seguintes, de uma maneira mais veemente: as moças, posicionadas de um lado da tela, em oposição às áreas de cor, planas e uniformes, no lado oposto. Eventualmente, algumas estampas rompem com o vazio e com a monotonia: quase sempre, quase nada.

No mais, as pernas novamente cruzadas, escondendo e mostrando, os olhos, outra vez fechados, dialogam com as demais obras que compõem a série, numa repetição.



**Ilustração 32** – *Pose de musa do arrabalde*, 120cm x 80cm, Óleo sobre tela, 2005.



**Ilustração 33** – *Na Fila do açougue*, 130cm x 80cm, Óleo sobre tela, 2005.

Outras duas obras, mostram duas moças posando em pé, ao lado de enormes áreas vazias que contribuem para um equilíbrio precário da composição. O título de uma das obras, *Pose de musa do arrabalde* (ilustração 32), remete ao próprio motivo recorrente, numa redundância conceitual e formal, explicitando mais uma vez o nada constantemente presente, ou melhor, em se tratando de nada, ausente.

A musa suburbana, com suas poses e trejeitos, usa uma blusa rosa, curta e justa, e uma saia escura cujas listas sugerem os passos rápidos, o “passo que se apressa”, como o da musa que se vai, nos versos do poeta russo Vladímir Maiakovski, dedicados a Lília Brik. A tela nos mostra uma figura que caminha, desfilando suas curvas, enquanto ajeita os cabelos longos, aflita. A outra obra, intitulada *Na Fila do açougue* (ilustração 33), mostra o modelo também passando, como se desfilasse em passos curtos. O título faz alusão, de uma maneira simplória e prestativa, à carne sugerida nas figuras nuas das pinturas barrocas do pintor flamengo Peter Paul Rubens e nas odaliscas, indolentes, lânguidas e românticas do pintor francês Eugène Delacroix.

Outra obra – *A Tentativa vã* (ilustrações 34a, 34b e 34c) – e novamente a figura refestelada, desta vez numa poltrona cor-de-rosa. As etapas aqui reproduzidas mostram as variações cromáticas ocorridas na pintura, durante a sua produção.

A tela, inicialmente esboçada em tons claros, numa segunda etapa apresenta um fundo castanho-escuro. Todavia, o vestido curto e ajustado, outrora carmim, torna-se branco, acentuando as formas generosas da moça. Posteriormente, o vestido deu lugar a uma saia e uma blusa, em tonalidades azuis. As cores da mobília tornaram-se mais pronunciadas.



**Ilustrações 34a, 34b e 34c**– *A Tentativa vã*, 120cm x 80cm, Óleo sobre tela, 2005.

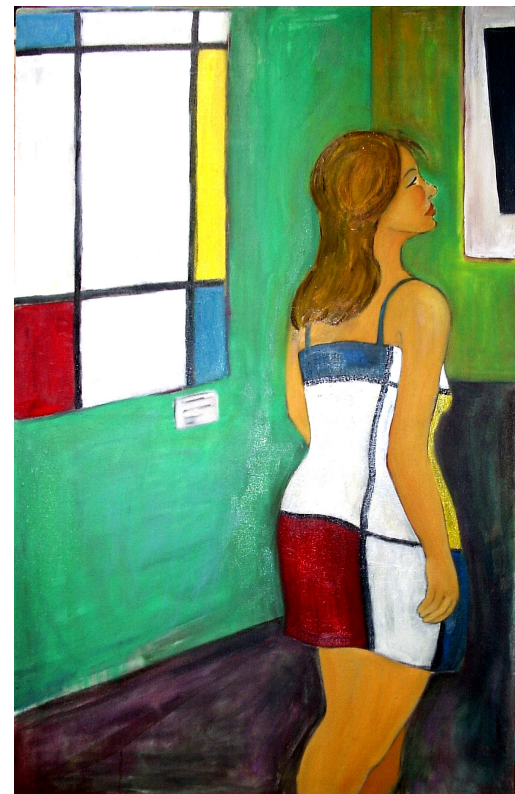
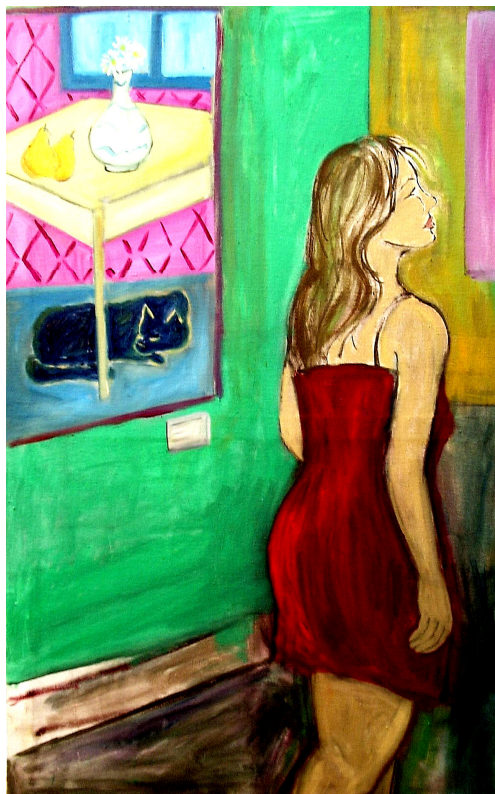
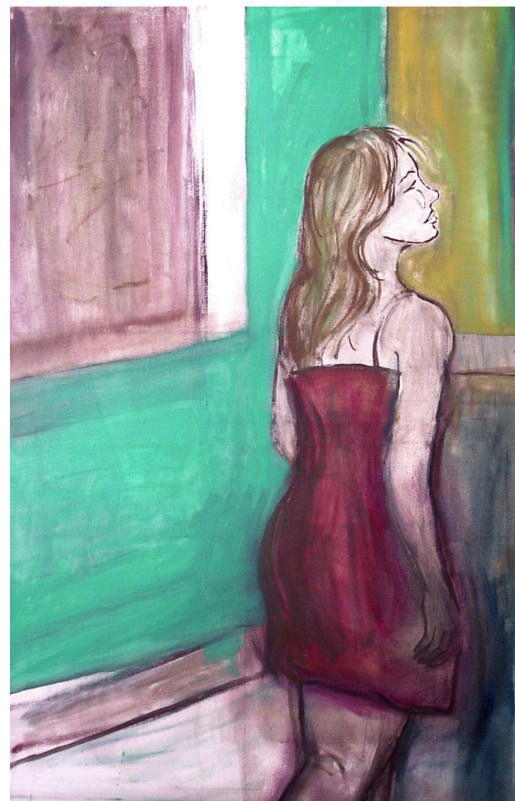


O fundo, lúgubre, foi substituído por uma parede, num verde ameno. Uma cortina sobreposta, com losangos estampados, resgata a cor que anteriormente tingia o vestido dela. O título da obra remete às sucessivas etapas da pintura, em busca de um resultado satisfatório. Entretanto, após as tentativas vãs, a obra foi abandonada.

O abandono de uma obra, devido a uma aparente sensação de impasse – diante da impossibilidade de uma saída – ou então pela perda do interesse, temporário ou definitivo, que a obra desperta, foi assim exposto por Paul Valéry:

Aos olhos desses amantes da inquietude e da perfeição, uma obra nunca está *acabada* – palavra que, para eles, não têm qualquer sentido – e sim *abandonada*; e esse abandono que a entrega às chamas ou ao público [...] é uma espécie de *acidente* para eles, comparável à ruptura de uma reflexão que a fadiga, o aborrecimento, ou alguma outra sensação vem anular. (VALÉRY, 1991, p. 169, grifo do autor)

Há uma outra obra que sugere um resgate da narrativa e das alegorias presentes nas telas antigas. A tela, intitulada *Entretê-la* (ilustrações 35a, 35b, 35c e 35d), mostra uma moça passando displicente, num passeio por uma galeria ou museu, enquanto as obras, quadro dentro do quadro, clamam por seu olhar distraído. A obra – cujas etapas da execução foram registradas – aponta para um diálogo, outrora interrompido, com pintura e sua história, ou seja, as citações a outras obras estão presentes na composição, num pastiche ou diluição do legado da visualidade. A inspiração inicial da obra alude à nova plasticidade das obras do pintor holandês Piet Mondrian, cuja citação se faz presente na tela sobre a parede, no primeiro plano. E, trazendo à tona de uma maneira quase leviana as relações entre a arte e o consumo, ou quiçá entre a arte e a vida, o padrão das estampas do vestido que ela usa repetem o motivo da tela.

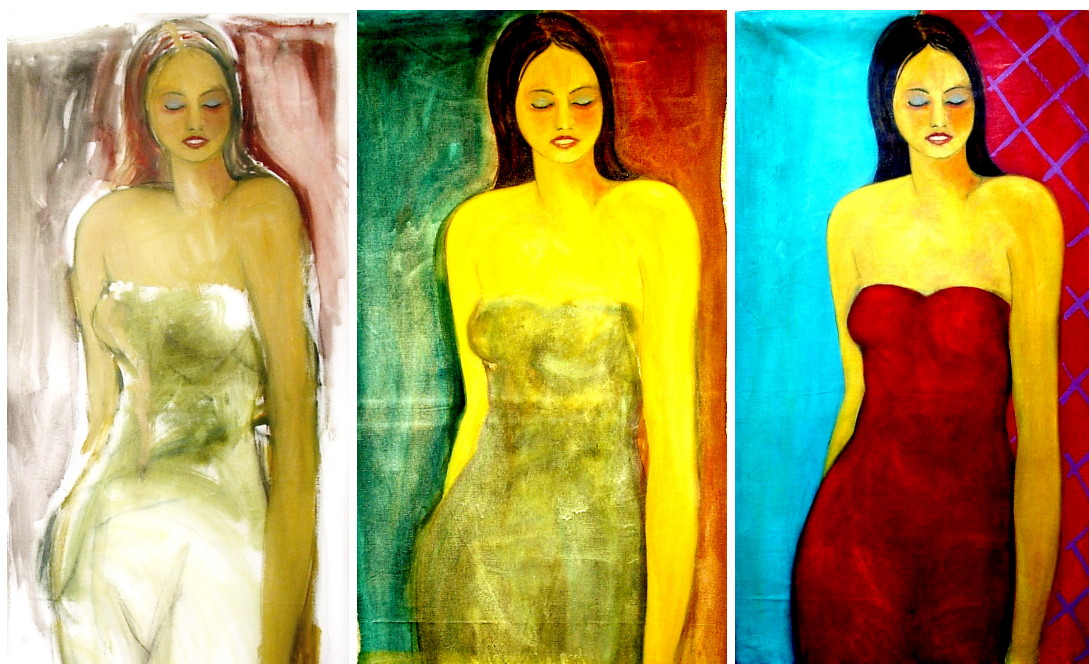


Ilustrações 35a, 35b, 35c e 35d- *Entretê-la*, 130cm x 80cm, Óleo sobre tela, 2005-07.



A identificação entre a obra e o público, a banalização do gosto e as alusões explícitas na tela com a qual, provavelmente, ela mais se identificou. Adiante, no outro corredor, perpendicular ao que ela está passando, há outra tela abstrata insinuada, algo como um quadrado preto sobre um fundo branco, como nas obras de Kasimir Malevich.

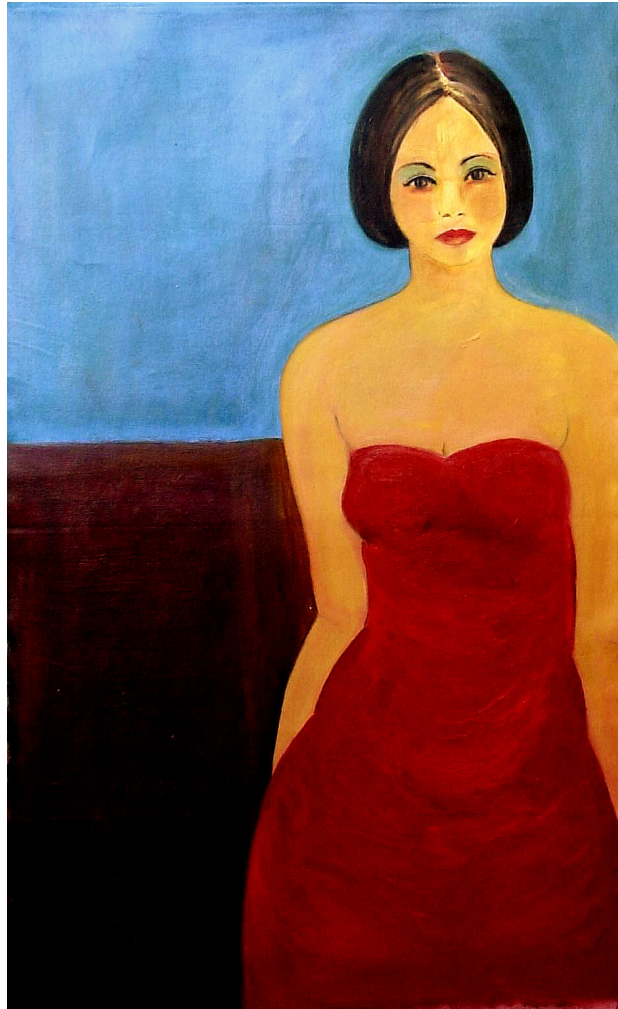
Noutra tela, o passo apressado sugerido dá lugar à imobilidade: a moça parada; um instante; outra pose (ilustrações 36a, 36b e 36c).



**Ilustrações 36a, 36b e 36c** - *Ela ali em pé parada*, 105cm x 58cm, Óleo sobre tela, 2006.

A figura usa um vestido justo e vermelho. Ela parece fingir estar alheia ao olhar que a espreita. Ao fundo, de um lado há uma cortina com tonalidades rosadas e lilases que se intercalam; do outro, o verde-azulado empalidecido, também constante noutras obras, retorna para se contrapor. As mesmas cores, as mesmas poses, as mesmas figuras, repetidas à exaustão.

Obras pintadas sobre retalhos de telas, como exercícios de estilo. Quase nada novamente. Alusões implícitas à tradição e ao novo convivem, mais uma vez.



**Ilustração 37** – *O Penteadinho moderninho*, 115cm x 70cm, Óleo sobre tela, 2007.

Na tela intitulada *O Penteadinho moderninho* (ilustração 37), há novamente a moça, usando outra vez um vestido tomara-que-caia vermelho, bem ajustado às suas formas.

A figura, posicionada à direita na tela, com seus braços mais uma vez inertes e rentes ao corpo, não apresenta variações consideráveis, em relação às demais. Ela está usando um penteado novo: os cabelos longos, desta vez, dão lugar a um corte mais curto, apropriado para uma mulher que acumula inúmeros afazeres em seu dia. O olhar dela, melancólico e apreensivo, denota algumas incertezas. A composição está dividida por um eixo horizontal, insinuando uma provável cena externa. Uma cena de passeio, um vestido mais

elegante, cabelos bem cuidados, um horizonte longínquo, um céu azulado e algumas divagações.

Outra obra (ilustração 38), e mais uma vez a moça está sentada num sofá verde-azulado, contrastando com o fundo em tons de vermelho e carmim. Assim como as cores predominantes no dia a dia da personagem Amélie Poulain, naquele filme sobre o seu fabuloso destino (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, de Jean-Pierre Jeunet – 2001), o contraste entre o verde e o vermelho também é uma constante em minhas obras.



**Ilustração 38** – *Botas de couro reluzente*, 120cm x 79cm, Óleo sobre tela, 2006-07.



O olhar dela, como já aconteceu anteriormente, parece se voltar para algo que ocorre fora dos limites da tela. Ao contrário das outras figuras sentadas, que geralmente são mostradas recostadas comodamente num sofá, desta vez a moça se mostra mais aprumada do que as demais. Ela usa um vestido preto e um par de botas de couro reluzente. Há algo de inquietante nela que parece contaminar o olhar de quem a observa, disseminando uma instabilidade.

O título dado à obra foi inspirado num verso duma canção da banda nova-iorquina *The Velvet Underground*, que, em meados dos anos 1960, acompanhava algumas performances do artista plástico Andy Warhol. Todavia, o verso foi deslocado de seu contexto original, e, no quadro, faz alusão tão-somente às botas que ela usa. Um acessório decorativo, mostrado apenas em pormenores, instigando o olhar – às vezes perverso – do observador em relação à musa.

*Cabelos tingidos e coxas grossas* é outra tela que mostra o modelo com as pernas cruzadas e os olhos semicerrados (ilustração 39). Ao invés do costumeiro vestido, ela está usando *shorts*, semelhante ao de uma dançarina que realiza coreografias apelativas, justo e bem curto. No lugar do sinuoso sofá habitual, há uma cadeira singela e predominantemente retilínea, numa perspectiva enviesada. O fundo em tons de azul, oscilando entre um azul mais profundo e outro, mais celestial – que, por sua vez, repete o azul usado na cadeira – torna o ambiente ligeiramente melancólico, numa alusão vaga às pinturas da fase inicial de Pablo Picasso. Porém, em oposição ao fundo soturno, a palidez da moça, o amarelo-ocre dos cabelos e a blusa cor-de-rosa se destacam e se expandem.



**Ilustração 39** – *Cabelos tingidos e coxas grossas*, 120cm x 80, Óleo sobre tela, 2007.

A figura sentada, com as pernas cruzadas, enclausurada num cômodo claustrofóbico; as vestimentas ajustadas ao corpo, rentes às formas generosas; a pele pálida; as áreas vazias e planas de cor; a claridade persistente e a escuridão esporádica; os tons quentes e frios, em contraste; os eixos assimétricos, verticais e horizontais, e as linhas sinuosas etc. Uma síntese das obras anteriores, desta fase mais recente, com variações pouco relevantes.

Quase todas as obras aqui descritas e analisadas foram agrupadas e expostas, em julho de 2007, na Casa Púrpura – Ateliê e galeria, situada no bairro do Ipiranga (ilustrações 40a e 40b).



**Ilustrações 40a e 40b** - *Pinturas sobre o nada* (exposição).  
Casa Púrpura – Ateliê e Galeria, julho-2007.

A exposição individual, sob a curadoria de Juliana Brecht, permitiu um coroamento parcial dos esforços empreendidos. Os comentários das pessoas que compareceram ao *vernissage*, em geral favoráveis e curiosos, tornaram ainda mais estimulante a retomada, com afinco, do percurso outrora interrompido.

Olhar o que já foi feito, enfileirado sobre as paredes de uma galeria, proporciona uma outra dimensão, diferente da visão cotidiana das obras, amontoadas umas sobre as outras num ateliê improvisado.

## *Considerações Finais*

---

Foi assim:  
[...]  
Um dia precisei de fazer uma autocrítica.  
Fi-la.  
Mas não fui aprovado pela direção.  
A autocrítica estava muito subjetiva – disseram.  
Expliquei que eu também não era tão objetivo assim.  
Me chamaram de pequeno burguês filhinho do papai.  
Isso eu era.  
[...]  
Fui mexer com palavras.  
[...]  
Passei a estudar o assunto.  
Comecei a transver o mundo.  
Inclusive só andava pelo lado esquerdo da tarde.  
O que era visivelmente um vício adquirido na militância.

*(Manoel de Barros)<sup>17</sup>*

---

<sup>17</sup> *O Militante*, poema de Manoel de Barros, publicado na Folha de São Paulo (14 de novembro de 1993).

Ao final desta empreitada, pude notar o quanto estas reflexões, por mim efetuadas, possibilitaram maiores esclarecimentos sobre as dúvidas e as inquietações que há muito entremeavam a minha práxis artística.

Os procedimentos por mim adotados tornaram-se mais claros: a preparação do suporte; a elaboração dos esboços; a busca de modelos e referências; a mistura das cores; as pinceladas que espalham a tinta pela tela e, em especial, as reflexões de um pintor sobre as suas obras, demandam tempo, algo escasso nos dias atuais. A contemplação, por sua vez, exige do espectador uma atenção especial, algo que também requer um tempo. Em geral, ele já não mais dispõe desse tempo. Todavia, a pintura persiste, sobrevivendo de sua história e do fascínio que ainda exerce, até mesmo diante dos olhares menos acostumados às armadilhas engendradas pelo pintor.

O resgate das obras que produzi, ao longo do tempo – com suas apropriações e empréstimos da tradição e do legado da pintura – desde as minhas composições alegóricas de outrora até as mais recentes – pinturas de domingo sobre cenas prosaicas, lugares-comuns – permitiram um delineamento do percurso, com seus êxitos e percalços.

Os livros lidos e as teorias assimiladas contribuíram para a edificação da argumentação sobre as minhas pinturas, desde a sua gênese até sua exposição.

Dentre os artistas que foram por mim abordados, escolhidos por afinidade ou gosto pessoal, pude apreender melhor a poética e estabelecer novas aproximações. Apesar das ressalvas feitas, por alguns deles, à exposição de suas idéias por outros meios, além da pintura, suas idéias sobre

arte – lidas em cartas, notas, depoimentos e escritos em geral – contribuíram decisivamente para as minhas reflexões.

As verbalizações sobre a arte, embora pareçam árdias para um pintor, apresentam-se como um instrumento eficiente para a elucidação de seus procedimentos, permitindo aos admiradores de suas obras um alargamento dos horizontes. Quiçá, a compilação que fiz de algumas das reflexões de alguns artistas possa contribuir para outras pesquisas vindouras, assim como contribuíram agora para o desvendamento da minha poética.

A ampliação do repertório imagético e as possibilidades de fruição da obra de arte ainda dão margem a debates e são motivos para a reflexão dos artistas e dos pesquisadores da arte. Os movimentos, as escolas e os estilos, além dos artistas que vivem e produzem, no âmbito de uma sociedade – e que refletem sobre a sua práxis e a relação dinâmica entre a obra de arte, a crítica e o público – são algumas das bases sobre a qual o objeto desta reflexão repousa, inquieto. A reflexão – uma autocrítica às obras por mim produzidas, entre idas e vindas, no decorrer dos anos – é o desfecho dado numa pintura: a demão de verniz.



## Referências Bibliográficas

---

AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ARGAN, Giulio C. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Arte e crítica de arte*. Tradução Helena Antunes. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

ARHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução Ivonne Terezinha de Faria. 5ª ed. São Paulo: Pioneira, 1989.

\_\_\_\_\_. *Intuição e intelecto na arte*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Aristóteles (Coleção Os Pensadores)*. Tradução Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. 11ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BONNARD, Pierre & MATISSE, Henri. *Bonnard/Matisse: letters between friends, 1925-1946*. Tradução para o inglês Richard Howard. New York: Abrams, 1992.

CALABRESE, Omar. *A Linguagem da arte*. Tradução Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

\_\_\_\_\_. *A Idade neobarroca*. Tradução Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

CÂMARA FILHO, João. *João Câmara: trilogia* (vários colaboradores). São Paulo: Takano, 2003. (V. 1, V. 2 e V. 3).

CAMPOS, Jorge Lucio de. *A Vertigem da maneira: pintura e pós-vanguarda na década de 80*. Rio de Janeiro: Revan: FAPERJ, 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª ed. São Paulo, Edusp, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Tradução Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. Tradução Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1988.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. Tradução Waltensir Dutra ..et al. 2ª ed., 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ECO, Umberto. *A Definição da arte*. Tradução José Mendes Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

\_\_\_\_\_. *A Estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. Tradução Pérola de Carvalho. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. *Como se faz uma tese*. Tradução Gilson Cardoso de Souza. 17ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A Estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade figurativa*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GAUGUIN, Paul. *Noa-Noa: viagem ao Taiti*. Tradução Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Philobliblion, 1977.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. Tradução Octacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.

GOMBRICH, Ernest H. *Arte e ilusão: um estudo da representação pictórica*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOMBRICH, Ernest H. *A História da arte*. Tradução Álvaro Cabral. 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte – V. 2.* – Tradução Walter H. Geenen. 3ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. Tradução Tereza Coelho. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

LIPPARD, Lucy R. *A Arte pop*. Tradução H. Silva Letra. São Paulo: Edusp, 1976.

LOPES, Almerinda da Silva. *João Câmara: o revelador de paradoxos políticos-sociais*. São Paulo: Edusp, 1995.

LUCIE-SMITH, Edward. *Movements in art since 1945*. London: Thames & Hudson, 2000.

MAGALHÃES, Fábio. *Rubens Gerchman*. São Paulo: Lazuli, 2006.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Poemas*. Tradução e organização de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MORAIS, Frederico. *Dez casos de amor e uma pintura de Câmara*. São Paulo: JBS – Murad Propaganda, 1983.

NÉRET, Gilles. *Henri Matisse*. Tradução para o espanhol Carlos Caramés. S.l.: Taschen, 2002.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 1966.

OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker, 2004.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da arte*. Tradução Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. Tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1974.

PANOFSKY, Erwin. *Significados nas artes visuais*. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Os Problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

READ, Herbert. *O Sentido da arte: esboço da história arte, principalmente da pintura e da escultura, e das bases dos julgamentos estéticos*. Tradução E. Jacy Monteiro. 3ª ed. São Paulo: IBRASA, 1976.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Convite à estética*. Tradução de Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SANTAELLA, Lucia. *(Arte) & (cultura): equívocos do elitismo*. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 1995.

\_\_\_\_\_. *Estética: de Platão a Pierce*. São Paulo: Experimento, 2000.

\_\_\_\_\_ & NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SELZ, Jean. *Matisse*. New York: Crown Art Library, 1990.

SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1992.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Tradução Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução Maiza Martins de Siqueira. Organização João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Tradução Pierre Ruprecht. 2ª ed. São Paulo: L&PM, 1986.

VOLLARD, Ambroise. *Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

WALTHER, Ingo F. *Paul Gauguin, 1848-1903: quadros de um inconformado*. Tradução Etelvina Rocha Gaspar. Köln: Taschen, 1993.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução João Azenha Jr. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em arte: um paralelo entre a arte e a ciência*. 2ª ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

**REVISTAS, JORNAIS E PERIÓDICOS:**

KHOURI, Omar. Visualidade: característica predominante na poesia da era pós-verso: apontamentos. *FACOM (Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP)*, São Paulo, V. 9, p. 22-27, 2º sem. 2001.

REZENDE, Marcelo. Matisse por Matisse. *Bravo!* São Paulo, V. 125, p. 28-37, dez. 2007.

**SITES CONSULTADOS:**

<http://www.joaocamara.com/index2.php>  
(Acessado em 14/01/2008).

<http://www.artofcolour.com/artistofmonth/matisse/matisse-works-files/large-size-image/matisse-joylife.jpg>  
(Acessado em 14/01/2008).

<http://www.old.uni-bayreuth.de/departments/politische-soziologie/bilder/tansey.jpg>  
(Acessado em 14/01/2008).

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh>  
(Acessado em 15/02/2008).

<http://masp.uol.com.br/colecao/detalhesObra.php?cob=92>  
(Acessado em 15/02/2008).

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)