



**A DIFICULDADE DE DISCURSO NO PROCESSO CRIATIVO DA
PINTURA.**

STATEMENT'S DIFFICULTY IN PAINTING'S CREATIVE PROCESS.

Felipe Martin de Góes
fmgoes@yahoo.com.br



Figura 1: Góes, Felipe. Pintura nº 264,
acrílica e guache sobre tela, 30x40cm, 2015.

RESUMO

O artigo reflete sobre o processo criativo, abordando a dificuldade enfrentada pelo artista contemporâneo em relacionar a prática da pintura com o discurso verbal e escrito. Mapear essa dificuldade é de grande interesse de artistas, críticos e pesquisadores.

PALAVRAS CHAVE: Arte. Processo Criativo. Pintura. Discurso.

ABSTRACT

The article meditates about the creative process, addressing the contemporary artist's difficulty to link their painting practice with verbal or written statements. Artists, critics and scholars have great interest to outline this difficulty.

KEY WORDS: Art. Creative Process. Painting. Statement.



INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é contribuir com uma reflexão sobre o processo criativo pela perspectiva da prática da pintura e, num processo autoavaliativo, salientar algumas dificuldades cotidianas enfrentadas pelo artista contemporâneo.

Se o processo criativo pode ser um mecanismo de enfrentamento de obstáculos¹, qual a natureza dos obstáculos em pintura? Quais perguntas uma pintura lança ao mundo? Qual discurso estabelece silenciosamente uma pintura? Como lidar com a oscilação entre recursos materiais e recursos teóricos no longo processo de depuração de um trabalho?

Seria inimaginável o desenvolvimento histórico da pintura ocidental apartada da produção do discurso verbal/escrito sobre arte dos textos antigos e tratados renascentistas², assim como o impacto que textos de Kandinsky ou Greenberg tiveram para a arte moderna, ou ainda do discurso político de Beuys e Duchamp para ampliar o espectro de operações na arte contemporânea³.

Para além da discussão sobre os limites do que é arte e de quem faz arte, o processo criativo está presente em todos os campos de atuação humana. Seria difícil afirmar que não existe processo criativo em medicina, gestão, robótica ou esporte. Criatividade não é uma habilidade exclusiva de artistas. Sennett (2009) e Pallasmaa (2013) reconhecem um aspecto de

¹ Para Sennett (2009), a obsessão pela qualidade está na essência da prática do artífice, seja ele um médico, artesão ou programador de software. A obsessão leva o artífice a um constante mapeamento de obstáculos e busca de soluções. (SENNETT, 2009, p.35-37)

² Os textos *Hípias Maior* de Platão, ou *Da Poética* de Aristóteles (ARGAN, 2003) foram essenciais à origem da ideia filosófica de belo e do posterior desenvolvimento da filosofia estética. O *Trattato della Pittura* de Leonardo da Vinci é reconhecido, assim como outros textos de Vasari e Alberti, como fundamentais para o estabelecimento do Estatuto teórico e social da pintura no Renascimento. (LICHTENSTEIN, 2004)

³ Beuys e Duchamp influenciaram significativamente o pensamento contemporâneo. Turvaram os limites entre prática artística e prática política, dos limites entre objetos de arte e objetos do cotidiano, atividade artística e atividades conceituais. (MAMMÌ, 2012, P.54-117)



artífice em todo *fazer* humano. Segundo estes autores tudo na cultura é artefato, ou seja, um artifício criado em contraposição à natureza. (ABBAGNANO, 2012, p.93)

A cidade e sua arquitetura são exemplos destacados de artefatos humanos. Segundo Argan (2005), ambos são indissociáveis da civilização e, assim como a linguagem, são catalisadores e produtos da cultura.

A cidade favorece a arte, é a própria arte, disse Lewis Mumford. Portanto, ela não é apenas, como outros depois dele explicitaram, um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma [...]. A origem do caráter artístico implícito da cidade lembra o caráter artístico intrínseco da linguagem, indicado por Saussure: a cidade é intrinsecamente artística. (ARGAN, 2005, p.73).

Assim, é na qualidade de artífice da pintura que o autor deste artigo objetiva abordar a problemática do processo criativo e, conforme exposto acima, salientar as possibilidades de uma pintura ser ao mesmo tempo produto e catalisador de um discurso intelectual.

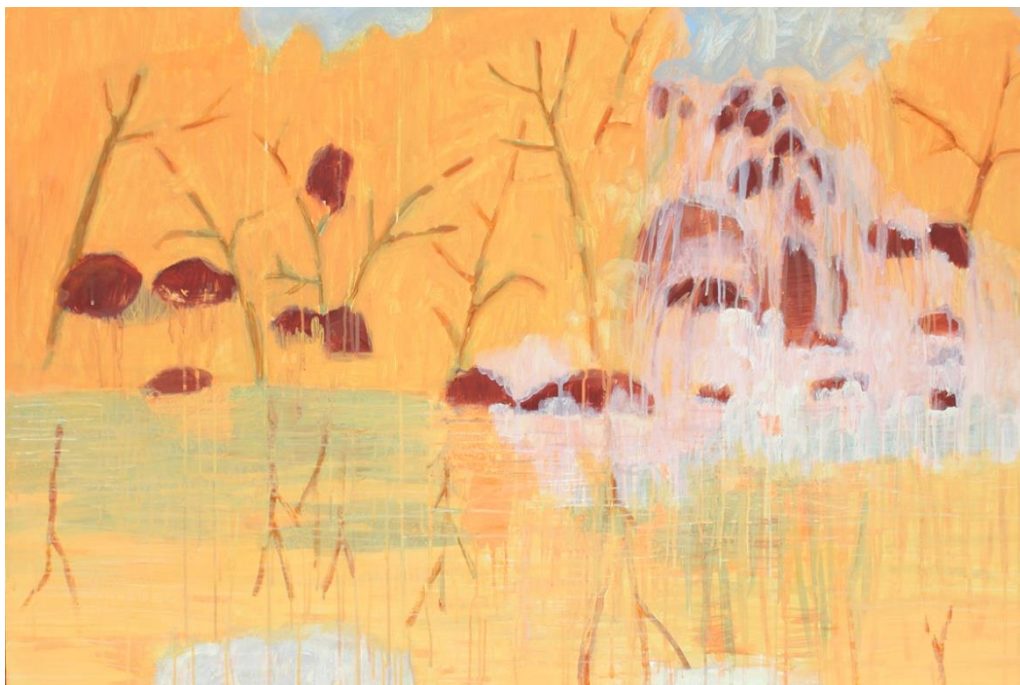


Figura 2: Góes, Felipe. Pintura nº 222, acrílica e guache sobre tela, 80x120cm, 2014.



A DIFICULDADE DE DISCURSO NO PROCESSO CRIATIVO DA PINTURA⁴

O discurso teórico sobre a prática artística representa grande dificuldade para artistas, críticos e pesquisadores. Tal fato ocorre pois a transposição entre linguagens diversas, como por exemplo do discurso da pintura para o discurso da escrita, não poder ser realizada sem quaisquer atritos, pois parece claro que a pintura e a escrita são linguagens que demandam intimidade com práticas distintas⁵. Assim, o trânsito entre algo com o qual temos intimidade para algo desconhecido por nós representa um obstáculo e ao mesmo tempo fonte de estímulo para o artista seguir adiante em sua pesquisa.

Ao longo do artigo são apresentados depoimentos de artistas como Bram Van Velde e Paulo Pasta, que entenderam a pintura como enfrentamento do desconhecido e das contingências da vida. Além destes artistas, faz-se referência aos argumentos dos pesquisadores Gumbrecht e Rancière, que apontam que este enfrentamento se realiza na oscilação entre momentos obscuros da materialidade e momentos de clareza do sentido.

É importante reconhecer a dificuldade em unir as abordagens de Gumbrecht e Rancière, pois embora ambos apontem uma relação importante entre discurso da pintura e discurso da escrita, divergem na valorização destes aspectos perante o todo. Gumbrecht (2010) considera urgente a compreensão da materialidade das coisas. Rancière (2012) denuncia qualquer tentativa de uma autonomia formalista da obra de arte. É nessa condição de funâmbulo que desenvolvo os argumentos deste artigo.

⁴ A problemática do "DISCURSO" foi inspirada em discussões recentes orientadas pelo artista Rubens Espírito Santo nas "aulas de segunda feira" do Atelier do Centro (São Paulo, SP).

⁵ É importante que fique claro que a comparação aqui desenvolvida entre discurso da escrita e discurso da pintura não é da ordem do intelectual vs. manual, mas sim da fonética/gramática vs. visual/plástico. A pintura e a escrita são práticas que solicitam esforços do corpo e do intelecto.



Mas essa simples oposição começa a se tornar obscura quando nos perguntamos: em que consiste exatamente esse “fato pictural” que se opõe ao suplemento do discurso? (RANCIÈRE, 2012, p.79).

Além do binômio obscuridade-clareza, a revelação de uma vocação para o discurso da pintura também parece oscilar entre razão e paixão⁶. Neste sentido, o depoimento do artista Paulo Pasta sobre o desenvolvimento de sua vocação como pintor é de grande interesse.

A pintura para mim, desde cedo, foi também autodescoberta. Não tenho com nenhuma outra linguagem a relação de intimidade que tenho com ela. [...] Prometi a mim mesmo seguir esse caminho, como uma senda para estar melhor no mundo. Desse modo, a pintura sempre foi uma atividade muito rente a minha própria vida. [...] Parece-me que a pintura teria de contar por si mesma, e de forma indireta e condensada, a lenta transformação dos conteúdos vividos. Essa seria a sua maneira de imitar em abstrato as contingências da vida. (PASTA, 2012, p.103-104).

Para Gumbrecht (2010) é urgente que as pesquisas acadêmicas acomodem este aspecto “rente à vida” da qual fala Pasta em seu depoimento. Gumbrecht propõe aos pesquisadores em arte e humanidades “que concebamos a experiência estética como uma oscilação (às vezes, uma interferência) entre ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’” (GUMBRECHT, 2010, p.22), rebalanceando as metodologias de pesquisa dominadas tradicionalmente pela interpretação verbal/escrita e excessivamente “hermenêutica” nas palavras do autor. (GUMBRECHT, 2010, p.35)

Em última análise, o que este livro defende é uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de sentido. No entanto, só os efeitos de presença apelam aos sentidos [...] (GUMBRECHT, 2010. p.15).

⁶ Em reportagem à Jacinto Saraiva do jornal Valor Econômico, Paulo Pasta revela que sua rotina obsessiva envolve 7 dias por semana de trabalho no ateliê. (SARAIVA, 2015)



Figura 3: Góes, Felipe. Pintura nº 276, acrílica e guache sobre tela, 35x40cm, 2015.

Gumbrecht caracteriza por “presença” algo que tenha o poder de obstruir nossa rota, seja uma pintura, um poema ou um lindo pôr-do-sol. Barthes, que sentia interesse por determinadas fotografias, interesse este que não podia justificar intelectualmente, chamou de “punctum” (BARTHES, 1984, p.46) este algo que nos fere no íntimo, e que muitas vezes apresenta-se como uma paixão, agindo na razão e na desrazão que habitam em nós. Nos dois casos é interessante pontuar que a corporificação sugerida nestes dois conceitos, “presença” e “punctum”, enunciam sutilmente que corpo e mente são indissociáveis filosoficamente para estes pesquisadores.

É importante destacar que o objetivo deste artigo não é desvalorizar o discurso conceitual/acadêmico em arte ou defender uma autonomia formalista da pintura. Não nos parece eficaz para o processo criativo em pintura que existam limites rígidos entre prática e discurso verbal/escrito. Segundo Rancière (2012), teorizar sobre si próprio é parte da essência da prática artística. Seguindo sua linha de pensamento, podemos afirmar que a aproximação entre arte e escrita é possível e desejável, mas que devemos respeitosamente



reconhecer a gravidade do desafio. Assim, estamos afirmando que perguntas e respostas são continuamente emitidas silenciosamente entre artista, pintura e público, sem que haja uma hierarquia clara entre estes agentes.

Assim, a perda da medida comum entre os meios das artes não significa que daí em diante cada qual fique no seu compartimento, outorgando-se sua própria medida. Isso quer dizer sobretudo que toda medida comum doravante é uma produção singular, e que essa produção é possível somente à custa de afrontar, na sua radicalidade, o sem medida da mistura. (RANCIÈRE, 2012, p.52).

O artista Bram Van Velde⁷, em depoimento ao escritor Charles Juliet⁸, refletiu sobre a dificuldade de transposição do discurso da pintura para o discurso verbal, afirmando que lhe faltavam as palavras para falar de uma pintura⁹. Velde revela que é justamente nessa dificuldade de emitir o discurso verbal onde se realiza o discurso próprio da pintura, e que este discurso seria como um olho cegado, mas que esforça-se em enxergar a ponta da faca que lhe fere¹⁰.

O depoimento de Velde apresenta uma interessante oscilação da vontade de discurso com a precariedade e a falta de recursos para tal empreendimento, e parece carregar a mesma ambiguidade do conceito de "palavra muda" de Rancierè (2012, p.22).

Servindo-nos de argumento semelhante ao de Pallasmaa (2013) a respeito do discurso da arquitetura, é a essa

⁷ O artista Bram Van Velde (1895- 1981), em diversas entrevistas, reafirma sua desconfiança na transposição do discurso pintura para o discurso verbal/escrito. O interessante nessas reflexões de Velde é que sua desconfiança claramente não parte de uma incapacidade intelectual ou retórica, pois basta ler poucas linhas de seus depoimentos para que fique óbvia a grande sensibilidade e precisão que o artista teve no uso das palavras.

⁸ O escritor Charles Juliet (1934-) foi um dos mais importantes interlocutores de Bram Van Velde, tendo publicado "Conversations with Samuel Beckett and Bram Van Velde" e "Bram Van Velde par Jacques Putman et Charles Juliet"

⁹ "Je suis un être sans langues. Je ne peux rien dire, je n'ai pas de mots." (JULIET, 1975, p. 78)

¹⁰ "La peinture est un oeil [...] un oeil aveuglé, qui continue de voir, qui voit ce qui l'aveugle." (JULIET, 1975, p. 84)



potência silenciosa a qual nos referimos como o discurso da pintura.

Todas as formas de arte – como a escultura, a pintura, a música, o cinema e a arquitetura – são modos específicos de pensar. Elas representam formas de pensamento sensorial e corporificado característicos de cada meio artístico. [...] a arquitetura, por exemplo, é um modo de fazer filosofia existencial e metafísica por meio do espaço, da estrutura, da matéria, da gravidade e da luz. (PALLASMAA, 2013, p.19-20).

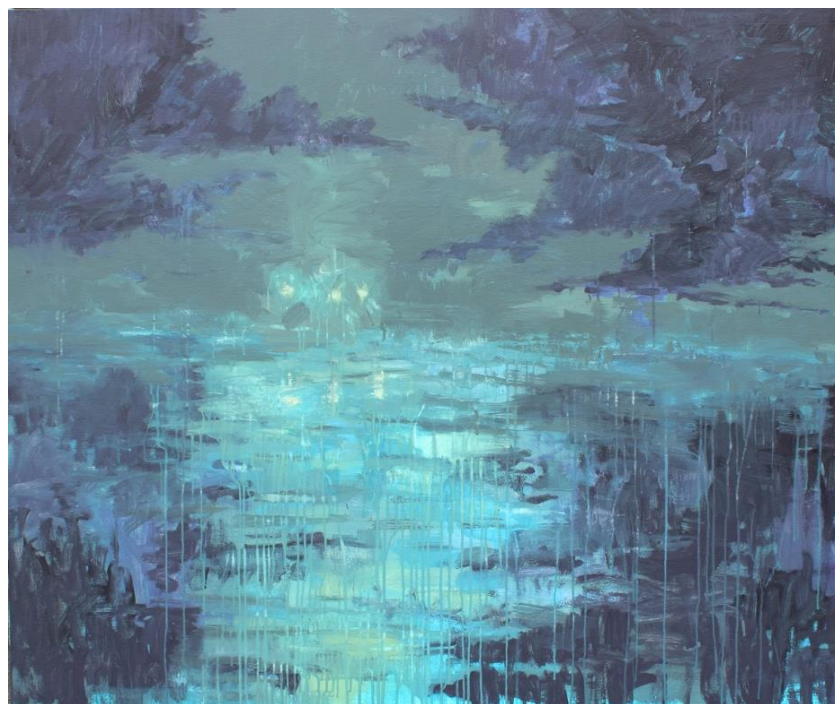


Figura 4: Góes, Felipe. Pintura nº 278, acrílica e guache sobre tela, 100x140cm, 2015.

Por fim, ressalto mais uma vez o argumento principal deste artigo: não existe incompatibilidade entre o discurso da pintura e o discurso da escrita. Mas é importante salientar que existe sim uma dificuldade nessa relação, e que mapear essa dificuldade é de grande interesse de artistas, críticos e pesquisadores. Conforme pontuado acima, autores como Gumbrecht e Rancière publicaram importantes reflexões a respeito dessa relação, e que parece ser consensual entre ambos que, para que exista potência em um discurso verbal/escrito sobre arte, é



necessário primeiramente que o objeto ¹¹ de arte apresente-se com potência em seu próprio medium, na intimidade da prática.

Portanto, refletir sobre o processo criativo na pintura é em primeiro lugar refletir sobre as dificuldades de discurso da pintura, da essência “errática” (ALMEIDA; GÓES, 2015) que a linguagem artística impõe à metodologia de pesquisa, do embate cotidiano que o artista contemporâneo trava com a “palavra muda”.

Reflexões e pesquisas aprofundadas, a serem realizadas posteriormente, devem não apenas levar em consideração as dificuldades expostas neste artigo, mas também se apropriar desta natureza errática do processo criativo e turvar os limites entre a obscuridade do ateliê e a busca por sentido da academia, estabelecendo um discurso que incorpore a razão e a paixão.



Figura 5: Góes, Felipe. Pintura n° 279, acrílica e guache sobre tela, 150x180cm, 2015.

¹¹ Não estou tratando apenas de objetos físicos, mas de objetos de estudo. O termo poderia designar artes visuais, música, cinema, poesia, teatro, esporte.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ALMEIDA, Eduardo Augusto Alves; GÓES, Felipe. **Entre a figura e o abstrato: instâncias do pensamento**. Interface, UNESP, Botucatu, v.19, n.52, p.211-226, Mar.2015. Disponível em: <<http://interface.org.br/wp-content/uploads/2015/02/52.pdf>>. Acesso em 14 Nov.2015.

ARGAN, Giulio Carlo. **História de arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte Italiana**. Volume 1. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

JULIET, Charles ; PUTMAN, Jacques. **Bram van Velde**. Paris: Maeght Editeur, 1975.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura. Volume 7: O paralelo das arte**. São Paulo: Editora 34, 2005.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PALLASMAA, Juhani. **As mãos inteligentes**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SARAIVA, Jacinto. **Um pintor de volta às raízes**. Valor Econômico, São Paulo, nov.2015. Disponível em <<http://www.valor.com.br/cultura/4313930/um-pintor-de-volta-raizes>>. Acesso em 15 nov. 2015

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.



**REVISTA
APOTHEKE**

Felipe Martin de Góes, Artista e arquiteto, formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Realizou exposições e projetos artísticos no Brasil e no exterior. Site: www.fgoesarte.blogspot.com