

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## **PADRÃO ATIVO**

### **Um fundamento compositivo da Pintura numa perspectiva contemporânea**

Marcelo Duprat Pereira

Doutoramento em Belas-Artes

Especialidade de Pintura

Tese orientada pelo(a) Professor(a) Doutor Ilídio Salteiro e pela Prof.(a)  
Doutor(a) Cláudia Matos Pereira, especialmente elaborada para a obtenção do  
grau de Doutor

2021

## RESUMO

Esta pesquisa tem o propósito de analisar os padrões presentes nas composições pictóricas. Mediante uma abordagem prático-teórica, ela se inicia pela observação dos padrões como contextos previamente elaborados para acolher uma determinada ação compositiva. A tese contém diversas análises de composições históricas que utilizam diferentes recursos e elementos visuais para a formação de seus padrões. O texto busca reconhecer como a ação compositiva dos elementos visuais linha, tom e cor, pode ser neutralizada através da configuração de um padrão. A análise se aprofunda ao reconhecer que entre a neutralidade do padrão e as ações compositivas mais efetivas encontram-se diversas camadas e níveis, nem totalmente monótonas e nem radicalmente ativas. Destaca-se no estudo das composições uma análise da hierarquia de pesos e ênfases, que considera as camadas intermediárias como componentes importantes da composição.

A hipótese perseguida supõe que estas etapas onde o pintor ainda não optou por uma determinada configuração, tendem a formar um padrão ativo, um tipo de contexto específico, cheio de sentidos e significados latentes, que compreende a composição pictórica como uma matriz de várias ideias simultâneas. Esta abertura de leituras é analisada em detalhe, verificando-se como permanece intimamente relacionada aos processos de construção pictóricos. O texto aborda o pensamento de Paul Klee, constatando que sua compreensão diferenciada da criação como um processo de formação oferece uma via de acesso objetiva para se pensar as amplas interpretações propiciadas pela pintura.

As composições desenvolvidas na prática orientaram e se alimentaram destes estudos teóricos. Suas estruturas contêm múltiplos e simultâneos conteúdos plásticos e semânticos, configurados como padrões. Destacam-se como resultados significativos as pinturas da série *Junção*, que além da diversidade de ritmos e conteúdos plásticos pesquisados na série *Composição*, contém um maior número de personagens dissimulados, aproximando-se também de uma abertura dos conteúdos semânticos.

Palavras-chave:

Pintura.

Composição.

Pensamento visual.

Padrão plástico.

Arte contemporânea.

## ABSTRACT

The purpose of the paper is to analyze patterns in pictorial compositions. Under both practical and theoretical approaches, It starts off with the observation of those patterns as previously elaborated contexts in order to obtain a certain compositional action. The thesis contains several analyses of historical compositions that use different resources and visual elements so as to establish their patterns. The text attempts to recognize how the compositional action of the elements line, tone and color can be counterbalanced by the configuration of a pattern. The analysis goes further by acknowledging the fact that, between the neutrality of the pattern and the most effective compositional actions, there are several layers and levels which are neither completely monotonous nor entirely active. In the study of the compositions, an analysis of the echelons of significance and emphases stands out, which considers the intermediate layers as important components of the composition.

The hypothesis pursued lies in the idea that those stages where the painter has not yet chosen a certain configuration are likely to establish an active pattern, a sort of a specific context, full of latent senses and meanings, which encompasses the pictorial composition as a matrix of ideas. This concept is analyzed in detail and reveals how closely related to the pictorial construction processes it stands. The text addresses Paul Klee's thought, showing that his particular understanding of creation as a formation process leads to an objective pathway to considering a wider range of interpretations in painting.

The compositions developed in practice both guided and fed on these theoretical studies. Its structures contain multiple and simultaneous plastic and semantic contents, set up as patterns. The paintings in the *Junção* series stand out as significant results, which, in addition to the diversity of rhythms and plastic content researched in the *Composição* series, encompasses a greater number of disguised characters, getting closer to a wider range of the semantic contents.

Keywords:

Painting.

Composition.

Visual thinking.

Plastic pattern.

Contemporary art.

# SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I. Padrão</b>	<b>6</b>
1. Padrão na pintura	6
1.1. Tensão entre opostos	6
1.2. Ritmo	7
1.3. Camadas do padrão	10
1.4. Abertura do padrão ativo	12
2. Padrão plástico	16
2.1. Relação entre o campo e padrão plástico	16
2.2. Padrão de linhas	20
2.2.1. Linhas de hachura	20
2.2.2. Linhas objeto	25
2.2.3. Linhas de contorno	33
2.3. Padrão tonal	43
2.3.1. Padrões escuros	45
2.3.2. Padrões de luzes	49
2.3.3. Padrão simultâneo de claro-escuro	54
2.4. Padrão cromático	60
2.4.1. Contraste entre quente-frio e de complementares	64
2.4.2. Dinâmica de matiz	67
2.4.3. Terra de siena	72
2.4.4. Neutro absoluto	85
3. Natureza do padrão ativo	92
3.1. O poder sugestivo das manchas	92
3.2. O sentido aberto do símbolo	94
3.3. O problema da expressão	96
3.4. Expressão formal	97
3.5. O formalismo de Wassily Kandinsky e Paul Klee	101
3.6. A matriz de ideias como superação do formalismo	107
3.7. Padrão como <i>phýsis</i>	110

<b>Capítulo II. Padrões na arte contemporânea</b>	<b>120</b>
1. Perspectiva atual	127
<b>Capítulo III. Investigação prática</b>	<b>133</b>
1. Trabalhos iniciais	133
2. Paisagens da Mata Atlântica	136
3. Relatório de pinturas	143
3.1. Composição I	144
3.2. Composição VI	149
3.3. Composição IX	151
3.4. Composição X	153
3.5. Composição XI	157
3.6. Junção I	161
3.7. Junção II	164
<b>Conclusão</b>	<b>172</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>178</b>
<b>Apêndices</b>	<b>182</b>
A - Portfólio	183
B - Forças de campo	201
C - As três cruces, a forma, o conteúdo plástico e o semântico	205

## INTRODUÇÃO

A presença de padrões na pintura é vasta, sendo encontrados nas mais diversas culturas e épocas, com as mais variadas configurações. Utilizados para decorar paredes, mobiliários, roupas, vasos e até mesmo os corpos humanos, o padrão pode ser indicado como o elemento estrutural e o processo compositivo mais comum à todas as civilizações. Apesar de sua ampla e permanente participação no cotidiano, nas artes plásticas do ocidente o aspecto decorativo dos padrões, assim como o caráter repetitivo que envolve sua formação (podendo inclusive ser feito por máquinas), foi considerado demasiadamente corriqueiro e superficial.

Ernst Hans Josef Gombrich observa em seu livro *O sentido da ordem* (1979), que: “uma rejeição deliberada da profusão ornamental sempre foi um sinal de influência clássica” (Gombrich, 2012:18). Este autor encontra a origem desta tendência a menosprezar os aspectos decorativos, junto às antigas escolas de oratória. Ele observa que o filósofo Sócrates alertava seus discípulos contra os efeitos de sedução da filosofia sofista, indicando que os poderes da oratória podiam cativar os ouvintes, desviando a atenção do argumento principal para a mera aparência, um simulacro agradável, mas sem fundamento. Desde então esta premissa forneceu uma base racional para se hostilizar a aparência decorativa de uma obra.

Identificando a origem deste preconceito, Ernst Gombrich busca restabelecer o devido valor das artes aplicadas. A ortodoxia em relação aos padrões decorativos, entretanto, permanece presente até os nossos dias, mantendo atual a observação deste autor de que há nisso um certo exagero.

Reconhecidamente há um ponto sensível, para não dizer neurótico, na crítica do século XX. Não há nada que um pintor abstrato costume rejeitar mais que o termo ‘decorativo’, o ímpeto que o lembrava o familiar sorriso depreciativo, quando se dizia que o que ele produzia era, na melhor das hipóteses, um aprazível material para cortinas (Gombrich, 2012: 62).

Ernst Gombrich cita a pintura abstrata pois, em algumas delas, não há uma linha divisória clara que as possa distinguir de uma peça decorativa. As artes plásticas e as aplicadas às vezes se confundem em variados aspectos e procedimentos, mesmo tendo diferentes objetivos. Hoje percebem-se inúmeros indícios de que a separação entre estes dois campos diminuiu visivelmente nas artes plásticas desenvolvidas após a segunda grande guerra. Aspectos que podem ser caracterizados como decorativos tornaram-se presentes. O expressionismo abstrato, a pintura de matéria, assim como muitas obras neoconcretistas, apresentam padrões que se repetem por toda a superfície. Eliminando

uma preocupação com a forma ou simplificando ao máximo a composição, aproximam-se de uma repetição e monotonia que é típica dos padrões decorativos.

Rosalind Krauss analisou como as grades (padrões lineares) tornaram-se uma característica estética cada vez mais preponderante nas artes plásticas contemporâneas.

Surfacing in pre-War cubist painting and subsequently becoming ever more stringent and manifest, the grid announces, among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse. As such, the grid has done its job with striking efficiency. [...] is safe to say that no form within the whole of modern aesthetic production has sustained itself so relentlessly while at the same time being so impervious to change (Krauss, 1987:50)<sup>1</sup>.

A presença de grades se torna hoje uma evidência. Rosalind Krauss as reconhece nas pinturas planas, geometrizadas e ordenadas, caracterizando-as como fundamentalmente anti-naturais. Por este motivo estabelece um recorte histórico que se inicia no século XX, estendendo-se até a arte contemporânea. Entretanto, considerando as grades como uma manifestação dos padrões lineares, é possível ampliar esta linha temporal e reconhecer padrões, de cores e formas, em diversos outros pintores e estilos.

Nas pinturas modernas como as de Gustav Klint (1862-1918), Henri Matisse (1869-1954) ou mesmo no fundo de algumas naturezas mortas de Paul Cézanne (1839-1906) ou Vincent van Gogh (1853-1890), encontram-se padrões decorativos explícitos, funcionando como contexto geral de suas composições. Tal como as grades, os padrões presentes nestas pinturas apresentam estruturas que negam uma ação compositiva mais efetiva. Apesar de conterem elementos concretos, formam um contexto neutro e quieto, um fundo que se mantém em relativo silêncio.

A perspectiva evidenciada pelas grades contemporâneas, amplia-se para obras nas quais elas não se apresentam de maneira evidente. As grades são fundamentadas em princípios de repetição inerentes aos padrões e estes podem ser encontrados em diversas pinturas, mesmo naquelas anteriores às manifestações da arte moderna. Nas composições mais complexas dos pintores barrocos, como Peter Paul Rubens, por exemplo, encontra-se um padrão de linhas intrincado e repetitivo que acaba por formar um contexto monótono no todo. Não se tratam de linhas retas dispostas na horizontal e vertical, como as grades apresentam, mas de linhas sinuosas que formam um contexto neutro, sobre o qual passeiam ativamente luzes e cores. Estes mesmos padrões são reconhecíveis em obras de outros pintores barrocos. A manifestação explícita das grades na arte contemporânea promove a percepção de que

---

<sup>1</sup> “Surgindo na pintura cubista pré-guerra e, posteriormente, tornando-se cada vez mais rigorosa e manifesta, a grade anuncia, entre outras coisas, a vontade da arte moderna de se manter em silêncio, sua hostilidade à literatura, à narrativa, ao discurso. Como tal, a grade tem feito o seu trabalho com eficiência marcante. [...] é seguro dizer que nenhuma forma dentro de toda a produção estética moderna tem se sustentado tão implacavelmente, ao mesmo tempo, sendo tão impermeável a mudar” (Krauss, 1987: 50). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2019.

a repetição monótona de certos elementos visuais foi utilizada pela maioria dos pintores como um contexto prévio, mesmo quando suas obras não os apresentam claramente. Como passos da gênese da obra, estes contextos são criados antes do pintor determinar os acentos e ações compositivas principais. Constituídos pela repetição sistemática de formas, ou outros elementos visuais como tons e cores, os padrões prévios estabelecem um ritmo monótono, ao qual se contrapõe outro ativo que as pinturas acabam por compor e definir. Mesmo as obras com composições mais ativas, costumam ocultar contextos precedentes dos quais as formas eleitas parecem emanar naturalmente. Acolhendo a ação compositiva principal, a construção de um padrão faz parte integrante do processo de formação destas obras.

Pretende-se verificar como esta tensão entre monotonia e ação compositiva constitui uma parte integrante do processo de formação das pinturas em geral. A hipótese principal suspeita que na tensão entre um e outro extremo encontra-se um ponto intermediário, onde o contexto permanece relativamente ativo, sugerindo devido a sua indefinição muito mais significados e possibilidades do que a composição final elegeu. Os padrões elaborados no decorrer do processo de formação de uma obra constituem aquele território familiar de cada pintor, seu mundo e horizonte, de onde surgirá a obra futura. Este contexto prévio, um padrão ativo, apresenta-se como uma abertura<sup>2</sup>. O poder sugestivo deste tipo de padrão faz com que a obra funcione como uma matriz de ideias<sup>3</sup>, levando o observador a oscilar entre as diversas interpretações possíveis, e impelindo-o a imaginar outras possibilidades de desdobramento, sentidos, significados e composições.

No primeiro capítulo “1. Padrão na pintura”, pretende-se circunscrever o conceito de padrão ativo. Esta concepção está fundamentada em uma dinâmica da composição, compreendida como um ritmo de tensões entre elementos opostos que alimentam a pintura com conteúdos alternativos.

Em “2. Padrão plástico”, serão apresentados os limites e contornos da atual hipótese de trabalho. Planeja-se observar os principais padrões plásticos, verificando através da análise de algumas obras como os padrões de linhas, tons e cores podem formar contextos prévios para as ações compositivas. Este levantamento pretende analisar como estas pré-pinturas animam-se com diversos significados latentes, semelhantes a pluralidade de leituras de uma metáfora ou de um símbolo.

O estilo simbolista deu voz a uma necessidade, latente na virada do século XX, de ampliar os significados das pinturas. Esta foi uma tendência geral que conduziu os diversos estilos da arte moderna a se afastarem das narrativas pré-determinadas, enfatizando os conteúdos neutros e as formas simples, que propiciam uma leitura mais abrangente. Uma

---

2 Em seu livro *Obra Aberta* (Eco, U. 1991), Umberto Eco se debruça sobre a abertura de leituras que algumas obras propiciam. Deste livro, a pesquisa atual comentará algumas observações corroborativas, encontradas no capítulo *A obra aberta nas artes visuais*.

3 O conceito de ‘matriz de ideias’ foi estabelecido por Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Ele será devidamente estudado no subcapítulo “3.6. *A matriz de ideias como superação do formalismo*” na página 107.



parte dos pintores modernos concentrou-se na expressão que emana das próprias formas, exaltando um conteúdo plástico, mais aberto a uma diversidade de leituras do que o roteiro estabelecido por uma narrativa determinada. Outro grupo, também avesso às narrativas unívocas, buscou ampliar os significados conceitualmente, explorando a abertura de sentidos dos símbolos.

Quando os pintores substituíram os conteúdos narrativos pelos plásticos e/ou simbólicos, ampliou-se a suspeita de que a prática, o fazer, não deveria ser vista como mero instrumento de transmissão de uma mensagem, um conjunto de regras e técnicas instrumentais. Os formalistas se afastaram da técnica, compreendendo a pintura como um meio de expressão particular, onde o pintor cria sua própria linguagem. O outro grupo, mais focado nas pesquisas semânticas (simbolistas, surrealistas, dadaístas, metafísicos e conceituais), permaneceu compreendendo o fazer como uma técnica, como instrumento (por vezes descartável e passível de ser encomendado de terceiros), agora a serviço de ideias criativas independentes.

Analisando o pensamento do pintor e professor Paul Klee (1879-1940), constata-se uma abordagem alternativa que compreende o fazer pictórico como um meio de aprendizado e pesquisa, onde o processo de formação permanece aberto à uma diversidade de possibilidades e desdobramentos, mantendo latente um vasto número de sentidos e significados que as obras prontas tendem a ocultar. Concebendo a pintura como uma gênese, este pintor e teórico afastou-se da interpretação que vê a linguagem como um sistema de comunicação (formal, simbólica ou narrativa). Para compreender em detalhe esta perspectiva, no subcapítulo “3. Natureza do padrão ativo”, pretende-se demonstrar que uma pluralidade de conteúdos é conquistada quando o próprio processo conduz a gênese das pinturas, enquanto ao pintor cabe somente instaurá-lo. O pintor dá o impulso para depois acompanhar, obediente e solícito, uma ação que brota, jorra, abre-se, desabrocha e manifesta em um movimento que se auto alimenta. Antes de estabelecer um sentido e expressão este processo é para o pintor uma hipótese de trabalho, uma questão. A relação entre padrão (ente visível material) e processo (ação e verbo), é fundamental para se compreender a abertura de sentidos dos padrões ativos. A hipótese final deste capítulo, supõe que um padrão ativo mantém em suspenso este contexto prévio elaborado pelos pintores durante o processo, materializando assim a abertura experimentada na ação.

No capítulo “II. Padrões na arte contemporânea”, observa-se que os padrões foram utilizados na arte contemporânea como recurso para se neutralizar a ideia plástica, isto é, a expressão formal. Paralelamente a esta postura crítica os pintores contemporâneos visaram alcançar uma leitura mais aberta, transcendente à expressão narrativa e/ou formal. A redução da sintaxe pictórica a padrões monótonos e simples, entretanto, apresentou-se como uma estratégia paradoxal. Buscou-se ampliar a leitura, mas através da redução gradativa dos recursos pictóricos que a propiciam. Este capítulo busca demonstrar que por volta da virada

do século XXI este movimento se inverteu. Ao ser trabalhada com um número mais amplo de componentes a pintura voltou a estabelecer um complexo de relações, propício à formação dos padrões ativos.

No capítulo “*III. Investigação prática*”, a análise se concentrará nas pinturas realizadas por mim em contexto de atelier (o espaço laboratorial desta tese teórico-prática). A princípio verificaremos a presença dos padrões em alguns trabalhos que precedem a pesquisa dos padrões ativos, quando este conceito ainda não havia sido elaborado, mas já se apresentava como aglutinador importante das pinturas e motivos escolhidos. A seguir relata-se o desenvolvimento dos trabalhos práticos no momento atual da pesquisa (de 2016 a 2021), esclarecendo seus objetivos iniciais, desdobramentos e realizações.

É importante observar que as pinturas se desenvolveram em paralelo às pesquisas teóricas, encaminhando o estudo para aspectos específicos dos padrões. Desde o início o foco estava voltado para os padrões formados pela composição de muitas figuras. A tensão entre figuração e abstração, inerente aos padrões quando se pretende que contenham um grupo de personagens, se impôs durante o desenvolvimento prático. O embate entre os conteúdos plásticos e semânticos, isto é, estabelecer uma contradição entre os ritmos e dinâmicas da composição com o desenho das figuras, mostrou-se a forma mais adequada para buscar uma pluralidade de leituras.

A pesquisa visa também demonstrar que os padrões são inerentes à linguagem pictórica. Mesmo sem contornos teóricos precisos os pintores históricos elaboraram composições complexas, onde o padrão está presente como o contraponto necessário das ações compositivas. Hoje, percebe-se que sua presença não é casual, mas o resultado de uma consciência plástica que a perspectiva contemporânea trouxe para um primeiro plano. Presente desde sempre na pintura, a oposição entre monotonia de um padrão e atividade dos ritmos da composição foi trabalhada por cada pintor à sua maneira. Apresentando padrões explícitos ou ocultando-os em uma etapa intermediária, com discernimento ou raciocínio, apuro dos sentidos ou da intuição, eles são componentes reconhecíveis nas pinturas em geral.

Quando estes padrões se tornam ativos, isto é, quando se abrem a múltiplas leituras, eles conjugam diversos objetivos. A atenção para a composição como um todo, os ritmos plásticos, seus pesos relativos em relação ao contexto, a recorrente busca de uma pintura viva que contenha a mesma naturalidade da natureza, a necessidade de ultrapassar um fazer técnico e instrumental, a humildade de dar voz a significados estranhos à subjetividade dos criadores (para alguns, as vozes das musas ou dos deuses, para outros, sentidos que emanam da própria linguagem ou da natureza<sup>4</sup>), assim como a procura de obras que funcionem como uma matriz de ideias, são questões que se aglomeram em torno da pesquisa dos padrões ativos.

---

4 Neste sentido Otávio Paz observa: “Se acreditarmos nos poetas, no momento da expressão, há sempre uma colaboração fatal e inesperada. Essa colaboração pode se dar com nossa vontade ou sem ela, mas sempre assume a aparência de uma intromissão. A voz do poeta é e não é sua. Como se chama, quem é esse que interrompe meu discurso e me obriga a dizer coisas que eu não pretendia dizer? Alguns o chamam demônio, musa, espírito, gênio; outros o dizem trabalho, acaso, inconsciente, razão. Uns afirmam que a poesia vem do exterior; outros que o poeta se basta a si mesmo. Uns e outros, porém, veem-se obrigados a admitir as exceções” (Paz 1982:191-192).

# I. PADRÃO

## 1. PADRÃO NA PINTURA

### 1.1. Tensão entre opostos

O filósofo grego pré-socrático Heráclito de Éfeso, em um de seus fragmentos, indica um princípio fundamental. Ele observa: “Não compreendem como o divergente consigo mesmo concorda: harmonia de tensões contrárias como o arco e a lira” (Heráclito *apud* Souza, 1985: 84). Este pensamento está voltado para uma ontologia, isto é, para termos e conceitos que representam um conhecimento do mundo, pensado naquele momento de nascimento da filosofia. Em uma ontologia da pintura, considerando-se sua pertinência, o fragmento de Heráclito indica também um de seus princípios fundamentais.

A composição de uma pintura é formada a partir de jogos entre elementos contrários, cuidadosa e criativamente selecionados pelo pintor para integrarem uma unidade harmônica. Dos inúmeros opostos da linguagem pictórica os mais evidentes são os próprios elementos visuais, como a luz e a sombra, a cor e os neutros, o quente e o frio, o definido e o indefinido, a superfície plana e a profundidade, as linhas rígidas e as sinuosas, ou áreas calmas se contrapondo às agitadas etc. Também podem ser considerados como opostos muitos dos conteúdos semânticos que a pintura apresenta; o sagrado e o profano, o real e o imaginário, o masculino e o feminino. Outros, ainda, localizam-se em uma região intermediária, a meio caminho entre os conteúdos semânticos e os elementos visuais, como a abstração e a figuração, a forma e o conteúdo, ou a ordem e o caos. Todo elemento visual ou conteúdo semântico que se reconhece presente em uma pintura, todo ente pictórico, traz consigo seu oposto com o qual é possível criar uma harmonia, isto é, compor.

Martin Heidegger, em seu livro sobre Heráclito, traduz este fragmento nos seguintes termos: “Arrastar, com-por e da oposição de um contra o outro, junção resplandecente” (Heidegger, 1998: 157). Trata-se do mesmo fragmento, que Martin Heidegger interpreta repensando o sentido que para os gregos tinham aquelas palavras<sup>5</sup>. O contrário em tensão é por ele traduzido como um arrastar, cujo sentido é esclarecido como “arrastar sobre algo, por exemplo, ao desgastar alguma coisa para igualar a superfície, aplinar, no sentido de passar uma lixa para raspar e alisar, e assim fazer aparecer uma configuração, por exemplo, a pedra lapidada, afiada, raspada”. O movimento de arrastar de um lado ao outro transforma a superfície bruta em afiada. Compor é este movimento que contém em si uma tensão entre opostos, e de tal modo que o autor, na sequência de sua reflexão, observa que “com-por nada

---

5 “το αντίξουν συμφέρον και έκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἀρμονίαν” (Heráclito *apud* Heidegger, 1998: 157).

tem a ver com a justaposição de coisas, com o empilhamento de coisas estranhas sobre outras” (Heidegger, 1998: 157-158). Por sua vez, a palavra harmonia não é utilizada por Martin Heidegger, sendo indicada como uma junção resplandecente.

Esta interpretação interessa ao nosso estudo pois enfatiza o caráter dinâmico do ato de compor. Percebe-se que a composição pictórica se caracteriza também por um arrastar entre componentes opostos, que se transformam ou misturam em medidas variáveis. Não se trata somente de apresentar os contrários inserindo-os em locais separados e independentes da composição, eles devem interagir para formar a junção resplandecente. Esta interação, esta junção, pode ser harmônica (a lira), se os opostos forem complementares (como o homem e a mulher, em uma dança), ou a guerra, o conflito (o arco), se os opostos forem combatentes (como a luz e a escuridão, o sagrado e o profano, o caos e a ordem). Assim, a junção, a composição, resplandece, adquire um caráter harmônico ou conflituoso, quando os contrários interagem, oscilando, arrastando-se de um lado ao outro.

Nesta etapa contribui para a compreensão da composição pictórica reconhecer que ela pode ou empilhar componentes apresentando-os como opostos separados dentro do campo plástico, como rivais que se estudam à distância sem interagir, ou estabelecer um movimento que se arrasta de um lado ao outro, oscilando entre os extremos, por muito tempo, até que os opostos se desgastem e neutralizem, até tudo se equilibrar e aquietar, resultando justamente em um padrão. Quanto mais tempo desdobra-se o arrastar entre um extremo e outro, mais os opostos se destroem (uma junção de guerra), ou criam uma harmonia (uma junção resplandecente).

O arrastar que compõe uma pintura, esteja ela no início de seu processo ou desgastada pelo tempo, chama-se usualmente de ritmo. O ritmo arrasta, lixa, lapida e esculpe uma configuração. Podendo ocorrer de infinitos modos, os ritmos correspondem aos mais diversos estados de espírito, aos mais variados conteúdos. Seu ânimo é responsável pela expressão visual.

## 1.2. Ritmo

Em si, o ritmo não é um elemento concreto. Contudo é ele quem faz a composição funcionar. O ritmo é o componente que dá expressão à composição, sendo responsável pelo seu caráter e atmosfera, por seu clima e conteúdo.

O poeta e ensaísta Octavio Paz, em seu livro *O arco e a lira*, esclarece como o ritmo nos envolve. Ele observa:

O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se for interrompido sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear. O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier ‘algo’. Coloca-nos em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um ‘ir em direção a’ alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja esta coisa. Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido (Paz, 1982: 69).

Todas as artes utilizam ritmos; na poesia temos o ritmo poético, na literatura o ritmo da narrativa, na música temos o ritmo dos sons, na arquitetura dos espaços, na escultura das formas em três dimensões, na dança dos gestos etc. Cada linguagem utiliza seus elementos próprios, seu corpo material, mas em todas a expressão é alcançada ao se criar um ritmo com estes elementos que, em si mesmos, não têm qualquer expressão artística (como as palavras nos dicionários ou as cores na paleta do pintor).

Na pintura a criação dos ritmos ocorre através da composição dos elementos opostos. Em nosso estudo, entretanto, isto funciona de uma maneira peculiar. Uma ação compositiva cria um ritmo, mas ao espalhar-se pelo campo visual este se torna monótono, transformando-se em um contexto neutro, uniforme, um padrão. Ao imaginar-se um processo no qual, por exemplo, um vermelho é acrescentado pela primeira vez em determinada localização de um quadro, percebe-se que esta cor irá adquirir um grande peso visual. Isolado este vermelho é estático e impactante, mas ao se acrescentarem mais alguns cria-se uma ação compositiva. Relações de distância e proporção são estabelecidas fomentando um sentido nascente. Incluindo progressivamente mais vermelhos as ações iniciais se dissolvem em um novo contexto, onde os vermelhos se encontram espalhados e em abundância formando um padrão, uma base neutra para a ação das demais cores, um fundo vazio avermelhado.

Verifica-se, portanto, que as ações compositivas se encaminham naturalmente na direção de um padrão. Tratam-se de opostos que se arrastam um em direção ao outro, isto é, criam uma composição, com seu ritmo e sentido próprios.

Em uma pintura este ritmo apresenta-se complexo, pois em diversas etapas do processo de formação de um quadro são criados contextos intermediários, que servem de fundo para a ação compositiva que o pintor pretende apresentar. Refletindo-se sobre a sucessão destes estratos, constata-se que uma composição não se limita à distribuição lado a lado dos elementos visuais no campo plástico. Os processos de construção estabelecem um encadeamento de camadas que também deve ser pensado como uma composição, pois cada etapa abandonada, mesmo funcionando como mero contexto para as que lhe sobrepõem, tem sua própria característica e configuração, em consequência seu próprio conteúdo e sentido. Uma mesma composição de formas, linhas, tons e cores adquire um caráter distinto dependendo da sequência de camadas desenvolvida.

No início da gênese de uma pintura a imprimadura (fundo) determina um contexto uniforme, vazio, sem nada. Este início impõe um sentido para a construção das imagens. Sobre um fundo escuro, por exemplo, tudo se encaminha na direção dos claros, enquanto sobre um fundo claro tudo faz parte do movimento de arrastar-se na direção dos escuros. Trata-se de um fato visual relevante e incontornável.

Os fundos escuros tornaram-se populares a partir do século XVI, sendo amplamente utilizados pelos pintores maneiristas e barrocos. No outro extremo temos as imprimaduras muito claras, como a dos impressionistas e modernos, onde até mesmo o amarelo, cor luminosa por sua própria natureza, escurece o contexto. Há também pintores que preferem partir de

uma imprimadura com tom de claro-escuro intermediário, para assim se encaminharem em ambas as direções de uma só vez; como Vincent van Gogh que partia de fundos neutros (interessado em criar uma ação compositiva com as cores saturadas), ou Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), que utilizava fundos terra-alaranjados (desdobrando um ritmo separado de luzes e sombras).

Como princípio geral, os pintores partem de um fundo oposto à ação que pretendem empreender. É natural que o artista desenvolva determinados processos e se acostume com eles, mas não se deve supor que este caminhar siga uma linha reta do início ao fim, em um único movimento que segue, passo a passo, de um extremo ao outro. O arrastar-se de lá para cá entre os opostos, afastando-se do ponto de partida ou retornando a ele, pode ser repetido inúmeras vezes, misturando-se de infinitas maneiras. De fato, se por um lado o ponto de partida determina o sentido geral do processo de formação, por outro, não determina que caminho percorrer nem tampouco sua extensão. Tudo leva a compreender a sucessão de camadas (etapas, passos) do processo de formação, do mesmo modo como a composição das formas e cores no espaço, qual uma estrutura singular, elaborada de acordo com os objetivos expressivos de cada obra particular<sup>6</sup>.

Esta estrutura pode ser simples como em um desenho, ou conter os mais complexos ritmos, como nas camadas de uma pintura. Também a música, a literatura, a dança, a arquitetura, a escultura e o cinema, compartilham desta mesma variação de caminhos e extensão. Na música clássica, por exemplo, o compositor em geral esboça sua ideia inicialmente no piano, para depois elaborá-la e enriquecê-la com uma orquestração mais complexa, acrescentando os demais instrumentos, por vezes desdobrando a estrutura inicial em várias frases e variações musicais independentes, cada grupo de instrumentos colaborando em sua justa medida com a melodia do todo. Até mesmo dentro de um determinado grupo, como o dos instrumentos de corda, o compositor pode aproveitar os timbres variados dos violinos e violoncelos, criando contrapontos sutis, com sentidos difíceis de serem traduzidos em palavras.

É certo que a complexidade e riqueza de uma obra permanece independente de sua qualidade, pois orquestrar uma ideia fraca funcionaria somente como um adorno inconsistente. Uma base frágil não ganha sustentação pela complexidade. Entretanto, entre o esboço e a pintura, entre uma música para piano ou orquestra, entre o conto e o romance, entre um gesto e uma coreografia inteira, entre uma cena e um filme, existe uma diferença enorme de amplitude, de tempo e dimensão, de profundidade e amadurecimento, que é o resultado da presença de um maior número de ritmos e, conseqüentemente, também de sentidos e conteúdos. Nesta acepção, uma pintura Moderna é muito mais simples do que

---

6 Pode-se por exemplo, imaginar a composição de uma natureza morta simples, com um determinado ritmo de luzes e cores. Este mesmo arranjo de formas e demais elementos visuais no espaço plano do quadro, obterá um aspecto e expressão diferente ao ser desenvolvida sobre uma imprimadura branca ou preta, impondo um processo de formação distinto. A sucessão de camadas, portanto, estabelece uma composição que, apesar de pouco citada nas análises das composições, tem grande relevância para a construção das pinturas.

uma obra do Renascimento. Para compreender a investigação plástica desenvolvida por Pablo Picasso, por exemplo, necessita-se a leitura de um conjunto de pinturas, enquanto uma única obra de Leonardo da Vinci propicia uma compreensão razoável de sua pesquisa. O primeiro pinta um quadro em seis horas, o outro em seis anos. Tratam-se de obras geradas por processos diferentes e que solicitam leituras distintas, as quais repelem qualquer juízo de valor comparativo.

O estudo dos padrões identifica-se com o desdobramento mais complexo de cada obra. Quando o caminho é de ida e volta, quando se arrasta inúmeras vezes entre os opostos, misturando e neutralizando os contrários, negando a presença mais efetiva de um ou outro extremo, ele forma, naturalmente, uma estrutura complexa, que propicia uma leitura mais extensa de cada pintura individual.

### 1.3. Camadas do padrão

Na formação das camadas pictóricas cada uma tem sua própria configuração, oferecendo formas e composições singulares. Muitas destas etapas intermediárias são vazias, servindo somente de contexto para a ação compositiva, tal como os fundos que o pintor escolhe como ponto de partida. Uma imprimadura, entretanto, dificilmente é considerada como um padrão, apesar de ser totalmente monótona e radicalmente oposta à ação compositiva. Algo deve estar presente para se formar um padrão. A representação gráfica da Figura 1, esclarece o princípio geral. Nela é reconhecível a presença de um padrão de triângulos, sobre o qual se desdobra uma ação compositiva de vermelhos. Com a repetição monótona de formas, cores ou qualquer outro elemento visual, o conjunto funciona como um contexto quieto, neutro, em meio ao qual pode se sobrepor uma ação compositiva com qualquer elemento estranho ao cenário previamente estabelecido.

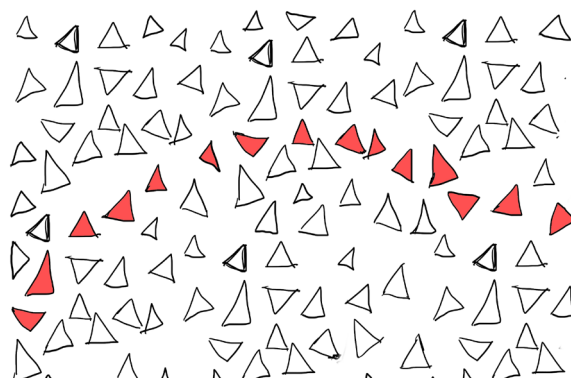


Figura 1. *Padrão de triângulos com ação compositiva dos vermelhos.*  
Marcelo Duprat, 2019. Ilustração digital, 2480 x 1772 pix.

Colocados assim lado a lado, o padrão e a ação compositiva funcionam também como opostos. À neutralidade do padrão, contrapõe-se a atividade cheia de vida da ação compositiva. Ao ritmo monótono de um se opõe o ativo do outro.

O arrastar-se entre estes opostos alimenta a composição com mais ritmos, sentidos e conteúdos. Incluindo-se, por exemplo, uma camada intermediária de triângulos laranjas e um fundo amarelo, como na Figura 2, os opostos começam a interagir. Neste caso, além de se estabelecer uma ação cromática que integra os vermelhos ativos ao fundo amarelo homogêneo, acrescentou-se também uma ação de menor peso, que ocorre no matiz dos laranjas, ligeiramente mais avermelhados quando se afastam do centro. Intermediando a tensão entre os ritmos ativos dos vermelhos e passivos dos amarelos, entre ação e padrão, estes laranjas variados (mais ou menos avermelhados) criam discretas ações, nem totalmente monótonas, nem radicalmente ativas.

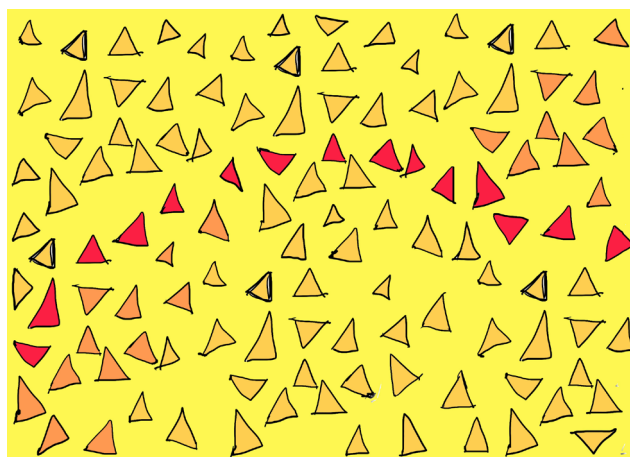


Figura 2. *Padrão de triângulos com ação compositiva das cores.*  
Marcelo Duprat, 2019. Ilustração digital, 2480 x 1772 pix.

Em uma pintura as ações intermediárias são capazes de se multiplicar por muito tempo. Pode-se imaginar um processo em que se escurece uma tela para depois iluminá-la em toda a sua extensão, e após este movimento, se escureça tudo novamente, só que desta vez com as cores quentes, para em seguida iluminar com as cores frias mais uma vez. Uma etapa seguinte pode conter o sentido geral do desabrochar das cores saturadas, como na primavera, para depois negá-las com o preto e o branco, como no inverno. É um bom exercício preparar este fundo, sem nada construir, sem forma alguma, sem nenhuma ação compositiva no espaço plano do campo plástico, onde não se indica qualquer finalidade, onde inexiste qualquer desenho. Assim procedendo, cada camada percorre um processo despreocupado de preencher e ocupar todo o espaço. Mas, mesmo neste caso, durante o processo se trilham caminhos cheios de ação, com ritmos que em seguida serão espalhados e negados por alguma repetição ou sobreposição complementar. O artista desenha e, pela insistência e saturação, expansão desmedida para todos os lados, apaga, isto é, dissolve tudo no todo, integrando e retornando à monotonia de um padrão, local onde nenhum ritmo é destacado. Em um contexto trabalhado como este, onde alguma coisa já foi feita, é natural que restos e rastros permaneçam presentes. Já não se trata de um padrão absoluto, mas de um contexto que contém ações veladas.



O arrastar-se de um oposto ao outro, em um ir e vir que acaba por criar contextos a meio caminho entre o padrão e a ação, também ocorre em relação às formas, que por vezes se definem e em outras se dissolvem no todo. Os contornos definidos, as linhas de maior peso, são passíveis de serem longamente preparadas em um contexto indefinido e cheio de linhas sem peso, sendo este um procedimento usual do desenho. Durante o processo, os pintores lidam com estas tensões de ritmos monótonos ou agitados, neutralizando ou reduzindo o peso de uma forma para destacar alguma outra, que logo reclama a presença de uma terceira a qual lhe seja complementar, e assim sucessivamente até tudo se ajustar, encontrar a junção perseguida e escolher os ritmos que se quer ressaltar, ou tudo novamente se neutralizar em um padrão.

O mesmo ocorre semanticamente. Em determinado momento um pintor pode, por exemplo, iluminar a cabeça de uma personagem e as mãos de outra e isso adquirir um sentido, um significado, mesmo que não se saiba exatamente qual. Se, na etapa seguinte, ele repete a luz nas cabeças e mãos das demais personagens de sua composição, tudo novamente se neutraliza. Este novo contexto, por sua vez, pode ser a base para destacar as linhas sinuosas ou rígidas das personagens, cada qual com suas implicações de significados, e assim sucessivamente se arrasta a composição, agora entre um determinado conteúdo semântico e sua padronização.

Mas, que valor tem estas etapas intermediárias diante da forma finalizada de uma pintura?

Certamente a forma final ofusca o contexto de onde ela provém, porém estes cenários cheios de elementos visíveis permanecem presentes, dissimulados, com seus diversos sentidos e possibilidades que constituem uma espécie de mundo particular de cada pintor. Por este motivo é possível reconhecer a autoria de determinada pintura, mesmo quando ela nos oferece uma composição e forma nunca vista. Identifica-se o contexto do qual, a cada vez, aquele determinado pintor desdobra uma obra singular.

Esta latência dos padrões intermediários tem, assim, implicações semânticas de uma maneira surpreendente, pois ela permite que a obra tenha diversas leituras possíveis, independente do que o pintor escolheu expressar. O inusitado desta tensão entre padrão e ação compositiva é que, ao ser instaurada, ela tende a impregnar a pintura com a mesma amplitude de possibilidades que se abrem para o pintor em determinadas etapas, camadas do processo de formação da obra.

#### **1.4. Abertura do padrão ativo**

Viu-se que um padrão preenche o espaço vazio inserindo gradativamente diversos ritmos, porém ao final acaba por criar um contexto neutro, sem qualquer ação compositiva, isto é, vazio de ações. Desta tensão nasce uma crescente exaltação, pois a ação dissolvida em

um padrão se mantém latente. Em um vazio como este, um mundo de imagens permanece adormecido. Um padrão pode ser monótono e repetitivo, mas quando estabelece uma tensão com a ação compositiva pode conter diversos conteúdos simultaneamente. Dele emanam sentidos, formas, figuras, ritmos e significados que não foram premeditados. Mesmo permanecendo velados, como simulacros, estes entes latentes criam um contexto estranho e hipnótico, um mundo de fantasmas e possibilidades que instiga a imaginação.

Um padrão absoluto, com sua repetição sistemática das mesmas formas e cores, é vazio, não tem ação compositiva, nem poder de sugestão. Nada mais é do que um fundo neutro, sem dinamismo, sem vida. Seu ritmo se assemelha ao som das batidas monótonas do ponteiro de um relógio. Em uma pintura, entretanto, os padrões apresentam características diferentes. Não podemos limitá-los à um simples ponto de partida ou fundo para a ação pois, pelo que tudo indica, eles surgem e ressurgem em diversos momentos do processo de construção de um quadro. Cada ação empreendida, cada ritmo elaborado, apresenta-se inicialmente com o peso de uma exceção, como destaque de uma ação efetiva que, através dos ritmos sucessivos, estabelece um grande contexto, quieto, silencioso, velado, mas cheio. É deste modo que a pintura se preenche de lembranças, vagas e sugestivas, dinâmicas e ritmos deixados para trás, significados por vezes procurados, por outras casualmente encontrados, e ainda sugerindo composições ou formas que somente foram intuídas, fantasmas deixados na informalidade.

Deve-se sublinhar que situando-se entre o contexto neutro e inativo dos padrões absolutos e as ações compositivas mais ativas, encontra-se um tipo de padrão específico, que nesta pesquisa se conceituará como um padrão ativo. Um padrão pictórico como este é uma estrutura que mantém um conteúdo plural, uma configuração plena de ritmos, sentidos e leituras possíveis.

A pesquisa dos padrões ativos, portanto, não nega a presença de ações compositivas principais, nem tampouco a expressão de conteúdos semânticos determinados. Pelo contrário, ela busca multiplicá-los. Reconhece por baixo da forma definida um contexto prévio muito mais amplo e significativo, onde os conteúdos plásticos e semânticos formam uma junção.

Esta ressalva se faz necessária, pois as pinturas desenvolvidas na parte prática desta pesquisa contêm grupos de figuras por vezes integradas a um contexto natural, como uma paisagem. Estas personagens se apresentam com uma individualidade, um caráter e personalidade tão marcantes e ativos, afastados da monotonia e neutralidade de um padrão, que não só parecem desnecessárias como inconvenientes. Entretanto, separar e retirar da composição os significados, compreendendo o padrão somente como uma estrutura abstrata repetitiva que os acolhe, é um descaminho, pois como visto, para ativar um padrão é necessária a junção de diversos conteúdos plásticos e semânticos.

Nos padrões ativos, o arrastar-se entre os significados e os ritmos plásticos ocorre de maneira característica. Diante de uma repetição sistemática de elementos visuais, qualquer



Figura 3. *The Codex Zouche-Nuttall* (detalhe). Cultura Mixteca 1200-1521. 19 x 23,5 cm.  
Fonte: Museu British.

variação adquire grande destaque, sugerindo simultaneamente novas significações. Um bom exemplo desta propriedade, encontra-se no Codex Zouche-Nuttall, da cultura Mixteca (Figura 3). Nele as personagens contêm uma estrutura geral que se repete. Compostas predominantemente por círculos e demais formas geométricas, organizadas sobre a mesma estrutura interna, postura e dinâmica, estas figuras distinguem-se umas das outras através de seus atributos e adereços; seus escudos e capacetes são diferentes, a cor da pele varia, umas têm os olhos negros, a boca de uma tem dentes, a cor de outra é vermelha, etc. Pressente-se que a representação está carregada de sentidos, mesmo desconhecendo-se o que significam. Importa ressaltar que a própria composição reclama uma tal leitura, o que demonstra um fato inusitado - o poder simbólico da forma antecede o conhecimento de seu significado<sup>7</sup>.

Devido à monotonia da estrutura geral das personagens, a variação dos adereços sugere a presença de significados ocultos. Pressente-se que as variações têm algum sentido. Estruturas formadas por padrões com pequenas variações, padrões ativos, evocam um estado de decifração. O significado da obra se mantém aberto, e a relação entre os conteúdos plásticos e semânticos já não pode ser vista como um encadeamento direto de causa e efeito.

A linguagem da pintura oferece a possibilidade de lidar com vários ritmos e conteúdos autônomos. Em uma composição as linhas, os tons e as cores podem seguir ritmos separados, portanto podem ser encaminhados na direção de um padrão em medidas variáveis, criando uma hierarquia de pesos e expressões, silêncios e dissimulações. Em um dos extremos deste processo encontra-se um padrão radical, onde tudo participa passivamente da composição,

<sup>7</sup> Ernest Gombrich dizia, neste mesmo sentido, que: “Não há feitiço mais potente do que aquele lançado pelos misteriosos símbolos de cujo sentido se esqueceu” (Gombrich, 2012: 218).

resultando em um contexto neutro, em silêncio, portanto sem sentidos profundos. Sobre um tal contexto, qualquer outro componente acrescentado, texturas ou matéria, figuras, representações, assim como uma nova tensão de cores complementares, ou um jogo de cores quentes e frias que ainda não havia sido articulado na composição, qualquer acréscimo enfim, pode se misturar à superfície sem alterar sua natureza, bastando para tanto manter a neutralidade e silêncio inerente à repetição.

Teoricamente pode-se imaginar uma etapa do processo composta por um padrão como este, radical, absoluto, que contenha diversos componentes da linguagem pictórica, organizados de modo a manterem a integridade, monotonia e neutralidade da superfície. Sobre tal contexto intermediário, posteriormente, quaisquer ligeiras variações animam a composição com sentidos e significados imprevisíveis.

Como hipótese prática de trabalho, entretanto, a formação de um padrão ativo requer um procedimento mais simples e menos idealista. Basta encaminhar (arrastar) cada novo elemento acrescentado na direção de um padrão, mantendo-o sempre como horizonte. Não importa que elementos são incluídos ou que significados estão sendo sugeridos no decorrer deste processo, ou se o que é acrescentado se dissolve completamente no padrão ou se detém em um ponto intermediário. Encaminhando toda intenção compositiva ou narrativa na direção da neutralidade de um padrão é possível preencher a pintura com muitos componentes e, sobretudo, compor uma hierarquia de ações compositivas, onde algumas têm mais destaque enquanto outras se misturam ao contexto.

A pesquisa, portanto, pressupõe que os diversos ritmos e configurações podem ser articulados separadamente, expressando conteúdos autônomos, e assim propiciando múltiplas leituras. As diversas ações compositivas mantêm sua independência e peso relativo, mas o padrão para o qual cada uma delas se arrasta é único. Mantendo o padrão como sentido geral da gênese do trabalho, isto é, como seu tema principal, espera-se alcançar um todo coeso, um padrão ativo onde os diversos ritmos e representações, assim como seus sentidos e significados, formem uma junção resplandecente.

Como prosseguir? Tudo o que foi indicado permanece intrincado e misturado (ironicamente como em um padrão). Múltiplos conteúdos, ritmos e significados, permanecem como abstrações vagas, frutos de uma utopia subjetiva que anima a pesquisa com um sentido geral. Uma metodologia mais objetiva é necessária para desenvolver um trabalho prático teórico. Para tanto cabe observar, a princípio, o fenômeno dos padrões em si, tal como se apresentam nas composições pictóricas. O caminho mais pragmático é verificar como cada um dos elementos visuais, linha, tom e cor, pode ser articulado como um padrão. Somente a partir deste estudo é possível verificar se (e como) os padrões podem adquirir múltiplos significados.

## 2. PADRÃO PLÁSTICO

### 2.1. Relação entre o campo e padrão plástico

O campo plástico é um componente extremamente relevante para a prática da pintura. Estabelecendo um contexto inicial ele determina todo o processo de formação da obra. Mesmo oculto sob as formas, como um vazio sobre o qual as composições são elaboradas, ele permanece como um elemento decisivo para a gênese das imagens.

Usualmente ele é indicado como um espaço delimitado no qual são incluídas as formas (como um grande quadrado ou retângulo vazio, por exemplo). Separando o interior e o exterior, cria-se um campo, um espaço instaurado, necessário para se desdobrar uma composição.

Wassily Kandinsky (1866-1944) indica-o como um plano original. Em seu livro *Ponto, linha e plano*, ele observa no capítulo inicial: “Consideramos plano original a superfície material chamada à suportar a obra” (Kandinsky, 1970: 113). Na sequência ele analisa as forças que atuam neste plano – as tensões inerentes das diagonais, a estabilidade do centro, os pesos variados dos quadrantes etc. O plano original é ativo, pois seu vazio interno sofre a influência de seus limites externos.

Do mesmo modo Rudolf Arnheim (1904-2007) inicia seu livro, *Arte e percepção visual*, analisando a estrutura interna de um quadrado.

O quadrado da Figura 4 encontra-se em um certo lugar da página do livro, e o disco está descentralizado no quadrado. Não se percebe nenhum objeto como único e isolado. Ver algo implica em determinar-lhe um lugar no todo: uma localização no espaço, uma posição na escala de tamanho, claridade ou distância (Arnheim, 1991: 4).

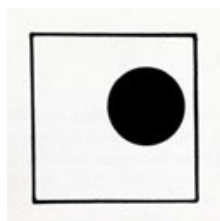


Figura 4. *Quadrado e círculo*. Fonte: (Arnheim, 1991: 4).

Fica implícito na passagem que para Rudolf Arnheim a palavra ‘algo’ faz referência à forma, neste caso o círculo. Ver algo significa determinar-lhe um lugar no campo visual, nomeado por sua vez pela palavra ‘todo’. Tal como Wassily Kandinsky, Rudolf Arnheim prossegue analisando as forças de estabilidade e equilíbrio que atuam no centro, nas diagonais, nos eixos verticais e horizontais, assim como nos cantos do quadrado que delimita o campo plástico.

João Manuel Rocha de Sousa (1938-) também inicia seu texto sobre a *Construção da Imagem* indicando a importância deste espaço vazio prévio. Ele observa:

O espaço deste écran (ou campo) está limitado por linhas horizontais e verticais. Dada a estrutura do nosso mecanismo visual – tendências simplificadoras e selectivas – a divisão mais simples do écran resulta, como num quadro, do jogo simétrico das medianas. As partes obtidas segundo essa estrutura elementar adquirem, desde logo, propriedades específicas que condicionam a acção dentro delas ou que manipulamos na construção de certas imagens (Sousa, 1986: 34).

A constatação é equivalente. O espaço prévio, mesmo vazio, tem uma presença eminente que atua sobre as formas. Este é, por sinal, o motivo pelo qual um dos princípios da Gestalt afirma que o todo é mais do que a soma das partes. Ainda que sem forma alguma, ao se estabelecer um todo cria-se um espaço ativo, aberto e determinado pelo campo plástico, isto é, pelos limites que determinam um interior e um exterior, como ocorre no caso do desenho de um quadrado. Implícita ou explicitamente este segue sendo o modo como se compreende tradicionalmente o campo plástico – é o espaço vazio que acolhe as formas, e assim estabelece os limites do todo.

Paul Klee, tal como Wassily Kandinsky, foi um pintor e teórico que lecionou na escola Bauhaus. A pesquisa de Paul Klee, entretanto, é singular, pois ele compreende a criação na pintura não só como a construção de formas e composições, mas sobretudo como um processo de formação, uma gênese. Ele observa:

Toda vez que durante o processo de criação, um tipo supera o estágio de gênese e eu quase alcanço o objetivo, a intensidade perde-se rapidamente, e eu preciso buscar novos caminhos. Produtivo, essencial, é precisamente o caminho; o vir-a-ser está acima do ser (Klee *apud* Wick, 1989: 321).

Esta visão abrangente que compreende a forma também como um vir-a-ser, como um acontecimento que funde o espaço com o tempo, afasta-o do recorte teórico desenvolvido pelos autores citados anteriormente. Paul Klee não compreende o campo plástico por seus aspectos exclusivamente formais, como um espaço vazio a ser ocupado pelas formas. Para ele o campo sobre o qual o pintor trabalha é o “fundo de um estado dado” (Klee, 1971: 64), variável a cada etapa do processo de formação da obra. Encontra-se esta indicação logo no início de seu texto *Esboço de uma teoria das cores*:

*Le dynamisme optique repose sur une progression ou une dégression relativement à la quantité et à la qualité de l'énergie successivement déployée.*

Il s'agit d'obtenir un mouvement visible de flux et de reflux en mettant aux prises le clair et l'obscur, et ceci implique un recours énergique aux deux pôles. La force du tournoi suppose en effet que les pôles opposés noir et blanc affirment leur présence ; ils donnent toute sa tension au jeu des forces contrastant sur l'échelle des nuances tonales.

Le mouvement du clair à l'obscur et de l'obscur au clair, montée et descente avec variation de temps. Le blanc étant l'état donné, l'agent (temporel) est le noir, et inversement.

L'action doit être l'exception, non la règle. L'action est *aoristique*, doit se détacher sur le fond d'un état donné. Si je veux agir en tons clairs, l'état donné devra en constituer le fond obscur. Si je veux agir en profondeur, ceci suppose des états en tons clairs (Klee, 1971: 63-64).<sup>8</sup>

A ação compositiva se desenvolve sobre o 'fundo de um estado dado', que funciona como uma regra, um contexto regente, como o campo plástico sobre o qual a ação é possível. Os termos utilizados ampliam o ponto de partida de um espaço vazio para outro, preenchido, composto por diversos elementos visuais, como cores, formas, tons, pinceladas etc. A repetição sistemática destes elementos cria uma trama complexa, que ocupa a composição e acaba por criar um campo neutro, um contexto e, portanto, um padrão sem ação determinada que funciona como uma nova 'regra'.

Este modo singular de compreender o campo plástico, não como um vazio de elementos visuais, mas como um vazio de ações compositivas, inaugura uma perspectiva de leitura fecunda, que ainda não foi devidamente analisada.

Desenhos simples, como na Figura 5, fornecem um recurso gráfico esclarecedor. Ao inserir uma linha sobre um campo estabelece-se uma ação compositiva — no primeiro desenho, uma linha na diagonal. Acrescentando-se mais algumas linhas diminui-se gradativamente o peso da primeira linha-ação. Por fim a linha dissolve-se em um contexto que se transforma em um novo fundo de um estado dado, nova regra, neutra, decorativa, sem ação.

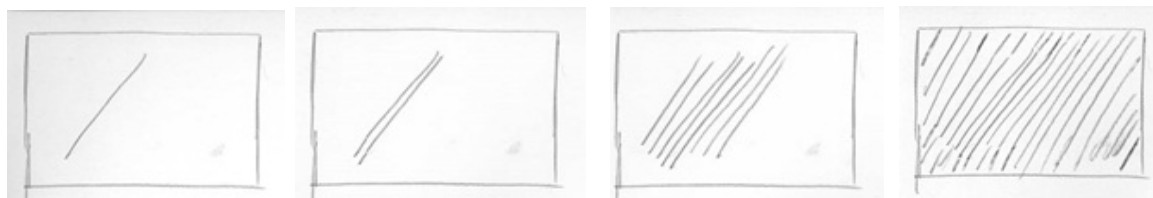


Figura 5. *Linhas preenchendo gradualmente o campo plástico.*  
Marcelo Duprat, 2018. Grafite sobre papel, 4 x 16 cm.

Ao acrescentar-se uma nova linha sobre este contexto, em outra direção, como na Figura 6, ela adquire enorme peso, justamente por se tratar de uma exceção em meio ao contexto - nas palavras de Paul Klee, a regra. Assim, imprime-se novamente uma ação compositiva sobre um campo dado, que funciona como uma espécie de vazio, paradoxalmente cheio de linhas.

<sup>8</sup> “O dinamismo óptico descansa em uma progressão ou em uma digressão relativa à quantidade e qualidade da energia sucessivamente despreendida. Trata-se de obter um movimento visível de fluxo e refluxo mediante a luta entre o claro e o escuro, que implica em um enérgico recurso dos extremos. A força do torneio supõe, por sinal, que os polos opostos – branco e preto – afirmam sua presença; dão toda sua tensão ao jogo das forças que contrastam na escala dos matizes tonais. O movimento do claro ao escuro e do escuro ao claro; subindo e descendo com a variação do tempo. O branco é o estado dado; o agente (temporal) é o preto, e o inverso. A ação deve ser a exceção e não a regra. A ação é *aorística*, deve destacar-se sobre o fundo de um estado dado. Se desejo operar com tons claros, o estado dado deverá constituir um fundo escuro. Se desejo operar em profundidade, suponho imediatamente estados em tons claros” (Klee, 1971: 63-64). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2018.

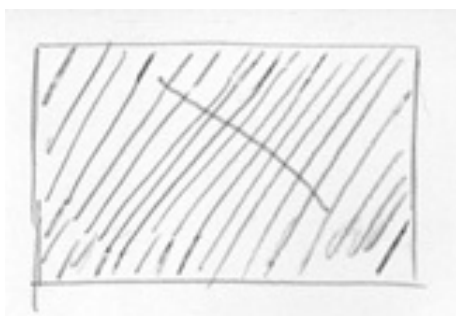


Figura 6. *Linha em ação sobre padrão*. Marcelo Duprat, 2018. Grafite sobre papel, 3 x 4 cm.

O mesmo fundamento se aplica às formas, cores e tons de claro-escuro. Espalhando estes elementos sobre o campo cria-se um contexto neutro que serve de base para outra ação compositiva. Um campo plástico como este não se limita a um vazio original. A repetição de determinados componentes visuais preenche o espaço, mas o mantém vazio de ações compositivas.

Estabelecer uma relação entre a composição e o padrão conduz a pesquisa a compreendê-lo e utilizá-lo como contraponto para determinada ação, uma forma de vazio que surge e ressurgue em diversas etapas da gênese de uma pintura. Portanto, não se deve reconhecer os padrões somente como um resultado plástico, configurado por um ou outro pintor de maneira mais ou menos evidente. Tratando-se de uma possibilidade inerente à linguagem da pintura, o pintor consciente ou inconscientemente lidará com ele. Mesmo quando não se pretende criar um padrão, e sim o contrário, a composição sempre se desenvolverá sobre um contexto – um espaço silencioso em relação à ação que lhe atravessa. Tal campo, se não foi criado, construído, pintado, foi ao menos selecionado de acordo com a ação que o pintor pretendeu desenvolver. Nesta perspectiva, ao observar-se o todo de uma obra a atenção se volta para o que está atrás das aparências, esquivando-se do mais evidente, do que tem mais peso e se impõe como o elemento principal, ou seja, de tudo que aparece como ação compositiva e intenção construtiva deliberada do pintor.

A diversidade dos modos de formular um padrão não deve confundir ou desencorajar esta pesquisa prático-teórica. Buscando os padrões compartilhados, que serviram de hipótese de trabalho para diversos pintores, independente de seus objetivos e resultados estéticos, a pesquisa estará no caminho correto. Tal como uma imprimadura escura estabelece uma ação determinada de iluminar, que pode ser desenvolvida das mais variadas maneiras, um padrão apresenta determinadas características gerais e essenciais, que podem ser posteriormente desdobradas de vários modos.

Para buscar estes pontos de partida recorrentes o melhor método é observar os elementos visuais em si mesmos. A pesquisa de um padrão de linhas, de tons e de cores deve constituir a primeira abordagem.



## 2.2. Padrão de linhas

### 2.2.1. Linhas de hachura

Os padrões lineares são os mais simples. Notadamente as linhas de hachura se fundamentam na repetição monótona e sistemática de linhas lado a lado, formando um pequeno padrão que é percebido como um plano. Ao ampliar este plano preenchendo áreas maiores, obtém-se um padrão mais explícito.

Quando se observa o desenho de Van Gogh, *O Semeador* (Figura 7), percebe-se que ele articula a composição através de três grandes áreas básicas, separadas justamente pelo fato de cada uma delas conter um determinado padrão. Reconhecem-se padrões distintos no céu, no campo de trigo e no terreno a ser semeado. No céu encontra-se um padrão de pontos, uma retícula. Abaixo articulam-se dois padrões de linhas de hachura: um no trigo em pé e outro no terreno lavrado.

Cada uma destas áreas contém seu ritmo, em determinados momentos mais monótono e em outros mais ativo. Na parte inferior, encontra-se uma agitação maior. O padrão cria sulcos, valas e caminhos no terreno. No céu encontra-se um padrão de pontos muito mais estáveis e monótonos, mais calmos em relação ao padrão das outras duas áreas. Entre o



Figura 7. *O Semeador*. Van Gogh, 1888. Lápis, caneta de cana, em papel, 24,4 x 32,0 cm.  
Fonte: Museu Van Gogh, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).

céu e o chão encontra-se uma área com uma atividade intermediária. Há uma hierarquia de atividade entre os três padrões onde o inferior tem uma agitação mais forte, no meio uma intermediária e no céu uma ação menor.

Observando-se o todo do desenho constata-se uma divisão ampla determinada por três faixas horizontais (Figura 8). Um par de linhas ocultas separa estas áreas e têm mais importância compositiva do que qualquer linha dos padrões. Contrapondo-se a estas grandes linhas de composição, como a exceção mais importante e de maior peso visual, encontra-se a verticalidade estabelecida pela personagem do sementeiro.



Figura 8. *O Sementeiro* (imagem alterada para fins didáticos). Van Gogh, 1888.  
Lápis, caneta de cana, tinta em papel, 24,4 cm x 32,0 cm.  
Fonte: Museu Van Gogh, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).

Esta personagem tem a importância plástica de ser uma exceção de uma maneira bem articulada. Pensando-se na estrutura tonal (claro-escuro), percebe-se que na base da personagem as pernas do sementeiro se fundem com o cinza criado pelo padrão. Na faixa intermediária, o corpo da personagem é francamente mais escuro do que o contexto, estabelecendo assim uma exceção (ação) tonal. Entretanto, o contraste entre o preto do corpo do sementeiro e o cinza-médio do trigo ainda não ceifado, é menor do que o contraste entre o escuro contido em sua cabeça e o cinza mais luminoso do céu. Como o peso aumenta de acordo com o contraste, o ponto de maior peso tonal, de maior destaque, de exceção, é a cabeça do sementeiro. Isso ocorre de tal modo que o grande círculo do sol sobre o cinza claro do céu parece ter o mesmo peso do círculo formado pela cabeça sobre esta mesma área. Um círculo menor com mais peso, equiparado a outro maior com menos peso.

Assim, constata-se a presença de dois ritmos inversos. Na hierarquia dos padrões um aumento da agitação interna que progride do céu ao primeiro plano, enquanto na personagem, temos uma hierarquia de contrastes, de destaques, e logo de ação, que aumenta de baixo para cima; as pernas não têm peso, o corpo um peso médio, e a cabeça um peso que se destaca.

A faixa intermediária, onde o trigo está em pé, é constituída por um ritmo de verticais que contém uma ação compositiva integrada. Seu ritmo é mais estático e monótono à esquerda, mas ao se desdobrar para à direita os caules verticais do trigo se inclinam, diminuem e aumentam, criam uma ação (ver linhas em vermelho na Figura 9), apesar de mais discreta se relacionada à agitação do plano inferior.

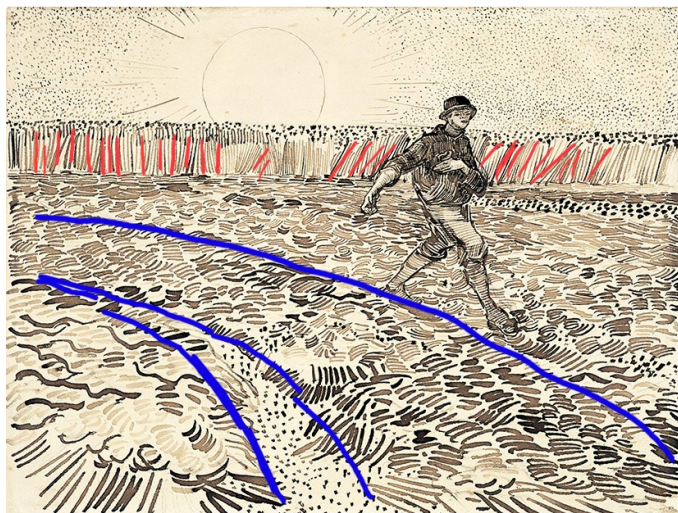


Figura 9. *O Semeador* (Imagem alterada para fins didáticos). Van Gogh, 1888.  
Lápis, caneta de cana, tinta em papel, 24,4 cm x 32,0 cm.  
Fonte: Museu Van Gogh, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).

No primeiro plano percebe-se que há um fluxo em diagonal que atravessa o campo plástico, criado única e exclusivamente pelas distâncias e ângulos dos traços que compõem o padrão (ver linhas em azul na Figura 9). Percebem-se os sulcos do terreno. A ação, a modulação do terreno, permanece como um fluxo, um sopro, que perpassa o padrão criado animando-o, mas sem se distanciar dele. Tal ação permanece fundamentalmente integrada ao padrão. Não se trata de uma ação compositiva que contrasta com o padrão geral das linhas (como visto na Figura 6), mas de uma variação de distâncias e ângulos que anima o próprio padrão, estabelecendo direções compositivas imaginárias que são típicas quando se utilizam as forças de campo<sup>9</sup>. A Figura 10 representa graficamente este princípio: um padrão que se adapta a uma direção compositiva, determinada por uma força de campo na diagonal.



Figura 10. *Direção Compositiva atuando no Padrão*. Marcelo Duprat, 2018. Caneta sobre papel, 3 x 5 cm.

<sup>9</sup> Sobre o conceito de força de campo, ver o apêndice “B - Forças de campo” na página 201 .

Neste caso o padrão não é mais uma passiva e monótona repetição de um elemento visual. Animado ele mesmo por forças e ritmos próprios, pode-se conceituá-lo como um padrão ativo, a meio caminho entre a quieta neutralidade de um padrão absoluto e as ações compositivas mais efetivas.

São estas forças que Van Gogh utiliza em seu desenho para sugerir uma topografia orgânica e cheia de vida no terreno. Mas, observando-se esta área em si mesma, percebe-se uma variação no padrão que cria também subdivisões internas. A subárea ‘B’ (Figura 11), separa-se do padrão do campo, pois é composta por pontos e não por traços. A subárea ‘A’, por sua vez, tem uma fatura mais aberta e luminosa, adquirindo grande presença e peso. Estas duas áreas têm um destaque bastante acentuado, chegando a ter uma presença similar à do semeador ou do sol. Mesmo permanecendo identificadas com o padrão da grande área do primeiro plano, elas adquirem certa individualidade.

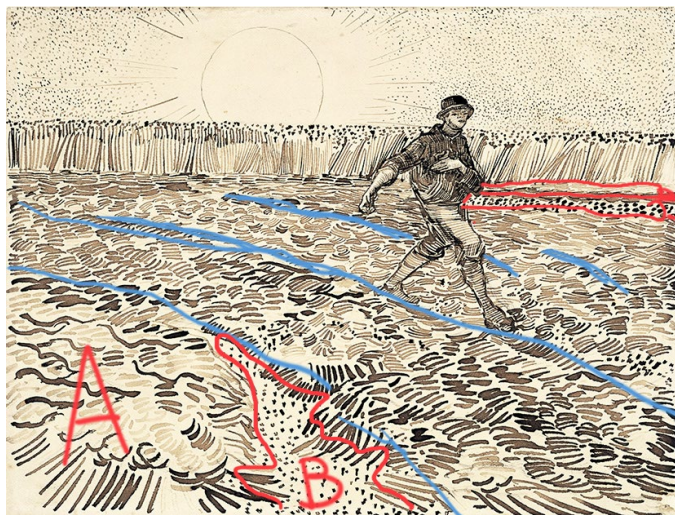


Figura 11. O Semeador (Imagem alterada para fins didáticos). Van Gogh, Arles, agosto de 1888.

Lápis, caneta de cana, tinta em papel, 24,4 cm x 32,0 cm.

Fonte: Museu Van Gogh, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).

Conforme indicado no site Van Gogh Museum Collection, o artista “baseou este desenho em uma de suas próprias pinturas: O Semeador, que agora está em exposição no Museu Kröller-Müller, Otterlo, NL”<sup>10</sup>. O desenho analisado é um estudo que repensa a pintura reproduzida na Figura 12. Comparando as duas obras, percebe-se que Van Gogh permaneceu estudando as possibilidades compositivas das forças de campo, sugeridas pelos três principais padrões.

Van Gogh desenvolveu vários desenhos, esboços ou estudos, com cana de bambu e tinta negra sobre papel. Explorando a tessitura larga propiciada por esta ferramenta ele ensaiava as pinceladas de tinta a óleo de seus quadros. O padrão de traços gráficos do desenho equivale à tessitura de pinceladas, demonstrando como na pintura este padrão é pensado qual um elemento visual independente da cor.

10 Vincent van Gogh Foundation. *Observação sobre o desenho do Semeador*. Recuperado de <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0348V1962> [Consult. 06/02/2019]



Figura 12. *O Semeador*. Vincent Van Gogh, por volta de junho de 1888. Óleo sobre tela, 64,2 x 80,3 cm. Fonte: Museu Kröller-Müller, Otterlo (Países Baixos).

Na pintura Van Gogh se concentrou na questão cromática que, por si, é difícil. Provavelmente ele se inspirou no clima do orvalho frio da manhã sobre o terreno. Colocar um azul frio sobre uma cor quente, como ocorre no primeiro plano, não é simples. O azul e o laranja são cores complementares e sua mistura resulta em um matiz neutro. Com a mistura as cores se neutralizam e perdem sua identidade, saturação e intensidade. Isto ocorre misturando as cores na paleta ou na tela, assim como óticamente, através da criação de um padrão fechado de pontos ou traços (tal como encontra-se, por exemplo, nas pinturas pontilhistas de Georges Seurat, 1859-1891). Para evitar esta mistura ótica Van Gogh utilizou traços com dimensões adequadamente amplas para que a uma distância normal as cores não se misturassem. Como resultado a pintura apresenta uma superfície rica de cores complementares, sem que elas se neutralizem e se transformem em uma cor sem vibração.

Em relação à estrutura das duas composições, percebe-se que na pintura ela é mais rígida e simétrica. No desenho a dinâmica interna do semeador, assim como o arco formado por seu braço, expressam com mais naturalidade o movimento de semear.

Na pintura a área do caminho, área 'B' (indicada na Figura 11), configura uma seta reta que aponta para dentro do quadro, para a linha do horizonte. Quando o olhar do observador alcança esta faixa horizontal ele se detém, não há como prosseguir.

No desenho, por sua vez, esta área ‘B’ aponta para a mesma direção das forças de campo do terreno, levando o olhar para a borda esquerda e assim conduzindo-o para fora do campo visual, o que propicia a sensação de que o caminho percorrido pelo sementeiro vem de longe. No desenho o campo plástico funciona mais como uma extensão a ser percorrida do que como uma divisão de áreas limitadas, solução que é adequada ao desenvolvimento deste tema específico.

### 2.2.2. Linhas objeto

Na obra de Van Gogh verifica-se a presença de padrões de linhas de hachura separadas em áreas, o que atesta a possibilidade de coexistirem em uma mesma obra diversos padrões. Esta divisão do todo em áreas<sup>11</sup> estabelece uma ação compositiva que tem um peso maior do que os padrões nelas contidos. Sobre a perspectiva desta pesquisa, na qual um padrão é visto como um componente que preenche o campo plástico com elementos que negam a ação compositiva, cabe buscar soluções mais radicais, nas quais o padrão de linhas se apresente coeso, ocupando o todo da composição sem dividi-la em áreas. Esta possibilidade foi pesquisada por Paul Cézanne, exemplificada na pintura *Na beira da água* (Figura 13), onde não se encontra qualquer divisão de áreas significativa.



Figura 13. *Na beira da água*. Paul Cézanne, 1890–92. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm.  
Fonte: Galeria Nacional de Arte, Washington, D.C.

11 Na maioria de suas obras, Van Gogh dividia o campo plástico em cinco ou seis grandes áreas, que funcionavam como uma estrutura básica para a composição das cores e da fatura de pinceladas.

Ao observar a grade linear desta pintura, percebe-se que ela é constituída por algumas bordas das pinceladas, que formam uma estrutura de fragmentos soltos e abertos, linhas objeto que compõe um padrão neutro, distribuído pela maior parte do campo plástico (Figura 14).

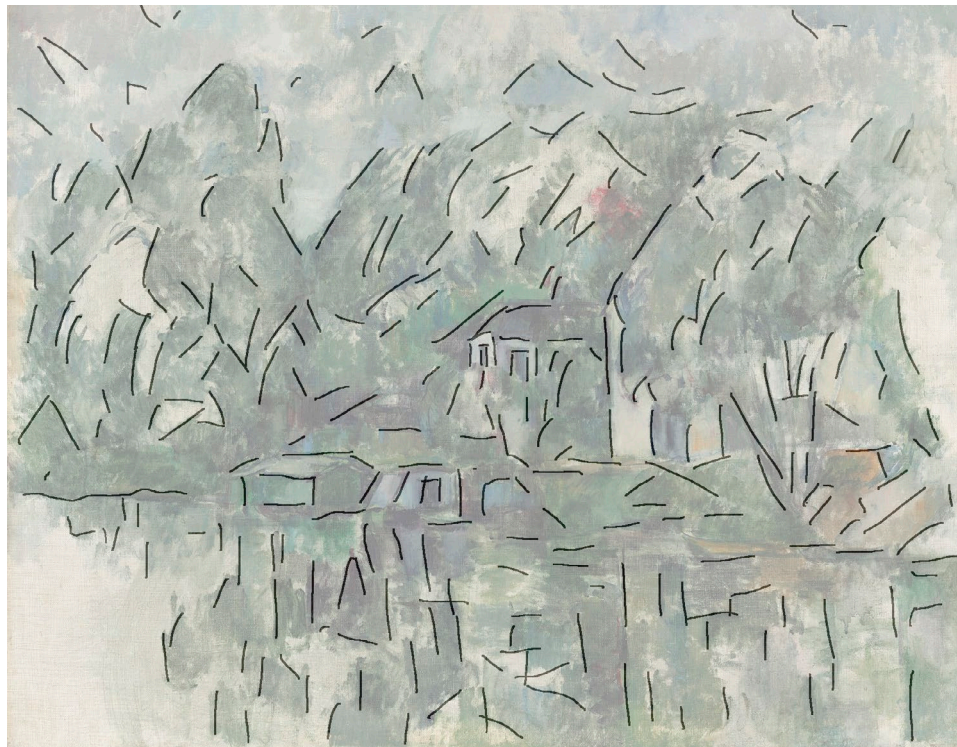


Figura 14. *Linhas objeto sobre a pintura Na beira da água* (imagem alterada para fins didáticos). Paul Cézanne, 1890–92. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Fonte: Galeria Nacional de Arte, Washington, D.C.

Diferentes das linhas de contorno que encerram e separam áreas do campo visual, as linhas objeto funcionam como elementos gráficos soltos sobre o vazio do campo plástico, mantendo assim uma maior coesão do todo.

No caso de Paul Cézanne este padrão sustenta a ação compositiva das cores. Na pintura *Na beira da água*, que contém um matiz cromático predominantemente verde, percebe-se o cuidado com que o pintor evita a divisão do todo em áreas, mesmo trabalhando um tema no qual isso seria natural, visto que contém elementos distintos como o rio, as casas, a vegetação e o céu. A coesão linear, tonal e cromática, estabelece um padrão geral que serve de chão para a ação de exceção, neste caso determinada por algumas cores saturadas - os azuis, o laranja e o vermelho - aplicadas pontualmente na composição. Devido à reduzida variação de cor, esta paisagem evidencia mais claramente a pesquisa linear desenvolvida por Paul Cézanne, explorada também em suas pinturas mais cromáticas, onde grades de linhas similares sustentam uma ação mais radical e funcional da cor.

Na *Montanha de Santa Vitória* (Figura 15), por exemplo, a composição é articulada através dos mais variados ritmos de cor. No entanto, desconsiderando-se as cores, percebe-se uma trama de linhas objeto, oculta sob estes ritmos e dinâmicas cromáticas. Acompanhando



Figura 15. *Montanha Santa Vitória*. Paul Cézanne, 1885.  
Óleo sobre tela 78 x 99 cm. Fonte: Museu Hermitage, Rússia.

a estrutura triangular da montanha, tema semântico e plástico principal, pequenas diagonais repetem-se fragmentadas pela composição, articulando um padrão tanto no sentido da diagonal descendente (linhas vermelhas da Figura 16) quanto da ascendente (linhas verdes da Figura 16). Em menor número, por isso com maior peso visual, encontram-se verticais e horizontais (Figura 17). Unindo todos estes ritmos (Figura 18), reconhece-se um padrão uniforme e homogêneo, que preenche toda a composição sem dividi-la em áreas.

A unidade e homogeneidade da grade linear é velada pela ação das cores, esta sim determinantes para a divisão do campo plástico em áreas. Grandes áreas de cor separam o terreno quente alaranjado, a vegetação com seus verdes variados, a montanha com sua cor de pedra quente e o azul do céu. Estas áreas se relacionam de várias maneiras, criando ritmos que conduzem o olhar.

Note-se especialmente que os matizes quentes do caminho, os quais a princípio conduziriam o observador à casa amarela, espalham-se pela direita do quadro para de lá convidarem o observador a escalar a montanha. Apesar de ser trabalhada com matizes frios de violeta a montanha deixa entrever os matizes quentes da camada inferior, permanecendo a meio caminho entre os frios azulados do céu e os tons quentes do terreno no primeiro plano.





Figura 16. *Padrão de diagonais sobre a Montanha Santa Vitória* (imagem alterada para fins didáticos). Paul Cézanne, 1885. Óleo sobre tela 78 x 99 cm. Fonte: Museu Hermitage, Rússia.



Figura 17. *Padrão de verticais e horizontais sobre a Montanha Santa Vitória* (imagem alterada para fins didáticos). Paul Cézanne, 1885. Óleo sobre tela 78 x 99 cm. Fonte: Museu Hermitage, Rússia.



Figura 18. *Padrão linhas sobre a Montanha Santa Vitória* (imagem alterada para fins didáticos). Paul Cézanne, 1885. Óleo sobre tela 78 x 99 cm. Fonte: Museu Hermitage, Rússia.

Retirar a cor para perceber melhor o padrão linear mostra-se inviável. A Figura 19 demonstra que sem a cor grande parte da grade linear é perdida, pois na medida em que os módulos de cor criam um contraste com o contexto, que pode ser tanto de luminosidade quanto de matiz, formam-se pequenos limites. Sem as cores se percebem somente os contrastes de luminosidade, perdendo-se muitas linhas resultantes das mudanças de matiz.

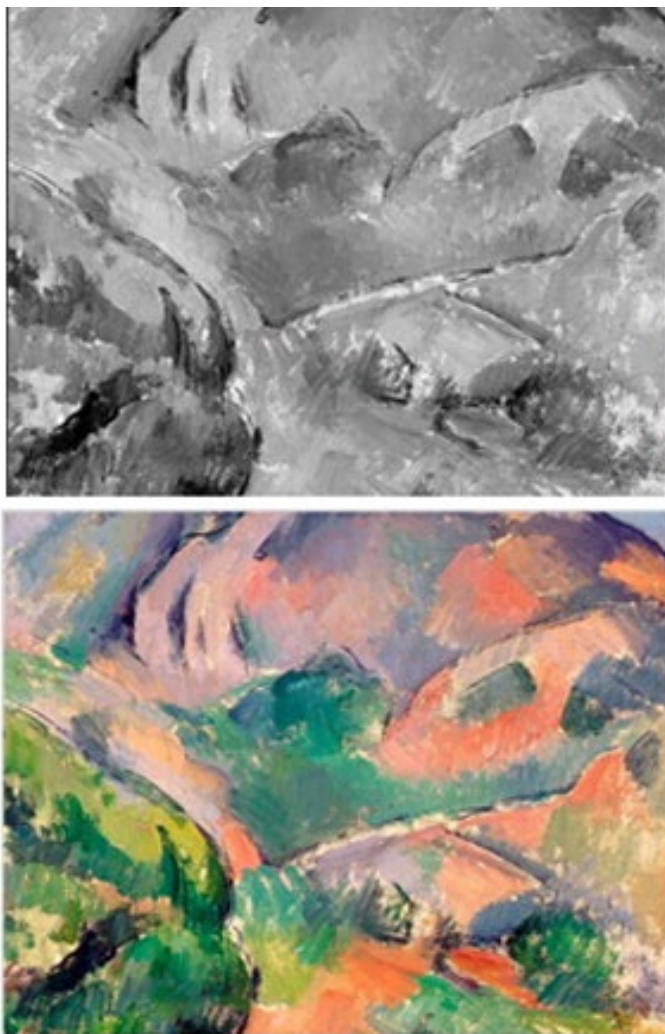


Figura 19. *Detalhe em preto e branco e cor da Montanha Santa Vitória* (recorte para fins didáticos).  
Paul Cézanne, 1885. Óleo sobre tela 78 x 99 cm. Fonte: Museu Hermitage, Rússia.

Estas pequenas linhas formadas pelas bordas das pinceladas de cor, replicam-se pela maior parte do campo visual, conformando-se a um padrão geral inclinado a recusar qualquer atividade de maior peso ou destaque. O desenho surge discretamente, como um movimento gradativo de aparição das formas, uma espécie de fantasmagoria onde a forma e o disforme, a definição e indefinição, apresentam-se como combatentes ao campo plástico. Os desenhos da montanha, da árvore e da casa, destacam-se com clareza, mas as linhas que os constituem, como ecos, espalham-se por toda a composição. Por este motivo, apesar de um desenho seguro e consistente, estas formas jamais abdicam de sua integração com o padrão do todo.

Observando agora a estrutura tonal em si mesma, conforme Figura 20, percebe-se que os tons escuros têm uma ação efetiva, pois a sombra e a configuração da árvore têm um peso ativo. Estes tons escuros se espalham um pouco ao redor da casa e na vegetação da esquerda, na borda da montanha e até mesmo no céu. A estrutura tonal não chega a configurar um padrão, mas na hierarquia de ações compositivas a cor permanece sendo mais ativa. O claro-escuro se mantém, assim, como um ritmo intermediário entre a ação mais efetiva das cores e a neutralidade do padrão linear.



Figura 20. *Estrutura tonal da Montanha Santa Vitória* (imagem alterada para preto e branco para fins didáticos). Paul Cézanne, 1885. Óleo sobre tela 78 x 99 cm. Fonte: Museu Hermitage, Rússia.

Este padrão de linhas objeto, pesquisado por Paul Cézanne como base para a ação cromática, teve influência sobre as pesquisas Cubistas de Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso (1881-1973). Trata-se do mesmo princípio plástico (um padrão linear), radicalizado e utilizado no todo da composição com o propósito de romper com qualquer ilusão de profundidade. Estes cubistas abriram as formas pintadas (como os objetos de uma natureza morta ou uma figura), rompendo a tensão entre estas formas e o fundo.

Na pintura *Mulher com bandolim* (Figura 21) de Georges Braque, vê-se que as ações compositivas são reduzidas ao máximo, prevalecendo uma composição muito próxima de



Figura 21. *Mulher com bandolim*. Georges Braque, 1910. Óleo sobre tela, 80,5 x 54 cm.  
Fonte: Museu Thyssen - Bornemisza, Espanha.

um padrão. Sobressai a integridade da superfície bidimensional, formadora do todo. Georges Braque observa: “Eu era incapaz de introduzir o objeto enquanto não tivesse criado o espaço pictórico” (Braque *apud* Stangos 1974: 45).

Em meio a tal contexto configurado como um padrão, a presença semântica do braço e da mão, justamente pelo fato de estabelecerem áreas isoladas do fundo, impõe-se como exceção, adquirindo grande peso visual. Estes elementos semânticos também fornecem o

indício necessário para se perceber a presença de uma personagem que se integra à trama de linhas soltas. A mão faz reconhecer o bandolim e na sequência, a cabeça e tronco. Portanto, a mão ativa o padrão, impregnando-o de significados.

Nas obras cubistas o mesmo princípio plástico linear explorado por Paul Cézanne é utilizado com um objetivo estético distinto, no qual as linhas soltas, ao invés de dialogarem com as cores, funcionam prioritariamente como limites para manchas de claro-escuro. A Figura 22 representa graficamente este princípio.

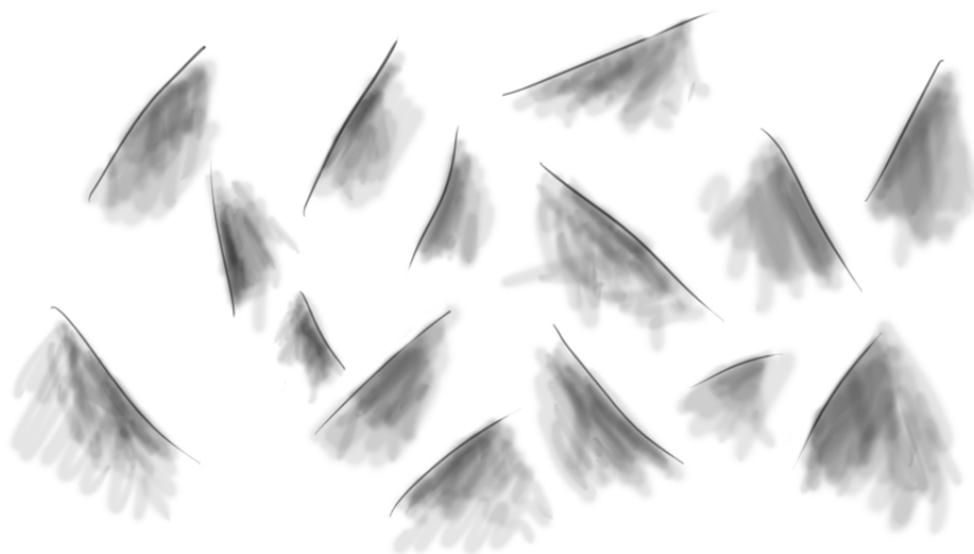


Figura 22. *Padrão de linhas e tons cubista*. Marcelo Duprat, 2019. Ilustração digital, 300 x 130 pix.

Esta hipótese de trabalho cubista, fundamentada em uma lógica plástica objetiva, aproximou-se perigosamente de uma fórmula. Para pintores menos reflexivos é simples aplicar uma grade fragmentada, como a descrita na Figura 22, sobre uma imagem qualquer previamente selecionada, procedimento que se limita a um efeito de superfície, uma regra elementar. Por este motivo em 1917, ainda em sua fase cubista, Georges Braque observa que: “Devemos ter cuidado com uma fórmula que *serve para tudo*, que serve para interpretar as outras, bem como a realidade, e que em vez de criar apenas produzirá um estilo, ou antes, uma estilização” (Braque *apud* Chipp, 1988: 264). Provavelmente este foi um dos motivos que levaram tanto Georges Braque quanto Pablo Picasso a abandonarem o cubismo alguns anos após o terem elaborado. Mesmo mantendo a integridade do plano bidimensional de seus novos quadros, característica das obras cubistas, para ambos a mudança foi radical - passaram a trabalhar em áreas, abandonando as linhas objeto em prol do uso das linhas de contorno, que como será visto a seguir também podem criar padrões.

### 2.2.3. Linhas de contorno

As linhas de contorno isolam áreas do fundo, sugerindo formas. De modo similar ao que foi visto em relação às linhas objeto, ao colocar duas ou três formas sobre um campo vazio, como os triângulos da Figura 23, estabelece-se uma ação compositiva. Os triângulos se relacionam, criando um determinado ritmo e sequência. As formas inseridas caracterizam o campo plástico como um fundo vazio, e sua relação e sequência configuram uma ação compositiva - no caso um eixo diagonal no campo.



Figura 23. *Três Triângulos*. Marcelo Duprat, 2018. Ilustração digital, 150 x 300 pix.

Acrescentando novas formas, acaba-se criando um padrão uniforme de triângulos que se espalham por toda a composição, tal como na Figura 24.



Figura 24. *Padrão de triângulos*. Marcelo Duprat, 2018. Ilustração digital, 150 x 300 pix.

Sobre este padrão, podem-se criar outras ações compositivas, preenchendo as formas com tons de claro-escuro (Figura 25) ou cor (Figura 26).

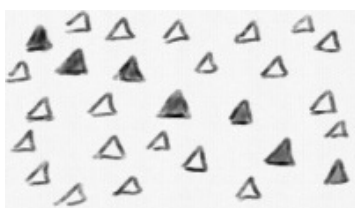


Figura 25. *Padrões de triângulos preenchidos com ação tonal*.  
Marcelo Duprat, 2018. Ilustração digital, 150 x 300 pix.



Figura 26. *Padrões de triângulos preenchidos com ação cromática*.  
Marcelo Duprat, 2018. Ilustração digital, 150 x 300 pix.

Nestes casos claro-escuro e cor apresentam-se ativos em relação ao padrão de formas triangulares. Pode-se também proceder de modo inverso, criando padrões de claro-escuro e cor, sobre os quais somente as formas efetuem alguma ação. As combinações são inúmeras e influenciam o caráter da pintura e sua expressão plástica. Aquietar o ritmo de um elemento, arrumá-lo de modo que fique em silêncio, faz com que os outros adquiram mais destaque e peso.

Note-se ainda que a Figura 24 apresenta um padrão de triângulos que, apesar de quieto em relação a alguma outra ação no campo plástico, mantém uma hierarquia distinta entre forma e fundo. Isto significa que neste caso, apesar da ausência de uma ação compositiva mais efetiva, temos formas (os triângulos) sobre um campo plástico vazio que lhe precede. Esta é uma diferença importante de ser assinalada. O vazio do qual o pintor parte no início de seu trabalho não contém qualquer ação compositiva, tal como ocorre com o padrão. Porém, como em essência o padrão é justamente a negação do vazio, quanto mais se ocupam os espaços preenchendo-os com elementos que não têm função compositiva alguma, mais se configura um padrão. O trabalho se estende em uma ação que nega a si mesma.

Um padrão de formas mais radical pode ser obtido reduzindo-se a tensão entre as formas e o fundo. Acrescentando mais triângulos ao campo plástico, como na Figura 27, alcança-se um contexto em que os triângulos sobre o vazio se perdem e fundem. Sem a tensão entre as formas e o fundo, as próprias formas passam a constituir o vazio.

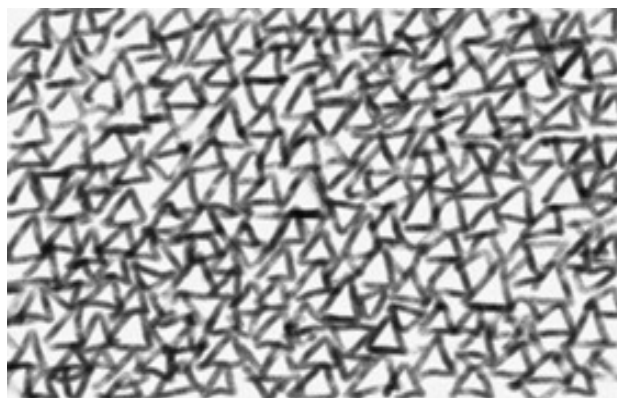


Figura 27. *Padrão de Triângulos*. Marcelo Duprat, 2018. Ilustração digital, 200 x 400 pix.

Esta é, por exemplo, a hipótese desenvolvida por Albrecht Dürer (1489), na xilografia intitulada *Crucificação* (Figura 28).

Nesta gravura Albrecht Dürer satura o espaço com figuras, preenchendo o campo visual com formas que acabam por constituir um contexto uniforme. Toda a parte inferior do trabalho é configurada como um padrão, e de tal maneira que as formas se dissolvem nele. A luz não tem uma ação compositiva, tampouco os pretos, nem mesmo as figuras, que só discretamente se destacam do contexto.



Figura 28. *Crucificação*. Albrecht Dürer, 1489. Xilografia, 39,2 x 27,9 cm.  
 Fonte: Museu Metropolitano de Arte, New York - Estados Unidos.

Albrecht Dürer alcança este resultado aproximando, sobrepondo e encostando uma forma na outra repetidamente pela maior parte do campo plástico. Neste caso o padrão é formado pelas próprias formas, pois ao preencher o campo com elas, neutraliza-se a separação entre figura e fundo, tudo se mistura em um plano único, bidimensional como a superfície de um baixo relevo. Cria-se um padrão, um todo coeso, onde somente algumas formas (o sol e a lua, os anjos e o Cristo) estabelecem uma tensão com o vazio do fundo. A parte inferior da gravura é constituída por um padrão ativo, onde se podem encontrar integradas diversas forças e direções compositivas sobrepostas, variadas sequências e ritmos, assim como diversas figuras. Entretanto, pela saturação e sobreposição as formas criam um emaranhado, um padrão. Tudo se funde em um espaço repetitivo, por vezes caótico, vazio de qualquer ação compositiva destacada que lhe dê algum sentido ou direcionamento. A relação entre o conteúdo iconográfico da gravura (a humanidade desolada diante da cena) e a solução plástica desenvolvida (personagens formando um padrão confuso, sem sentido ou direcionamento) é perceptível.



A gravura de Dürer exemplifica um processo que constrói o todo da composição através da soma de formas. Cada uma constitui uma pequena parte de um aglomerado que cria um todo. De acordo com a proporção destas pequenas formas, da repetição de sua configuração e de sua ocupação no conjunto da composição, este processo de multiplicação de pequenas partes pode culminar em um padrão no todo. Mas, quando se buscam fundamentos para as questões práticas da pintura é necessário descobrir a teoria, e uma teoria da prática, antes de tudo, imagina as possibilidades do fazer. Pensando nos vários caminhos para construir uma composição, logo reconhece-se outro processo de construir um padrão que segue uma gênese inversa, através da subdivisão do todo. No ocidente este é um processo comum.

Construir uma imagem do todo para as partes é usual quando se elabora uma composição. Um exemplo usual ocorre quando um pintor inicia uma paisagem atravessando uma linha do horizonte de uma borda a outra do quadro. Neste caso não existem pequenas formas que possam se repetir para formar um padrão. Vê-se somente o campo plástico dividido em dois grandes vazios. Não há nenhuma linha ou forma sobre um fundo, mas somente duas áreas: o céu e o mar, por exemplo (como na Figura 29).

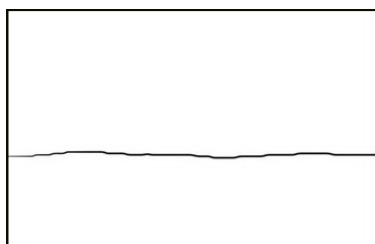


Figura 29. *Divisão do campo plástico*. Marcelo Duprat, 2019. Ilustração digital, 150 x 300 pix.

Vê-se que, neste caso, o caminho para alcançar um padrão é o da subdivisão gradativa destas grandes áreas. Subdividindo o plano superior, acrescentando uma linha mais orgânica e inclinada, pode-se conotar uma montanha. Dividindo novamente a área vazia do céu, acrescenta-se uma outra montanha, mais longínqua. Do mesmo modo, o plano inferior pode ser repartido para sugerir a terra e o mar, ou um campo e uma estrada. Ao acrescentar-se uma área em outro sentido e sobre as anteriores, dividem-se as demais áreas em outras menores, como é o caso quando se insere na composição uma figura ou uma árvore no primeiro plano. Por fim, acrescentadas mais e mais subdivisões, acaba-se novamente configurando um padrão. A sequência da Figura 30 exemplifica graficamente este princípio.

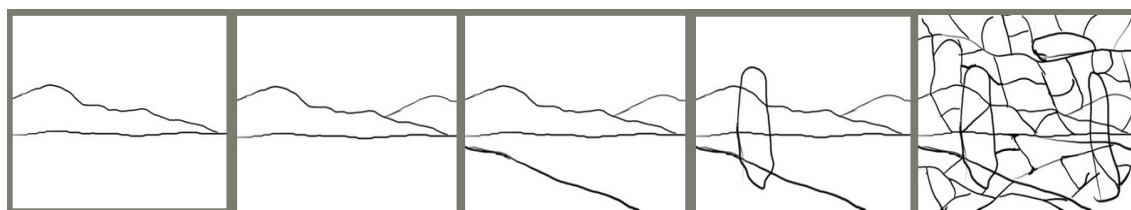


Figura 30. *Formação de padrão por subdivisão das áreas*. Marcelo Duprat, 2019. Ilustração digital, 150 x 1.600 pix.

Assim, o padrão dos pintores que trabalham em áreas é desdobrado através da subdivisão. Quando no primeiro exemplo acrescentavam-se mais triângulos para criar um padrão, o vazio do fundo era preenchido com a inclusão de pequenos módulos. Agora divide-se o campo plástico partindo das grandes áreas, gradativamente subdivididas até se alcançarem os módulos menores. Em um caso a composição se desdobra do todo para as partes e no outro das partes para um todo.

Na história da pintura pode-se constatar que a preocupação com a construção, não só das figuras individuais como também de um todo, torna-se patente desde o Renascimento. Vários exemplos comprovam o uso recorrente de grandes áreas triangulares, sobretudo na composição com grupos de figuras. Uma estrutura triangular ampla é estável, sugere um centro de equilíbrio, qualidades que eram muito apreciadas nas pinturas renascentistas. Johannes Itten, por exemplo, comenta brevemente uma pintura de Leonardo da Vinci.

Cette composition paraît tout d'abord très simple parce qu'elle est forte et convaincante. Si on l'observe de plus près on constate qu'elle se révèle inaccessible à l'analyse L'esprit sûr de soi et harmonieux de Léonard de Vinci était capable de maltriser des thèmes très compliqués. Tout le groupe est construit sur une pyramide. Le pied gauche de sainte Anne est déterminant. C'est un pôle opposé à sa tête. La revendication de la forme polaire a la même signification sur le plan de la forme que la loi des complémentaires sur le plan de la couleur. La forme polaire est un tout équilibré, fermé sur soi (Itten, 1990: 149).<sup>11</sup>

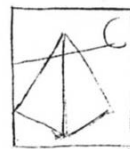


Figura 31. Acima: *Santa Ana, a virgem e o menino*. Leonardo da Vinci, 1501-1507.

Ao lado: pequeno esboço de Johannes Itten com a síntese da composição.

Fonte: *L'étude des oeuvres d'art*, Itten, 1990: 149.

11 “Esta composição parece, a princípio, muito simples, porque é forte e convincente. Se observada mais de perto, vemos que se mostra inacessível à análise. O auto-confiante e harmonioso espírito de Leonardo da Vinci era capaz de controlar temas muito complicados. Todo grupo é construído sobre uma pirâmide. O pé esquerdo de Santa Ana é decisivo. Ele se apresenta como um pólo oposto à sua cabeça. A reivindicação da forma em um pólo tem o mesmo significado em termos de forma do que a lei de complementares em termos de cor. A forma polarizada estabelece um todo equilibrado, fechado em si mesmo” (Itten, 1990: 149). Tradução do autor desta tese em 2019.

Estas observações se limitam a indicar um princípio geral da composição bem óbvio e elementar, funcionando como uma introdução segura, com a qual pode-se constatar um sentido geral da composição, pensado premeditadamente pelos pintores. Muitos construíram composições triangulares, tais como Raffaello Sanzio (1483-1520), Ticiano Vecellio (1490-1576), El Greco (1541-1614) ou Rembrandt van Rijn (1606-1669)<sup>12</sup>. Estes são alguns dos pintores que se podem citar dentre uma centena de outros, que construíram alguns de seus quadros tendo por base composições triangulares. Uma composição, entretanto, nunca é tão simples, e quando ela se limita a este esquema geral, perde-se o interesse por ela rapidamente. Por este motivo Johannes Itten se vê impelido, logo a princípio, a esclarecer que de perto, isto é, observando mais detidamente, a composição de Leonardo da Vinci é inacessível à análise.

As composições dos pintores citados são mais complexas do que um simples triângulo. Estabelecendo harmonias e ritmos que variam de acordo com o estilo de cada pintor (e as circunstâncias de cada quadro), reconhecem-se que contra ritmos são acrescentados, claro-escuro e cor apresentam-se sobrepostos, muitas vezes seguindo ritmos independentes na composição. Outras estruturas, formas e ritmos, somam-se ao simples triângulo inicial, em um processo de subdivisão do grande triângulo regente em áreas menores. As figuras acrescentadas têm seus ritmos próprios que confirmam ou contradizem a estrutura geral na qual estão inseridas. Cada braço incluído, cada eixo de uma figura que se incline, alimenta a estrutura com ritmos secundários, terciários etc., que se arrastam na direção de um padrão. Trata-se de um processo que vai do todo para as partes, similar ao visto na gênese de um padrão em uma pintura de paisagem.

No quadro de Leonardo da Vinci (Figura 31), por exemplo, o braço da Virgem Maria cria um eixo que atravessa a estrutura geral, piramidal. O cotovelo da Santa Ana é independente desta estrutura mais ampla; por semelhança, forma e dimensão, relaciona-se antes com o joelho da Virgem. Diversos outros ritmos internos são desdobrados, até que a pregnância do todo piramidal começa a se ocultar. Deste modo, o caráter artificial da forma geométrica principal é alimentado com outros sentidos e significados que acrescentam maior naturalidade ao conjunto. Nesta pintura não se reconhece que estes ritmos secundários e complementares configurem um padrão, pois as formas intermediárias são demasiadamente definidas e individualizadas. O conjunto, mesmo com suas variações, mantém-se mais próximo de uma estrutura animada por ações compositivas do que de um ritmo monótono e repetitivo, inerente a um padrão. Entretanto, pode-se imaginar que esta subdivisão da estrutura inicial acabaria por resultar em um padrão neutro, caso se propagasse por mais tempo. É o caso, por exemplo, da pintura *Cristo expulsando os comerciantes do templo*, de Greco (Figura 34), onde é possível reconhecer a presença da mesma estrutura triangular ampla orientando o todo da composição, agora gradativamente fragmentada em um padrão.

---

12 Na análise sobre a forma e o conteúdo, contida no *Apêndice C*, verificamos que Rembrandt van Rijn parte de uma estrutura triangular, transcendendo-a no decorrer do processo.



Figura 32. *Cristo expulsando os comerciantes do templo*. El Greco, 1600.  
Óleo sobre tela, 106,3 x 129,7 cm. Fonte: Galeria Nacional, Londres.

Contrapondo-se a forma primária de um grande triângulo, acrescenta-se um outro invertido (Figura 33), velado, oculto, meramente sugerido, mas com uma força visual efetiva. Esta estrutura triangular invertida apresenta-se como um contra-ritmo ao grande triângulo ascendente, neutralizando-o e sugerindo um sentido que acompanha em diversos momentos o desenho das figuras.

A ação principal é estabelecida pelas cores e pelos tons. Percebem-se áreas de cor bem definidas, criando ritmos independentes das figuras ou tons de claro-escuro. Os azuis, como as batidas de um tambor, descem do céu ocupando áreas ao redor da figura de Cristo, assim como lhe atravessando o tronco. Os amarelos, do mesmo modo, se repetem compondo um ritmo de áreas que se destacam do fundo neutro (uma cor quebrada, resultado da mistura de terra-de-siena com branco, que serve de ponto de partida para os ritmos de cor). O padrão de cor neutro aciona as ações cromáticas. A cor laranja saturada, à esquerda, funciona como um ponto estático, uma área independente, exceção de grande peso visual. Assim também ocorre com o violeta, que só aparece no manto de Cristo. Cores exclusivas, fora de qualquer regra, exemplares únicos no contexto, funcionam como o oposto complementar a um padrão de neutros.



Figura 33. *Cristo expulsando os comerciantes do templo* (imagem alterada para fins didáticos).  
El Greco, 1600. Óleo sobre tela, 106,3 x 129,7 cm. Fonte: Galeria Nacional, Londres.

Entretanto, a análise da composição destas cores não é o foco desta etapa da investigação. Neste momento cabe somente observar que elas criam ritmos ativos, independentes da estrutura de dois triângulos sobrepostos que indicamos inicialmente. O mesmo ocorre com os tons de claro-escuro que se misturam à estrutura dos triângulos, colaborando de modo circunstancial com eles, mas também inserindo dinâmicas que seguem caminhos autônomos, direcionadas ao desenho das figuras individuais.

Estas ações compositivas dos tons e das cores aparecem sobre um contexto que lhe serve de chão, um padrão linear. Trata-se de uma grade, que forma uma grande faixa horizontal, cheia de formas que preenchem o campo visual de um lado ao outro (Figura 34).



Figura 34. *Cristo expulsando os comerciantes do templo* (imagem alterada para fins didáticos).  
El Greco, 1600. Óleo sobre tela, 106,3 x 129,7 cm. Fonte: Galeria Nacional, Londres.

Ao se retirarem as cores e os tons reconhece-se esta grade linear complexa que tende a formar um padrão. As grandes formas dos triângulos são subdivididas ao ponto de quase se dissolverem. Forças de campo animam esta grade, cabendo a elas manter latente as duas grandes formas triangulares que se percebem logo na primeira observação. A pintura ganha vida não de suas estruturas básicas, mas da composição de forças de campo, cores e tons, desdobrada sobre este padrão de linhas que os acolhe.

Vê-se que mesmo nos momentos históricos em que tudo parece se afastar da simplicidade e monotonia de um padrão, onde o pensamento de um todo da composição assume contornos claros e onde a ação compositiva predomina, mesmo assim, um diálogo oculto com os padrões permanece presente, como o território necessário para propiciar ora um determinado ritmo, ora outro.

Cabe ainda observar que os diversos ritmos intercalados, de linhas, tons de claro-escuro e cores, cada qual com seu contexto e padrão próprio, acabam se sobrepondo e criando um emaranhado, uma confusão, organização tão complexa que transcende a racionalidade de uma ordenação única. Sem se reduzir ao irracional e subjetivo ou ao mero acaso ou descuido, verifica-se na pintura de El Greco a presença de um sentido geral que a tudo conduz e que, em seu ir e vir, no arrastar-se entre a ação compositiva de um elemento qualquer e sua dissolução através da repetição, cria um diálogo envolvente no qual o padrão se anima com diversos ritmos sobrepostos. Cada um dos elementos visuais, cada um dos ritmos plásticos, se destaca para logo submergir novamente na neutralidade deste contexto. Como as várias vozes de um coral, que cantando frases musicais diferentes compõe uma mesma melodia, os elementos visuais (linha, tom e cor) podem seguir ritmos e dinâmicas independentes, que no todo configuram uma única composição.

Na pintura *Cristo expulsando os comerciantes do templo*, vê-se que El Greco neutraliza o ritmo das linhas, encaminhando-as a um padrão, para que assim a cor se mantenha como a ação compositiva preponderante. Este único exemplo é suficiente para se reconhecer diversas outras composições com grupos de figuras que seguem estes mesmos princípios. *O Martírio de São Mateus*, de Caravaggio (1600), que veremos mais adiante (Figura 42 na página 45), ou em *Minerva e Mercúrio conduzem o Duque de Buckingham ao Templo da Virtude*, de Peter Paul Rubens (Figura 35 na página 42), são somente mais dois exemplos dentre muitos, onde grupos de figuras articulam um padrão linear, funcional, contexto que serve de base para ações compositivas dos tons e/ou das cores.

Portanto, constata-se que os padrões lineares, formados por linhas de hachura, linhas objeto ou de contorno, construídos do todo para as partes ou das partes para o todo, são frequentes nas pinturas. Sobretudo quando se observam os contextos dos quais surgem as ações compositivas torna-se patente que os padrões lineares são frequentemente utilizados.



Figura 35. *Minerva e Mercúrio conduzem o Duque de Buckingham ao Templo da Virtude*. Peter Paul Rubens, 1625. Óleo sobre tela, 64 x 63.7 cm. Fonte: Galeria Nacional de Londres.



Figura 36. *Grade simplificada de linhas arabesco de Minerva e Mercúrio conduzem o Duque de Buckingham ao Templo da Virtude* (imagem alterada para fins didáticos). Peter Paul Rubens, 1625. Óleo sobre tela, 64 x 63.7 cm. Fonte: Galeria Nacional de Londres.

### 2.3. Padrão tonal

Os princípios da dinâmica de um padrão tonal são similares ao visto em relação aos da linha, distinguindo-se destes por funcionarem em paralelo aos primeiros, por vezes acompanhando e por outras seguindo ritmos independentes. Na Figura 37, sobre um contexto cinza, os pretos configuram uma ação de exceção sobre um cinza padrão. Ao se prosseguir espalhando pretos por todo o campo, certamente o resultado será também um padrão. Mas os módulos de preto assim isolados têm um contorno, logo o tom e a linha trabalham juntos. Isto quer dizer que, além de uma dinâmica tonal determinada pelo preto, tem-se também uma dinâmica de formas, determinada pelas linhas de contorno destes módulos.

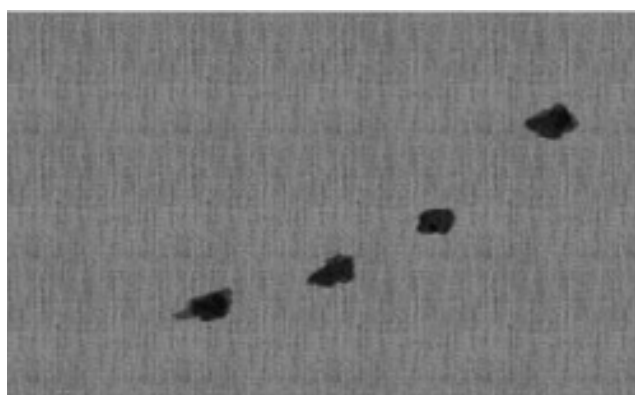


Figura 37. *Ação de áreas pretas*. Marcelo Duprat, 2018. Ilustração digital, 260 x 160 pix.

Quando se considera a independência dos tons de claro-escuro em relação às linhas, logo vê-se a conveniência de estudá-los simultaneamente a pesquisa dos padrões. Para estudar os ritmos de claro-escuro em si mesmos, nada melhor do que neutralizarem-se as linhas e as formas criando um padrão.

Na Figura 38, os pretos criam uma ação compositiva independente. As linhas, que podem ser também determinadas pelos limites das áreas ou formas, estão quietas, neutralizadas em uma grade.

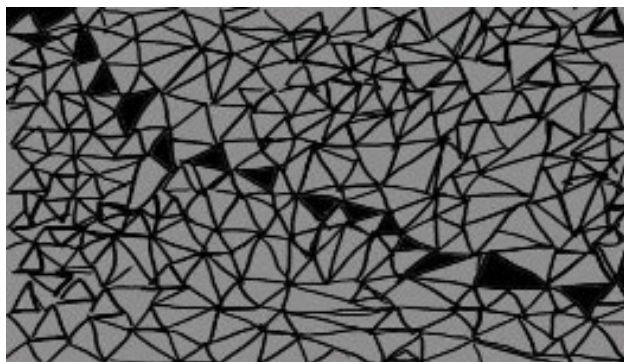


Figura 38. *Ação de pretos sobre padrão linear*. Marcelo Duprat, 2018. Ilustração digital, 260 x 160 pix.



Acrescentando-se mais pretos neste esquema gráfico, os novos ritmos começam a diminuir o peso dos primeiros, até que os ritmos criados se dissolvem em um padrão, agora de pretos e linhas. Neste caso articulam-se dois padrões simultâneos, um linear e outro tonal.

Entretanto, no caso do elemento plástico tom as possibilidades se ampliam, pois é possível também se obterem ritmos alternados de branco e preto. Isto fica claro no caso de trabalhar-se sobre um contexto cinza médio, como na Figura 39, onde verifica-se a presença de padrões de branco, preto e linhas sobre um contexto cinza.

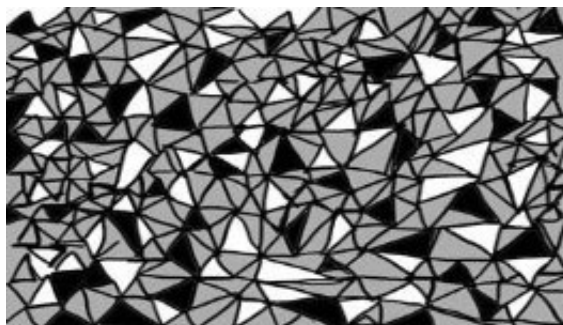


Figura 39. *Padrão linear e tonal*. Marcelo Duprat, 2018. Ilustração digital, 260 x 160 pix.

Assim, tonalmente podem-se desenvolver três tipos de padrões fundamentais:

- 1- padrão de brancos com uma ação dos pretos, Figura 40;
- 2- padrão de pretos com uma ação dos brancos, Figura 41;
- 3- padrão de pretos e brancos, como na Figura 39.

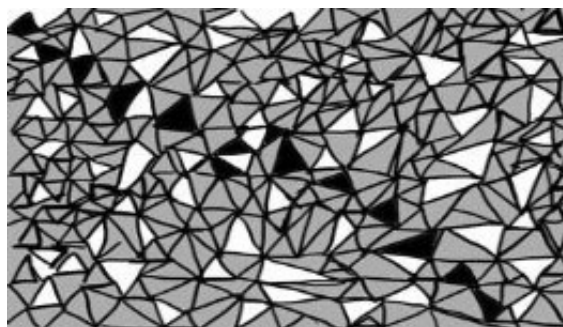


Figura 40. *Ação de pretos, padrão de brancos*. Marcelo Duprat, 2018. Ilustração digital, 260 x 160 pix.

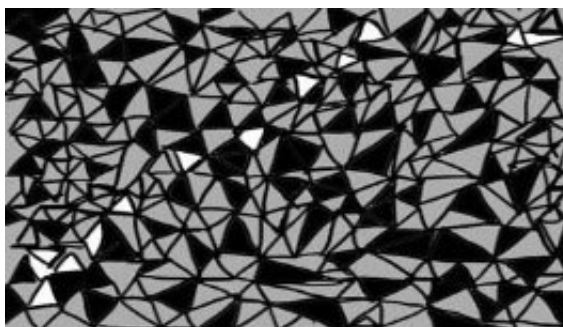


Figura 41. *Ação de brancos, padrão de pretos*. Marcelo Duprat, 2018. Ilustração digital, 260 x 160 pix.

### 2.3.1. Padrões escuros

Encontram-se exemplos de quadros com padrões escuros em diversos locais e épocas. As pinturas de Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio (1571-1610), são bons exemplos, pois a maioria de seus quadros é constituída por um padrão de tons escuros, sobre o qual as luzes criam a ação compositiva principal. Este é o caso da pintura *Martírio de São Mateus* (Figura 42), onde a grade linear e os tons escuros criam um padrão bastante coeso, sobre o qual as luzes sobressaem. São elas que criam ações compositivas de destaque, com ritmos independentes.

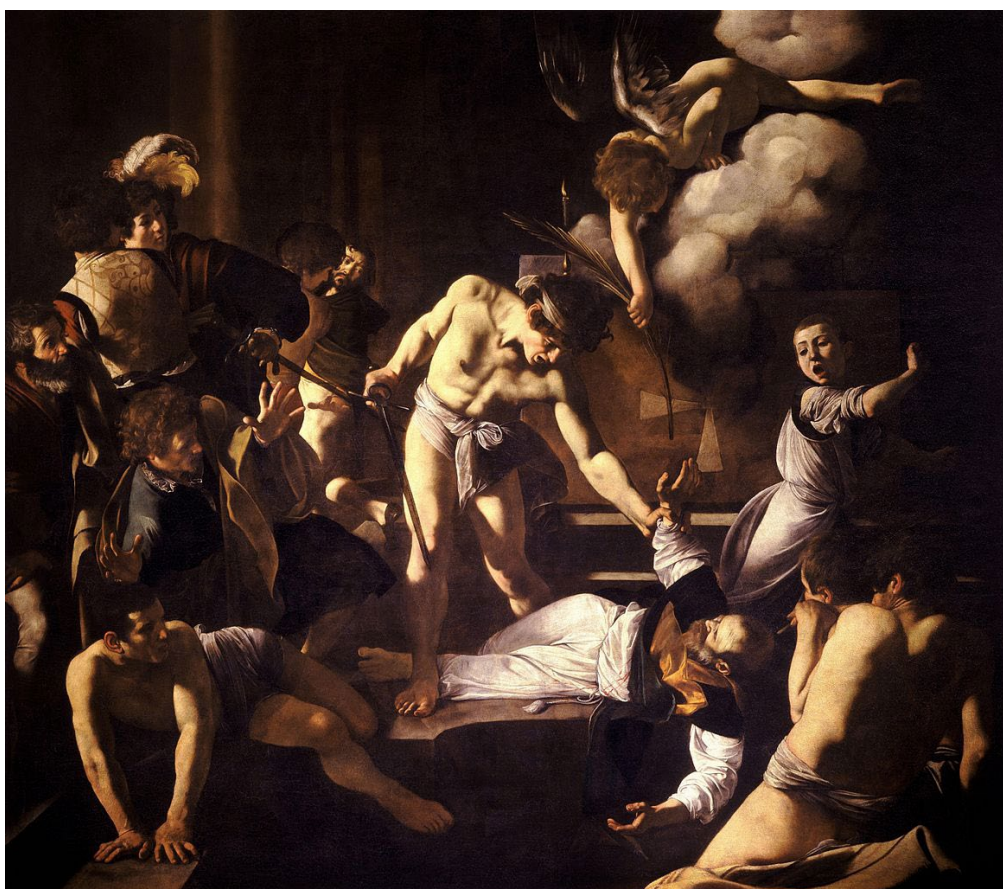


Figura 42. *O Martírio de São Mateus*. Caravaggio, 1600.  
Óleo sobre tela, 323 x 343 cm. Fonte: História da Arte Trivium.

Com um pequeno trabalho de calcar as linhas, não somente os contornos das figuras, mas também o contorno das áreas de claro-escuro que, por vezes, têm mais peso visual do que o contorno externo das personagens, logo se percebe a grade linear por baixo da composição de claro-escuro (Figura 43). O agrupamento das formas tende a configurar um padrão tal qual a grade linear da pintura *Cristo expulsando os comerciantes do templo*, de Greco (Figura 32). Buscando um sentido geral da composição reconhece-se até mesmo a presença de dois grandes triângulos sobrepostos, tal como analisado naquela pintura.



Figura 43. *Grade linear de O Martírio de São Mateus* (Imagem elaborada para fins didáticos pelo autor desta tese). Caravaggio. Óleo sobre tela, 323 x 343 cm. Fonte: História da Arte Trivium.

Os elementos utilizados, os segundos, terceiros e demais contra-ritmos sobrepostos, seguem o estilo de Caravaggio, mas o sentido das forças de campo no todo da composição é idêntico. Ambos partem da mesma hipótese de trabalho – criar um padrão linear a partir da subdivisão, sobreposição e fragmentação de dois grandes triângulos invertidos. A grade de linhas cria uma trama neutra, propiciando destacada e separada ação compositiva dos outros elementos formais.

No caso de Caravaggio é o claro-escuro (tom) que assume a principal ação compositiva. Os ritmos tonais mais efetivos das luzes nascem de um padrão de linhas e tons escuros, culminando em um ponto branco mais intenso na roupa de São Mateus. Esta luz mais forte é oferecida no centro do acontecimento, e a seu lado, criando um contraste, encontra-se um preto franco.

Observando-se como determinados elementos plásticos entram em ação na composição e como outros criam um padrão mais neutro, tem-se uma visão clara dos ritmos e de sua íntima relação com o conteúdo da imagem. Quando Caravaggio localiza o maior contraste tonal no personagem principal, estabelecendo onde estará o local de maior peso visual, ele determina um ponto de estabilidade preeminente na composição, animando todo o entorno, assim como transformando-o em contexto acolhedor para aquele ponto principal.

No caso do claro-escuro (i.e. dos tons), sua interferência no peso das formas é uma propriedade plástica de extrema importância, utilizada usualmente para criar pontos de interesse na composição. Paul Klee observa em *Acerca da arte moderna*:

D'une autre nature sont les tonalités ou valeurs du clair-obscur: les nombreuses gradations entre blanc et noir. Ce deuxième élément concerne des questions de poids. Tel degré présente une énergie blanche concentrée ou diffuse, tel autre est plus ou moins alourdi de noir. Ces degrés peuvent se peser entre eux. De plus, noir s'évaluent relativement à une norme blanche (foud blanc), les blancs relativement à une norme noire (tableau noir), ou bien les uns et les autres relativement à une norme itermédiaire (Klee, 1971: 19-20).<sup>13</sup>

Um quadrado branco sobre um fundo preto tem mais peso visual que um outro cinza. Quanto mais escuro for o cinza do interior do quadrado, menos peso tem sua forma (Figura 44). Este fato visual indica que o local de maior peso tonal da composição será onde se cruzarem os ritmos de branco e preto.



Figura 44. *Interferência do claro-escuro no peso das formas.*  
Marcelo Duprat, 2018. Ilustração digital, 560 x 160 pix.

Caravaggio utiliza o peso dos contrastes tonais como o elemento visual de maior ação. Os demais elementos visuais, figuras, linhas, inclusive as cores, têm uma ação mais discreta, funcionando como um contexto geral e logo como um padrão prévio, ativo.

Priorizar um ou dois pontos de contraste tonal, reduzindo o peso dos outros ritmos e encaminhando-os para a neutralidade típica de um padrão, foi um recurso largamente aproveitado pelos pintores barrocos. Rembrandt van Rijn é um bom exemplo, pois em praticamente todas as suas pinturas ele insere pontos de tensão tonal. No quadro *A Mulher Apanhada em Adultério* (Figura 45) ele cria claramente um local de tensão tonal, de grande peso visual, justamente onde os tons mais francos de brancos e pretos se encontram. Ao lado da mulher que veste branco, encontra-se uma personagem que veste preto.

Considerando-se o grupo principal de figuras, encontra-se um ritmo de brancos que da mulher se espalha pelo chão e escadas, serpenteando por trás de duas personagens em

13 “De outra índole são as tonalidades ou valores de claro-escuro, ou seja, o grande número de gradações entre o branco e o preto. Este segundo elemento se relaciona a problemas de peso. Tal grau apresenta uma energia branca concentrada ou difusa, enquanto outro se encontra mais ou menos sobrecarregado de negro. São graus que podem pesar-se entre si. Além disso, os negros se avaliam segundo uma norma branca (fundo branco), e os brancos segundo uma norma negra (quadro negro) ou bem uns e outros em relação a uma norma intermediária” (Klee, 1971: 19-20). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2018.



Figura 45. *A mulher apanhada em adultério*. Rembrandt van Rijn, 1644.  
Óleo sobre carvalho. 83,8 x 65,4 cm. Fonte: Galeria Nacional, Londres.

primeiro plano. Transformando-se em um matiz quente, as luzes também se espalham pelas cabeças dos demais personagens, para logo se perderem no contexto. Os pretos tendem a se espalhar pelo campo estabelecendo um padrão mais homogêneo, enquanto as luzes tendem a configurar uma ação mais efetiva, desenhando e envolvendo o grupo principal. Os ritmos de preto e branco se dissolvem na medida em que se afastam do centro, que permanece como o ponto de maior peso devido ao contraste tonal.

Em ambos os quadros vistos anteriormente (Figura 42 e Figura 45), a ação compositiva principal das luzes só é possível pela criação de um padrão de tons escuros.

### 2.3.2. Padrões de luzes

No lado oposto à possibilidade vista anteriormente, temos a indicada no ponto 1- um padrão de brancos e uma ação dos pretos (Figura 40), onde encontram-se as pinturas com predominância do branco, formando um contexto de luzes que ressalta e destaca os tons escuros. Historicamente desde meados do século XIX, houve grande ênfase na busca de trabalhos nos quais, em seu todo, predominassem as luzes.

Em *Van Tromp, indo para agradar seus mestres, navios ao mar, molhados pelas ondas*, obra realizada em 1894 pelo pintor Joseph Mallord William Turner, parte-se de uma imprimadura amarela clara, preenchida fartamente pelos brancos.



Figura 46. *Van Tromp, indo para agradar seus mestres, navios ao mar, molhados pelas ondas*. William Turner, 1894. Óleo sobre tela, 92,4 x 123,2 cm. Fonte: Museu Paul Getty, Califórnia.

O tema central é representado pelo barco, que se inclina apanhado pelo vento e por uma onda. As velas e bandeiras ao vento, assim como a inclinação em diagonal do mastro, têm um importante papel para a composição das linhas, mas em termos de claro-escuro não possuem grande peso visual. A ação plástica principal é exercida pelo tom mais escuro, uma

mancha sinuosa, que segue uma ondulação contrária à inclinação do mastro e das bandeiras (Figura 47). Plasticamente a ação principal é determinada por este escuro, que quebra o padrão de luzes do resto do quadro. Este escuro segue uma direção compositiva que é uma exceção em relação às linhas retas (verticais, horizontais e diagonais).



Figura 47. *Van Tromp, indo para agradecer seus mestres, navios ao mar, molhados pelas ondas* (detalhe da imagem alterada para fins didáticos). William Turner, 1844. Óleo sobre tela, 92,4 x 123,2 cm.

Fonte: Museu Paul Getty.

O contexto articulado para esta ação é formado por um padrão de claros, cores misturadas ao branco, com uma grade linear de verticais e horizontais (como no horizonte e nos demais barcos). Assim, a tensão linear do mastro em diagonal, passa ser contrabalançada pela força ondulante dos escuros – solução plástica muito adequada ao tema.

Sobre esta mesma hipótese de trabalho, um padrão de brancos, Rufino Tamayo (1961) apresenta uma pintura (Figura 48) feita com ligeiras linhas, muito tênues, algumas quase imperceptíveis. Tratam-se de linhas de contorno que não limitam tons diferentes de claro-escuro ou cor em relação ao padrão. A ação de claro-escuro principal é empreendida pelo preto, que acompanha a neutralidade natural dos limites verticais e horizontais do campo plástico.



Figura 48. *Mulher em frente ao espelho*. Rufino Tamayo, 1961. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm.  
Fonte: Rufino Tamayo, 1983: 113.

Rufino Tamayo articula tanto os tons de claro-escuro quanto as cores em ritmos quietos se comparados ao desenho linear da figura. A neutralidade de tons e cores exalta o peso das linhas que, mesmo singelas e leves, como em um desenho simples feito a lápis sobre papel branco, destacam o desenho da figura como a ação principal.

Permanecendo no item 2- um padrão de brancos e cinzas com uma ação dos pretos, Figura 40, não se pode deixar de citar a obra de Oscar Claude Monet com suas cores opacas, com as quais se mostrou mestre nas tessituras de pincel seco<sup>14</sup>.

---

14 Técnica que consiste em arrastar as tintas opacas sobre a superfície, com pincel largo e macio posicionado de lado. O processo valoriza texturas e tessituras, além de uma vasta combinação de cores por sobreposição ótica.



Claude Monet pintou diversas paisagens com neve e gelo, onde o branco farto predomina no contexto geral. A fumaça branca de uma locomotiva inundando uma estação (como em *Estação de Saint Lazare*, de 1876), ou a espuma das ondas do mar esculpindo os rochedos (como em *Mar Agitado em Etretat*, de 1883), foram também temas pintados sob a regência dos brancos.

Um exemplo é o quadro *O fim do gelo* (Figura 49), onde Claude Monet mistura o branco à todas as demais cores. Encontram-se nesta pintura luzes amareladas, esverdeadas, azuladas e avioletadas. Os tons escuros do quadro não ultrapassam o cinza médio, com exceção de alguns pequenos traços em azul escuro no centro do quadro. Em um contexto luminoso como este, a dinâmica de claro-escuro é determinada pelos tons médios, que funcionam como os escuros da obra, ou seja, como ação de claro-escuro principal.

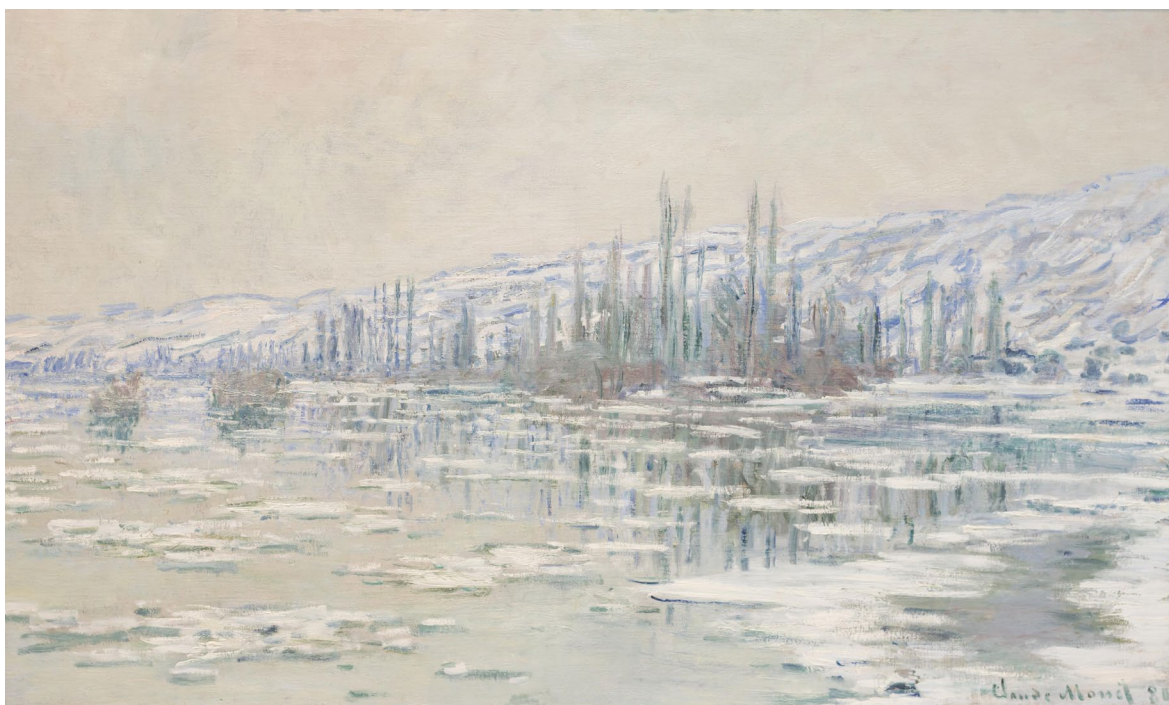


Figura 49. *O fim do gelo*. Claude Monet, 1880.  
Óleo sobre tela, 60,3 cm x 99,9 cm. Fonte: Museu de Arte da Universidade de Michigan.

Esta pintura oferece um ritmo de escuros que forma uma espécie de cunha (ver linhas pretas na Figura 50). Sobre ele, sobreposto em um segundo momento, retornam os brancos, articulados em outro sentido (ver linhas em branco na Figura 51). No centro do quadro cruzam-se horizontais de gelo branco com verticais escuras (as árvores e seus reflexos).

Escurecer a superfície de um quadro com transparências (tal como quando utilizamos as tintas de aquarela), para em seguir iluminar esta mesma superfície com as tintas opacas (como no caso das tintas guache), é um processo usual da pintura. Quando este processo adquire independência, criando ritmos separados de luzes e sombras, fica latente que o eixo, o padrão regente, equivale em termos de claro-escuro a um tom cinza médio. Este ponto



Figura 50. *Direção Compositiva dos escuros em O fim do gelo* (imagem alterada para fins didáticos). Claude Monet, 1880. Óleo sobre tela, 60,3 cm x 99,9 cm. Fonte: Museu de Arte da Universidade de Michigan.



Figura 51. *Direção Compositiva das luzes em O fim do gelo* (imagem alterada para fins didáticos). Claude Monet, 1880. Óleo sobre tela, 60,3 cm x 99,9 cm. Fonte: Museu de Arte da Universidade de Michigan.

interessa particularmente à pesquisa dos padrões, pois o equilíbrio das tensões, dos ritmos e contra-ritmos, o equilíbrio entre as ações e suas contradições, tende a formar um padrão ativo - algo entre o total vazio de um lado e uma forte determinação compositiva de outro.

Nesta pintura o movimento de escurecer para depois clarear, resulta em um ponto intermediário a meio caminho entre a ação compositiva dos escuros e o vazio luminoso do céu. Nos cubos de gelo sobre a água (sobretudo à esquerda), assim como em toda a tessitura de pinceladas azuis e brancas que configuram a montanha ao fundo, encontram-se áreas onde se escureceu e clareou a superfície. Nas duas áreas Claude Monet preencheu o espaço com uma trama que permanece alheia às ações compositivas dos tons mais escuros. Ao se afastar da imprimadura clara do céu, mais quieta e silenciosa, para em seguida retornar ao seu tom luminoso, deixando neste movimento os rastros do ir e vir, estas áreas resultam em um padrão ativo, dinâmico, a meio caminho entre as ações mais efetivas e a neutralidade e monotonia do ponto de partida.



Figura 52. *Padrão interno da pintura O fim do gelo* (imagem digital elaborada para fins didáticos). Claude Monet, 1880. Óleo sobre tela, 60,3 cm x 99,9 cm. Fonte: Museu de Arte da Universidade de Michigan.

Ao imaginar hipoteticamente o quadro sem suas ações compositivas principais, tal como sugerido graficamente pela imagem alterada do quadro na Figura 52, logo se percebe o padrão que anima toda a composição - um padrão de horizontais de gelo branco sobre a água, que se inclinam em ligeira diagonal na área que forma a montanha ao fundo.

Destacam-se sobre este padrão ativo as duas ações compositivas principais. Uma delas se encontra no centro do quadro; um par de cores complementares, verdes e vermelhos degradados pelo branco, e onde se entrelaçam as verticais das árvores com as horizontais de gelo flutuando. A outra encontra-se no primeiro plano à direita, uma área de brancos um pouco mais ampla e destacada, que apresenta um embate mais forte com o ritmo dos escuros (para onde as setas da Figura 50 apontam). Vê-se assim, a íntima relação existente entre esta ideia plástica principal e o padrão ativo que a acolhe. É este padrão que cria o contexto adequado para a composição dos elementos de destaque citados.

### 2.3.3. Padrão simultâneo de claro-escuro

A terceira possibilidade, indicada no item 3, um padrão simultâneo de luzes e sombras, como na Figura 39, é aquela na qual se reconhece mais claramente um padrão típico de claro-escuro. Neutralizando-se a ação compositiva do claro-escuro, qualquer ação articulada com as linhas e cores ganha mais peso e presença.

No quadro *O Bosque* (Figura 53), de Gustav Klimt, o padrão se apresenta francamente. Ele não se esconde detrás da ação compositiva, nem funciona como um contexto para ela. A maior área do quadro é preenchida por ele, com pontos de cor articulados com uma variação



Figura 53. *O Bosque*. Gustav Klint, 1910. Óleo sobre tela, 110,4 x 110,4 cm.  
Fonte: Museu de Arte Moderna, Moma, New York.

de luminosidade bastante reduzida. Trata-se de uma retícula de pontos predominantemente esverdeados, que no todo configura uma grande área com um tom de claro-escuro intermediário, onde também não existem linhas ou formas significativas.

A ação compositiva fica reduzida a um pequeno espaço do campo plástico na base, onde se encontram luzes e sombras, linhas e formas. Devido à sua extensão, a área do padrão se apresenta como um mundo à parte. Observando-se o que ocorre nesta região, logo verifica-se que é constituída por pontos de amarelo claro, verdes claros e escuros, os mesmos que se encontram nas faixas da base. Existem também tons frios azulados que sugerem o vazio de um céu ao fundo. Sua presença na copa das árvores lembra o comentário de Paul Cézanne sobre o uso dos azuis para fazer sentir o ar.

Ora, para nós, seres humanos, a natureza é mais em profundidade do que em superfície, donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulado, para fazer sentir o ar (Cézanne *apud* Pádua, 1992: 244).

A leveza da copa das árvores é obtida através de um ritmo muito cuidadoso de cor, que percorre toda uma dinâmica de matiz. Cobrindo uma grande extensão do círculo cromático estão presentes amarelos, verdes, azuis e violetas. Todas as cores são distribuídas regularmente de maneira a não produzir nenhuma ação compositiva mais efetiva (com exceção de um pequeno pedaço de tronco que surge em meio a este padrão). Do mesmo modo, a luminosidade natural dos amarelos e a escuridão natural dos violetas são neutralizados pela retícula criada, que se mantém entorno de um cinza-médio. Na área que forma a copa das árvores, predomina um tom intermediário de claro-escuro, onde os azuis, funcionando como ar contido no interior das copas, adquirem uma presença notável, ativando o padrão e lhe emprestando tanto leveza quanto espacialidade. O claro-escuro e a cor se identificam. O cinza geral é formado por pequenos pontos de violetas e azuis escuros, contrabalançados pelos amarelos claros, resultando em um padrão monótono e sem ação, que se mantém inalterado por toda a área.

Algo diferente ocorre no quadro que foi visto de Greco. Observando os ritmos de claro-escuro da pintura *Cristo expulsando os comerciantes do templo* (Figura 32 na página 39), logo percebe-se que eles criaram uma ação efetiva em um primeiro momento, para em seguida serem neutralizados em um padrão. A ação é muito mais animada e viva, mas o resultado é também um padrão tonal.

Examinando os pretos percebe-se um evidente V ao lado da figura de Cristo (Figura 54). Uma das arestas desta forma acompanha o braço de Cristo, atravessando a grande oval que configura seu corpo. Este V se estende até os planos superiores do quadro, dissolvendo-se nas colunas, dinâmica que ajuda as forças que configuram o triângulo descendente. Porém, o preto também retorna do outro lado do corpo de Cristo, separando-o dos demais personagens, todos, cada qual a sua maneira, desenhados com ritmos de preto secundários, escuros, sombras que circulam as personagens, espalhando-se pelos seus arredores e propiciando as mais variadas ações. Perseguindo um sentido geral dos tons escuros, encontra-se sua origem na sala ao fundo, espaço cortado pela borda direita, atrás da personagem feminina que sustenta um cesto na cabeça. Os escuros provenientes desta sala parecem migrar por trás das personagens, envolvendo-as, seguindo um percurso que culmina no canto inferior esquerdo. A deliberação deste ou de outro ritmo das sombras entretanto, não passa de mera especulação. Possibilidade latente, como outras, justamente pelo fato de participarem de um padrão ativo de tons escuros.

O movimento de construção e dissolução dos ritmos em um padrão é ainda mais evidente no caso dos brancos. Reduzindo hipoteticamente as luzes de apenas três personagens (Figura 55 à direita), percebe-se que as demais tendem a acompanhar a estrutura do triângulo principal. No original (à esquerda) as luzes nas duas personagens seguem a direção compositiva do triângulo invertido, dispersando-se pelas colunas e paredes, assim como estabelecendo um



Figura 54. *Cristo expulsando os comerciantes do templo* (imagem alterada para fins didáticos). El Greco, 1600. Óleo sobre tela 106,3 x 129,7 cm. Fonte: Galeria Nacional, Londres.



Figura 55. *Cristo expulsando os comerciantes do templo* (imagem original à esquerda e alterada para fins didáticos à direita). El Greco, 1600. Óleo sobre tela, 106,3 x 129,7 cm. Fonte: Galeria Nacional, Londres.

terceiro sentido, que horizontalmente ilumina a personagem feminina à direita. Portanto, estas luzes que se espalham, criam ritmos secundários e terciários que diminuem o peso excessivo que teriam se somente acompanhassem a estrutura triangular principal. Ao ecoarem pelo todo as luzes se aproximam da formação de um padrão ativo, onde sua ação compositiva é relativizada e direcionada à neutralidade.

A versão em preto e branco desta pintura (Figura 56) demonstra que as formas e linhas, assim como também os tons de claro-escuro, permanecem quietos e em silêncio se comparados as cores. Eles funcionam como padrões acolhedores para a ação cromática. Não nos cabe analisar neste capítulo esta atividade cromática, mas somente desvelar o padrão que as acolhe. Para nossa pesquisa, importa somente indicar que um padrão tonal ativo é



Figura 56. *Cristo expulsando os comerciantes do templo* (imagem em preto e branco, alterada para fins didáticos). El Greco, 1600. Óleo sobre tela, 106,3 x 129,7 cm. Fonte: Galeria Nacional, Londres.

criado quando se cruzam ritmos de luzes e sombras. Trata-se de uma ação tonal construtiva, deliberada, cheia de ritmos e contra-ritmos, cheia de vida e luta, onde combatem a luz e a sombra, onde não há monotonia, e que, apesar disso, acaba por configurar um padrão no todo.

Outro exemplo do uso dos padrões para ativar as cores é didaticamente oferecido por Henri Matisse (1909). Em *Natureza morta com uma toalha de mesa azul* (Figura 57), ele cria um padrão linear e tonal em praticamente toda a composição (com exceção de uma forma na borda direita). Na versão em preto e branco (Figura 58), incluída nesta pesquisa para se perceber melhor a estrutura linear e tonal, é possível verificar que as formas dos objetos acrescentados sobre a toalha se confundem com ela. Tanto as formas quanto o claro-escuro são articulados como um padrão coeso, neutro, um contexto uniforme e monótono sobre o qual somente as cores têm uma função ativa.

Além de Gustav Klint, do Greco e de Henri Matisse, podem-se citar diversas pinturas de Van Gogh, tais como *Pomar em Blossom*, de 1889, *O pessegueiro rosa* de 1888, ou *Campo de trigo com perdiz* de 1887, onde o pintor reduz ao máximo o uso do claro-escuro, ampliando as áreas de cinzas-médios onde predominam as cores.

Criar um padrão tonal para que a cor assuma a função principal na composição, portanto, apresenta-se como uma hipótese de trabalho independente, desvinculada do estilo ou objetivo estético dos pintores que a utilizaram, demonstrando a pertinência do estudo dos padrões para uma pesquisa prático-teórica.



Figura 57. *Natureza morta com uma toalha de mesa azul*. Henry Matisse, 1909. Óleo sobre tela, 88,5 x 116 cm. Fonte: Museu Hermitage, Rússia.



Figura 58. *Natureza morta com uma toalha de mesa azul* (imagem alterada para preto e branco com fins didáticos). Henry Matisse, 1909. Óleo sobre tela, 88,5 x 116 cm. Fonte: Museu Hermitage, Rússia.



## 2.4. Padrão cromático

A pequena citação que resultou na pesquisa dos padrões - a ação deve ser a exceção, devendo destacar-se sobre o fundo de um estado dado - encontra-se no início do capítulo *Esboço de uma teoria das cores*, de Paul Klee. O texto se inicia observando o claro-escuro, seu desdobrar-se em uma luta aberta entre os extremos que se entrecrocaram. A dinâmica tonal é interpretada como um torneio, um jogo onde disputam a luz e a escuridão. A progressão de claro-escuro é colocada à princípio, pois ela é o exemplo mais evidente de que toda ação compositiva depende do fundo de um estado dado. Se o contexto é claro tudo caminha na direção dos escuros, e o inverso. Acrescenta-se: “Sur le fond d’un état de ton moyen une double action est possible, dans le sens du clair et du profond” (Klee, 1971: 64)<sup>15</sup>. Portanto, partindo-se de um cinza intermediário o arrastar-se em direção aos extremos segue simultaneamente em duas direções. O cinza médio funciona como um centro, um padrão do qual podem se desdobrar ações independentes de luzes e sombras. Justamente nesta faixa intermediária de claro-escuro encontram-se também as cores saturadas.

Paul Klee indica que as variações do claro-escuro estabelecem uma dimensão. Acima a luz, o sol, abaixo a noite, os escuros. Com isso ele determina um eixo vertical. A seguir, associando o sol ao calor e a noite ao frio, ele deduz uma outra dimensão - a da temperatura da cor - onde o quente e o frio contrastam para os lados, uma das possíveis direções horizontais sobre as quais a ação pode se desenvolver. Ele prescreve que: “A droite le soleil-chaleur, à gauche le froid” (Klee, 1971: 64)<sup>16</sup>. Como estas gradações de quente-frio são predominantemente cromáticas, elas se mantêm autônomas em relação ao claro-escuro, sugerindo de fato uma dimensão independente. Seu movimento permanece antes ligado à mistura das cores no círculo cromático.

Ao se juntarem as duas dimensões, a de claro-escuro e a de quente-frio, insinua-se uma estrutura tridimensional, indicada por Paul Klee através da forma de um pião.

L’ensemble fait alors penser à une toupie faite d’un fil à plomb et d’un disque. Son équilibre tridimensionnel, spatial, résulte de la coordination des mouvements d’équilibre du disque et de l’axe (Klee, 1971: 65)<sup>17</sup>.

A forma tridimensional de um pião, ou um balão (ver Figura 59), serve como recurso para se visualizar as relações de quaisquer cores de uma paleta.

Na superfície da forma encontram-se as gradações das cores saturadas em direção ao branco e a ao preto (como, por exemplo, os vermelhos na Figura 60). Migrando para seu

---

15 “Sobre o fundo de um estado tonal médio é possível uma dupla ação, em sentido do claro e do profundo” (Klee, 1971: 64). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2020.

16 “À direita o sol-calor, à esquerda o frio” (Klee, 1971.: 64) Tradução realizada pelo autor desta tese em 2020.

17 “O conjunto nos faz pensar em um pião constituído de um prumo e um disco. Seu equilíbrio tridimensional e espacial resulta da coordenação dos movimentos de equilíbrio do disco e do eixo” (Klee, 1971: 65). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2020.

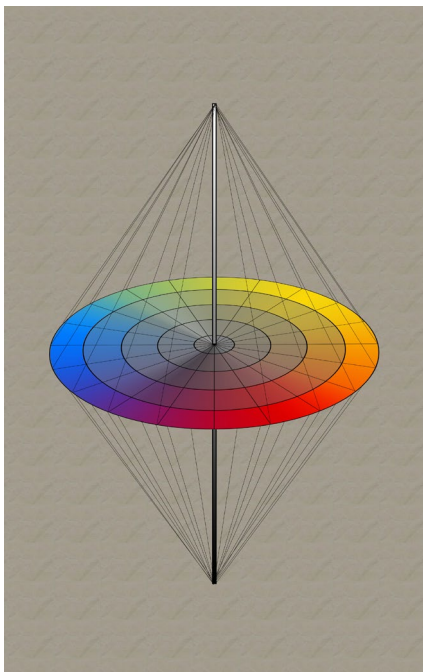


Figura 59. *Estrutura básica do pião de cor.* Marcelo Duprat, 2020. Ilustração digital.

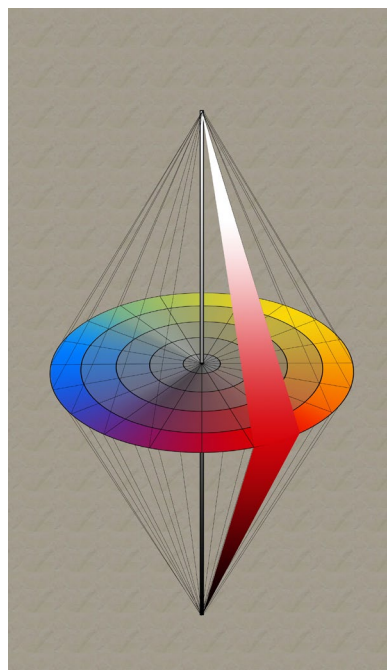


Figura 60. *Piã de cor com ritmo tonal de vermelhos.* Marcelo Duprat, 2020. Ilustração digital.

interior temos as dinâmicas de saturação, que também podem ser mais luminosas ou escuras dependendo da altura em que se encontram.

Paul Klee observa:

La ceinture formée par les couleurs du spectre, c'est en quelque sorte l'équateur. Les points noir et blanc sont les pôles. Le point gris (centre de la sphère) est *équidistant* des cinq éléments fondamentaux : blanc, bleu, jaune, rouge, noir. Tel est le canon de la totalité (Klee, 1971: 65)<sup>18</sup>.

Note-se que a forma tridimensional indicada é alterada. À princípio Paul Klee cita um pião, enquanto nesta passagem ele menciona uma esfera, forma escolhida por seu colega Johannes Itten<sup>19</sup>, também pintor e professor na escola Bauhaus.

Johannes Itten publicou um estudo mais extenso sobre as cores, *Arte del color* (Itten, 1975), onde também detalha os contrastes de claro-escuro e do quente-frio (dois entre os sete contrastes indicados em seu texto)<sup>20</sup>.

18 “O cinturão formado pelas cores do espectro é de certa forma o equador. Os pontos pretos e brancos são os polos. O ponto cinza (centro da esfera) é equidistante dos cinco elementos fundamentais: branco, azul, amarelo, vermelho, preto. Este é o cânone da totalidade” (Klee, 1971: 65). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2020.

19 Johannes Itten, por sua vez, credita o conceito de esfera cromática a Ph. Otto Runge, que a “considerava a forma mais útil para representar a classificação das cores” (Itten, 1975: 66).

20 Na estrutura do livro *Arte del color* (Itten, 1975), Johannes Itten divide em subcapítulos os sete contrastes principais de cores: contraste da cor em si mesma, de claro-escuro, de quente-frio, de complementares, contraste simultâneo, qualitativo e quantitativo.

O contraste de quente-frio pressupõe que o amarelo funciona como uma cor central, um eixo, do qual se desdobram as demais cores. Na direção do azul encontram-se os matizes frios e na direção dos vermelhos os quentes<sup>21</sup>. Deste modo o amarelo funciona como um padrão, um contexto com o qual os verdes e laranjas, cores cuja composição contém o amarelo, criam um jogo de quentes e frios integrados, que reclamam a presença dos extremos, isto é, do azul-frio e do vermelho-quente.

Johannes Itten acrescenta neste mesmo subcapítulo (contraste quente-frio) uma observação sobre o claro-escuro inerente às cores, que altera a estrutura da esfera cromática.

Si se observa el círculo cromático, observamos que el amarillo es el color más claro y que el violado es el color más oscuro; esto significa que existe entre estos dos colores el contraste claro-oscuro en su más alto grado” (Itten, 1975: 45)<sup>22</sup>.

O fato do amarelo ser naturalmente uma cor mais clara e o violeta uma cor mais escura, altera o ângulo formado entre o eixo vertical, de claro-escuro, e o eixo horizontal, sobre o qual se estabeleceu situar-se o círculo cromático. O amarelo deve se aproximar da altura dos brancos, enquanto o violeta dos pretos. Transpondo estas diferenças de luminosidade para a estrutura tridimensional utilizada (balão, pião ou esfera de cor), logo se percebe que o ângulo formado pelo círculo cromático e o eixo de claro-escuro não é reto (90°), inclinando-se tal como na Figura 61.

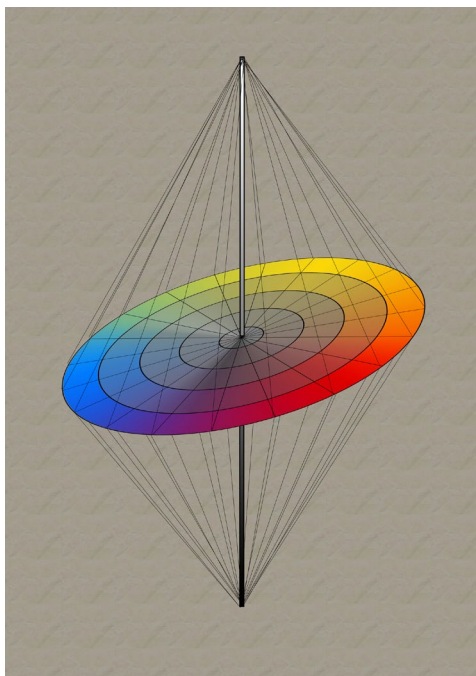


Figura 61. *Piã de cor com eixo inclinado*. Marcelo Duprat, 2020. Ilustração digital.

21 Deve-se sempre salvaguardar o fato de as cores sofrerem interferência do contexto, o que faz com que uma determinada cor pareça fria ou quente dependendo das demais cores com que se relaciona.

22 “Ao observar o círculo cromático, percebe-se que o amarelo é a cor mais clara e o violeta é a cor mais escura; isto significa que existe entre estas duas cores o contraste de claro-escuro em seu mais alto grau” (Itten, 1975: 45). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2020.

Quando se estabelecem os fundamentos do balão de cor é comum se utilizar o conceito de dinâmica - o balão de cor é uma forma tridimensional que facilita a visualização das relações existentes entre as três dinâmicas da cor. Porém, Paul Klee e Johannes Itten não utilizam este termo. O primeiro indica a dinâmica cromática como um movimento, enquanto o segundo, ao analisar a interação das cores, a caracteriza nos seguintes termos:

En el arte del color se encuentran gradaciones precisas de tonos y también tonos de transición, a menudo imperceptibles, comparables a la música que se desliza, y que son los vectores de una expresión particular (Itten, 1975: 38)<sup>23</sup>.

Este citado movimento gradativo de transição entre as cores, que se arrasta entre um e outro matiz, é precisamente caracterizado pela palavra dinâmica, sobretudo quando se distingue este tipo de ação daquela promovida pelos ritmos de cor.

No estudo das composições pictóricas a palavra dinâmica caracteriza um tipo de movimento específico, em que as cores se misturam em passagens suaves. A linguagem da música define a dinâmica como o “aumento ou diminuição de maneira gradativa dos níveis de intensidade dos sons”<sup>24</sup>. Trata-se de um movimento fluido, tal como as mudanças de um verde saturado que, ao ser misturado ao vermelho, degrada-se em grau ou intensidade até se tornar neutro. A palavra dinâmica também traduz adequadamente as mudanças de matiz que se desdobram no círculo cromático, como por exemplo, os múltiplos verdes obtidos pela mistura de um azul e um amarelo. Neste movimento as cores não se repetem, antes se transformam criando um desdobramento contínuo de matizes.

Em relação à esta ação compositiva, em paralelo, como outra possibilidade, estão os ritmos – como os formados por um mesmo azul que se repete em diversos locais da composição. Neste caso não há nenhuma mudança gradativa de som ou cor. Na linguagem da música a palavra ritmo é definida como uma “unidade abstrata de medida do tempo que determina as relações rítmicas; cadência”<sup>25</sup>. Trata-se de um determinado som que se repete em intervalos de tempo alternados, como as batidas de um tambor - bem diferente dos sons de um violino, que modula (desliza) gradativamente entre as diversas notas, variando também sua intensidade. Na perspectiva da linguagem pictórica, substitui-se o tempo pelo espaço; qualquer repetição de uma mesma cor, tom de claro-escuro ou mesmo de formas (como as estacas de uma cerca por exemplo), estabelece um ritmo no campo plástico.

Suprida a necessidade de definir os conceitos básicos sobre os ritmos e dinâmicas das cores, a pesquisa deve se voltar para seu foco principal, perguntando sobre os padrões de cor. Tudo indica que para cada uma das ações cromáticas (de matiz, luminosidade e

---

23 “Na arte da cor se encontram gradações precisas de tons e também tons de transição, muitas vezes imperceptíveis, comparáveis à música que desliza, e que são vetores de uma expressão particular” (Itten, 1975: 38). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2020.

24 Michaelis. Verbete *Mus. Dinâmica*. Recuperado de <https://michaelis.uol.com.br/> [Consult. 22/8/2020].

25 Michaelis. Verbete *Mus. Ritmo*. Recuperado de <https://michaelis.uol.com.br/> [Consult. 22/8/2020].

saturação), corresponde um padrão, isto é, um estado dado, um contexto passivo e neutro que acolhe os demais ritmos e dinâmicas.

Nesta etapa da pesquisa a dificuldade é estabelecer um recorte adequado, pois podem-se reconhecer padrões relativos às dinâmicas cromáticas de um vasto número de obras, articulados nas mais variadas combinações. Nos quadros que vimos, como por exemplo no *O Bosque*, de Gustav Klint (Figura 53 na página 55) o verde da copa das árvores funciona como um contexto geral, que serve de eixo para o desdobramento de uma dinâmica de matiz, oscilando entre os tons mais amarelados e azulados. Do mesmo modo, na *Natureza morta com uma toalha de mesa azul*, de Henry Matisse (Figura 57 na página 59), após neutralizar o ritmo das formas e claro-escuro (através da criação de um padrão linear e tonal) o pintor articula também um contexto cromático onde predomina o azul, um padrão frio em meio ao qual os amarelos e vermelhos criam as principais ações compositivas.

Vê-se que a utilização de uma determinada cor em grandes áreas de uma pintura, identifica-se com a noção de cor regente, propriedade inerente às dinâmicas de matiz. A cor regente pressupõe um matiz principal que funciona como polo dos ritmos de cor posteriormente desenvolvidos. Essencialmente ela estabelece um contexto de determinada cor, o que é ainda muito pouco para esta pesquisa.

Como viu-se anteriormente, o fundo que o pintor escolhe como ponto de partida não é percebido como um padrão. Mesmo funcionando como contexto para as ações compositivas, tal qual um padrão, em uma imprimadura não há nada que preencha o campo plástico repetidamente. Identifica-se um vazio somente. O mesmo ocorre com a cor regente em um quadro, pois mesmo presente em toda a composição, ela determina somente um vazio e não um padrão. Utilizada como ponto de partida ou norma ela é determinante mas, tal como em uma imprimadura, ela funciona como o contexto que acolhe as demais ações compositivas. Somente as outras cores acrescentadas poderão agir, criando alguma exceção ou se repetindo para formar um padrão. Portanto, pelo menos duas cores devem interagir - o que nos leva a buscar os padrões em meio aos ritmos e dinâmicas das cores.

#### 2.4.1. Contraste entre quente-frio e de complementares

Observou-se que Paul Klee e Johannes Itten destacam a importância dos contrastes de quente e frio em suas pesquisas, pressupondo como cor regente o amarelo. Nem quente nem frio ele funciona como um eixo, do qual se desdobram em uma direção os verdes, e em outra os laranjas. Por um lado, o contraste de quente e frio facilita a organização e percepção de um sentido compositivo (pois cria-se uma tensão entre dois opostos, impraticável quando se trabalha com três elementos ou cores), e por outro representa um fato visual.

A pintura *Montanha Santa Vitória*, de Paul Cézanne (Figura 15 na página 27), é um exemplo dentre muitos deste tipo de contraste. Na parte inferior do trabalho encontram-se variações de laranjas e verdes, que se afastam gradativamente do amarelo regente até alcançarem os matizes mais azulados e avermelhados. Estes quentes e frios se cruzam; os verdes percorrem a diagonal descendente e os laranjas a ascendente. Somente o amarelo pode ser considerado como um padrão, cor regente ou, nos termos de Paul Klee, como o fundo de um estado dado. Quente e frio são os agentes principais. A eles se junta uma tensão entre as complementares violeta e amarelo, na montanha. Nesta área os violetas, mais escuros, desenham as linhas e planos, deixando respirar ao fundo luzes amareladas, quentes. Sente-se o calor que emana do interior da montanha. Como resultado percebe-se um padrão de complementares que estabelece uma área estável em meio às dinâmicas de matiz. Tudo permanece interligado, pois os amarelos dialogam com os verdes e laranjas, abaixo, enquanto os violetas relacionam-se com o céu, acima.

A área da montanha, em si, cria um padrão formado por cores complementares, similar ao campo de trigo do quadro *O semeador* (Figura 12 na página 24). Vincent van Gogh utiliza o azul e o laranja, enquanto Paul Cézanne o violeta e o amarelo. Ambos criam um ritmo de cores complementares lado a lado, que na hierarquia das dinâmicas da cor se apresentam estáticos. As áreas em si, resultam vibrantes, sobretudo se vistas de perto, mas ao ocuparem uma certa extensão da composição, acabam por formar um padrão separado.

Note-se que os ritmos, neste caso formados por pinceladas de cores complementares, acolhem melhor esta quietude estável de um padrão do que as dinâmicas. Enquanto o olhar do observador flui ativamente pelas dinâmicas de quente e frio, nas áreas que formam um padrão de complementares os ritmos são comparativamente mais estáveis, funcionando como pontos de tensão repetidos por uma certa extensão. Mas não poderiam os contrastes de quente-frio serem também menos ativos? Como se poderia criar com eles um padrão?

Para que as dinâmicas de quente e frio sejam neutralizadas é necessário que se fragmentem e espalhem pelo campo visual. Esta hipótese foi acolhida por Georges Seurat na pintura intitulada *O clarão* (Figura 62). Um padrão regente amarelo se mistura aos brancos na parte superior da composição, desdobrando-se em verdes e laranjas na metade inferior.

No detalhe (Figura 63), percebe-se como é aproveitado o tom quente alaranjado do amarelo ocre para formar um padrão de quentes e frios, tencionando-os com os verdes. Este padrão funciona como uma camada intermediária, sobre a qual as ações mais efetivas dos vermelhos e azuis avioletados ganha destaque. Georges Seurat mantém a ação destes extremos de quente e frio integradas ao padrão. Sua ação é discreta, resumindo-se a uma faixa horizontal irregular no centro do quadro. Percebe-se que ao se criar um padrão de quentes e frios, anula-se o caráter dinâmico que lhe é inerente. O ritmo de pinceladas lado a lado neutraliza a dinâmica de matiz.



Figura 62. *O clarão, Saint-Denis*. Georges Seurat, 1884 - 1885. Óleo sobre tela, 65,3 x 81,3 cm.  
Fonte: Galeria Nacional Escocesa, Escócia.

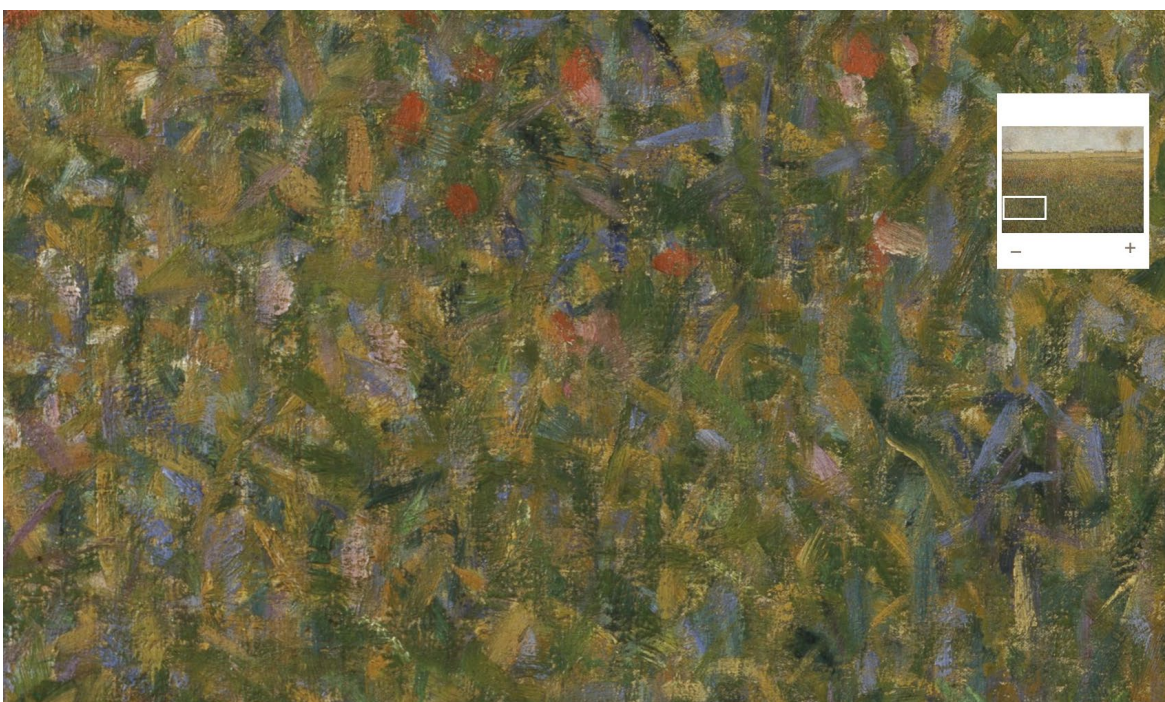


Figura 63. *O clarão, Saint-Denis* (detalhe). Georges Seurat, 1884 - 1885.  
Óleo sobre tela, 65,3 x 81,3 cm. Fonte: Galeria Nacional Escocesa, Escócia.

Anteriormente distinguiu-se os conceitos de ritmo e dinâmica pelo fato dos padrões, cromaticamente, tenderem a formar ritmos monótonos. Os padrões identificam-se mais facilmente com os ritmos de cor, enquanto as dinâmicas cromáticas resultam usualmente em ações compositivas ativas. Mas é possível se criar uma dinâmica monótona, isto é, formar um padrão com as dinâmicas da cor?

#### 2.4.2. Dinâmica de matiz

No fim de seu texto, Paul Klee indica o movimento ininterrupto das cores, inerente às dinâmicas de matiz.

Au contraire de l'oscillation pendulaire suivant les diamètres, le mouvement de la circonférence du cercle chromatique est un 'perpetuum mobile'. Le mouvement diamétral n'arrive à surmonter les limitations de la direction qu'en s'interrompant pour se changer en va-et-vient, alors que le mouvement ininterrompu se situe au-dessus des questions de direction, de sens. Cette horloge peut aussi marcher en sens inverse. Pas de fins sur ce circuit, ni d'accouplements, mais une succession continue de passages. Ce courant continu ignore les interruptions et chaque commencement y est en même temps une fin (Klee, 1971: 70)<sup>26</sup>.

Os ritmos de quentes e frios ou de complementares, ao criarem contrastes diametrais no círculo cromático, neutralizam a dinâmica ininterrupta da cor. Cabe indagar sobre a possibilidade de se criar um padrão a partir destas dinâmicas sem começo nem fim.

A princípio, deve-se frisar que uma sucessão de passagens de matiz dificilmente transmite a neutralidade repetitiva de um padrão, naturalmente mais afinado com os ritmos de cor (que repetem um mesmo matiz no espaço), do que com as dinâmicas (que representam uma transformação gradativa da cor em si). Para que as passagens de matiz se transformem em um padrão é necessário repetir o movimento completo do círculo cromático incessantemente (como o ponteiro dos minutos em um relógio, ao completar o círculo das horas inúmeras vezes durante o dia).

A pintura *Pedra de moinho e cisterna sob as árvores*, de Paul Cézanne (Figura 64), sugere esta direção. A composição é organizada com cores secundárias em proporções equilibradas. Às dinâmicas mais enérgicas de verdes e laranjas, se somam violetas, também ativos e espalhados pela composição. Estas cores dialogam entre si: violeta e verde contêm azul, laranja e violeta contêm vermelho, assim como laranja e verde contêm amarelo. Na pintura vê-se como estas cores adquirem uma íntima relação. Verdes e laranjas amarelados

---

26 “Ao contrário da oscilação pendular em função dos diâmetros [isto é, dos contrastes entre os opostos], o movimento da circunferência do círculo cromático é um ‘perpetuum mobile’. O movimento diametral só consegue superar as limitações da direção interrompendo-se para mudar para a frente e para trás, enquanto o movimento ininterrupto se situa acima das questões de direção, de sentido. Este relógio também pode funcionar ao contrário. Sem terminações neste circuito, sem acoplamentos, mas com uma sucessão contínua de passagens. Esta corrente contínua ignora interrupções e cada começo é ao mesmo tempo um fim (Klee, 1971: 70).” Tradução realizada pelo autor desta tese em 2020.





Figura 64. *Pedra de moinho e cisterna sob as árvores*. Paul Cézanne, 1892–1894. Óleo sobre tela, 65.1 x 81cm. Fonte: Fundação Barnes, Filadélfia - Pensilvânia.

se aproximam, verdes azulados e laranjas avermelhados se afastam. Assim como neste par de secundárias, nos demais a dinâmica sem começo nem fim também se verifica. Um movimento contínuo de passagens, sem pontos de estabilidade, é articulado. O contraste de cores quentes e frias está presente (laranjas e verdes são abundantes), mas a presença significativa dos violetas e a cuidadosa economia de cores primárias, que poderiam funcionar como pontos de estabilidade em meio às dinâmicas de matiz, estabelecem uma ambiguidade.

Dois áreas, em particular, contêm uma temperatura indefinível. Uma na parte de cima à esquerda, e outra abaixo. Na parte superior (Figura 65), encontramos verdes hora mais amarelados e em outras azulados, laranjas amarelados e avermelhados, assim como violetas que transitam entre os azulados e avermelhados. As cores secundárias movimentam-se entre as cores primárias. Os ritmos ativos de cor do restante da composição se misturam nesta área, formando um padrão. Não predomina determinada cor, não se reconhece a temperatura local e, devido à ausência das cores primárias puras, as tensões entre as cores complementares não estão presentes. O movimento circular de passagens de cor é articulado em toda a sua franqueza e extensão (inclusive tonal), sem que nesta área se ative uma ação compositiva objetiva.

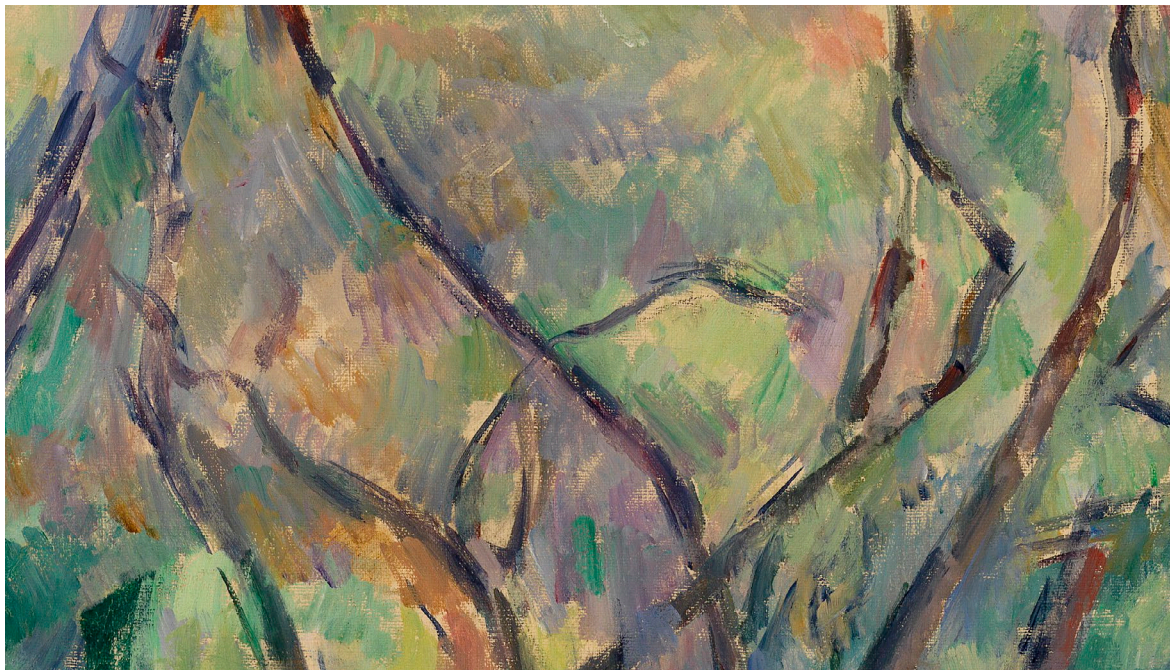


Figura 65. *Pedra de moinho e cisterna sob as árvores* (detalhe 1). Paul Cézanne, 1892–1894  
Óleo sobre tela, 65.1 x 81cm. Fonte: Fundação Barnes, Filadélfia - Pensilvânia.

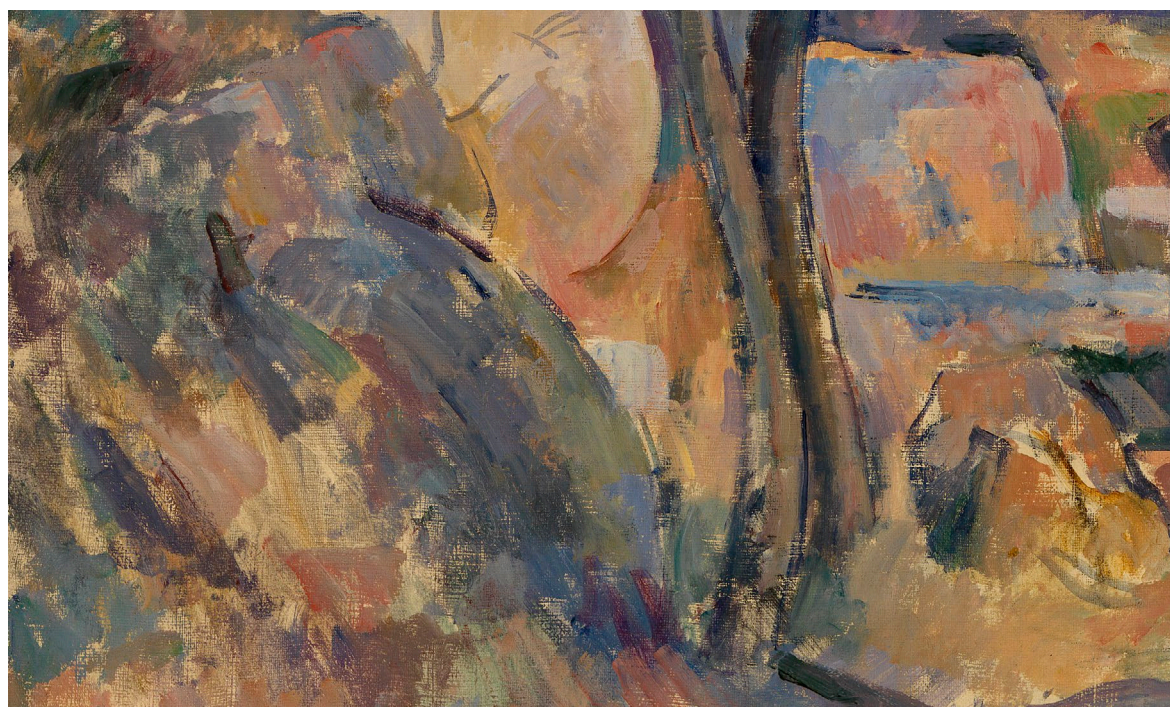


Figura 66. *Pedra de moinho e cisterna sob as árvores* (detalhe 2). Paul Cézanne, 1892–1894.  
Óleo sobre tela, 65.1 x 81cm. Fonte: Fundação Barnes, Filadélfia - Pensilvânia.

Na parte de baixo da composição à direita, os violetas desenhavam as árvores e ao centro uma sombra. Diante do laranja logo acima estes violetas assumem a função de frios, mas, na parte esquerda, tal como se verifica no detalhe da Figura 66, eles se misturam aos quentes, criando um padrão neutro. Ali também encontramos verdes, completando assim o conjunto das secundárias, cada uma delas oscilando em matizes que se aproximam das primárias.

O resultado são duas áreas relativamente independentes das ações compositivas do restante da composição. Não se pode afirmar que são áreas calmas ou neutras, pelo contrário, nelas o olhar transita inquieto entre as diversas cores, mas logo é lançado adiante, para outras áreas onde as ações compositivas conduzem o olhar com maior objetividade. Sua quietude reside em manter latentes as ações que se desdobram com maior clareza no restante da composição.

No todo a pintura de Paul Cézanne tem ações compositivas efetivas, que ajudam a neutralizar estas áreas. O próprio jogo de quente-frio pode ser destacado facilmente, como uma cunha de quentes laranjas que aponta na direção esquerda. Percebe-se também uma tensão de complementares no centro do quadro, onde uma pequena área azulada interrompe a cunha formada pelos laranjas, introduzindo um dos poucos pontos de estabilidade da composição. Somente relacionando-se à estas ações mais efetivas as duas áreas comentadas parecem neutras, permanecendo cromaticamente como fundos de um estado dado, contextos em que as ações cromáticas permanecem latentes, formando autênticos padrões de matiz ativos.

Um pouco mais tarde na história da pintura este padrão de matiz se amplia para o todo da composição. Em *Painting n° 9* (Figura 67), de Ralph Balson, encontramos um padrão de todos os matizes de cores, sem que se destaque alguma ação compositiva (negar as ações compositivas foi uma solução plástica utilizada pela maioria dos pintores expressionistas abstratos). Conforme declara o autor:

Na visão que tenho como pintor me fascina o conceito de relatividade. Um Universo sem começo, sem fim. Um movimento contínuo de criação, destruição e expansão, sendo uma constante a velocidade da luz.<sup>27</sup>

Este movimento ou universo sem fim, foi pensado plasticamente por Ralph Balson através da formação de um padrão composto por todas as cores do círculo cromático. Após observar por algum tempo a retícula formada por estas pequenas pinceladas de cor, parece que alguns sentidos compositivos querem se definir, mas sem sucesso. Permanecem como especulações subjetivas, dissolvidos por sua expansão em um padrão mais amplo.

Radicalizando o princípio inerente a um padrão de matiz, que observamos em partes da composição de Paul Cézanne e no todo da pintura de Ralph Balson, pode-se imaginar uma retícula, tal como as das impressões em ofsete, neste caso formada pelas seis cores principais do círculo cromático, repetidas sistematicamente por toda a extensão de um campo plástico. O resultado visto à certa distância será o neutro, o centro do balão de cor.

O padrão de matiz que encontramos na pintura de Paul Cézanne é mais ativo que o de Ralph Balson, que por sua vez é mais ativo do que a retícula imaginária sugerida. Percebe-se que um padrão se ativa na medida em que um determinado contexto neutro se arrasta na direção de uma ação compositiva. O pintor pode escolher um ponto mais

---

27 Balson, Ralph (1959). *Painting n° 9*. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/painting-no-9-ralph--balson/HwFIT1kK7DM14g> [Consult. 14/09/2020]



Figura 67. *Painting n°9*. Ralph Balson, 1959. Tinta de polímero sintético sobre cartão duro, 140.4 x 140.4 x 5.5 cm. Fonte: Arte e cultura do Google.

próximo da ação ou do padrão, importando para os padrões ativos somente que os dois combatentes estabeleçam uma interação.

Com exceção dos padrões formados por cores regentes, a mesma referência ao neutro que ocorre em um padrão de matiz, também se verifica em relação aos padrões de complementares e de cores quentes e frias. Na medida em que as dinâmicas e ritmos de cor se multiplicam e espalham pelo campo visual, elas tendem a formar um padrão coeso que, cromaticamente, se arrasta na direção do neutro localizado no centro do balão de cor.

Deste centro é possível desdobrar-se, em medidas variáveis, quaisquer ritmos ou dinâmicas da cor.

Ao buscar um padrão ativo com as cores, no qual suas dinâmicas e ritmos estão presentes, irrigando a superfície, mas sem se destacar explicitamente como uma ação cromática de maior relevância, o neutro se apresenta como um elemento fundamental, mesmo que sua presença seja somente implícita.

### 2.4.3. Terra de siena

Paul Klee, concluindo seu capítulo sobre a cor, destaca o centro do balão (que se pode indicar pelo termo neutro-absoluto) como um ponto de equilíbrio. “La forme la plus restreinte d’un équilibre total est représentée par le gris, harmonie sans vie” (Klee, 1971: 65)<sup>25</sup>. Este neutro sem ação ou vida funciona como fundo para as ações cromáticas, isto é, como contexto acolhedor para qualquer movimento da cor. Misturando-se todas as cores de uma paleta o resultado será um tom quebrado, em relação ao qual podem se desdobrar equilibradamente quaisquer ritmos e dinâmicas das cores.

Johannes Itten, por sua vez, acrescenta que quatro fatores degradam a cor, arrastando-a na direção do neutro: o preto, o branco, o cinza e a cor complementar<sup>26</sup>. Os dois primeiros, o preto e o branco, ao serem misturados às cores, simultaneamente aproximam-na do eixo do balão, essencialmente um eixo de claro-escuro sem cor, que arrasta-se do preto ao branco. A cada altura pode-se imaginar um novo círculo cromático, mais claro ou escuro, e de diâmetro menor à medida em que se aproxima dos extremos (Figura 68). Resumidamente ele está indicando que as dinâmicas de luminosidade alteram simultaneamente a saturação.

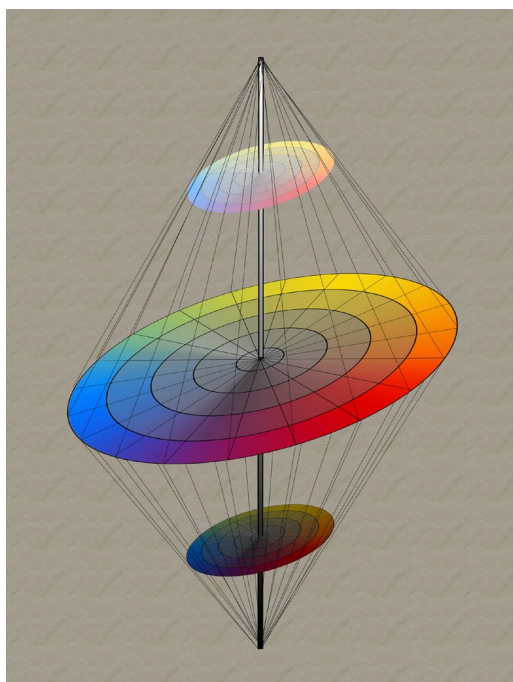


Figura 68. *Estrutura básica do pião de cor com três círculos*. Marcelo Duprat, 2020. Ilustração digital.

A interferência do preto e do branco no matiz das cores é citada por Johannes Itten de passagem. Sobre o branco ele observa:

25 “A forma mais reduzida de equilíbrio total [compositivo] fica representada pelo cinza, harmonia sem vida” (Klee, 1971: 65). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2020.

26 Ver capítulo sobre contraste de saturação (Itten, 1975: 55)

El rojo carmin mezclado con el blanco adquiere una apariencia azulada y su carácter coloreado queda muy modificado. Con blanco, el amarillo se hace un poco más frío pero el azul no cambia. El violado es muy sensible al blanco (Itten, 1975: 55)<sup>27</sup>.

Já em relação ao preto ele comenta:

Se puede romper un color puro valiéndose del negro. El amarillo mezclado con negro pierde su expresión irradiante y clara y se hace enfermizo y venenoso. Automáticamente pierde su luminosidad (Itten, 1975: 55)<sup>28</sup>.

Johannes Itten não extrai destas interferências maiores consequências. Este estudo, entretanto, é resultado de uma pesquisa prática que, desde o seu início, estava voltada para o estudo de uma paleta reduzida e terrosa, onde o preto e o branco funcionam também como cores frias. Desde a década de 1990, como se pode observar no painel *Homem animal e espírito* (Figura 97 na página 133), as pinturas se limitavam a poucas cores, das quais se buscava extrair a máxima vibração. Um amarelo ocre, uma terra-queimada (óxido de ferro o mais vermelho possível), somados ao preto e ao branco, são tintas suficientes para se desdobrarem todos os ritmos lineares, tonais e cromáticos, e o mais importante, simultaneamente. Quando se misturam estas quatro tintas o resultado será um neutro, centro em relação ao qual tudo se relaciona e ganha vida. As combinações destas quatro tintas são poucas, mas como se verá contêm importantes consequências. Vejamos à princípio as combinações diretas.

Misturando o preto ao branco encontramos um cinza, frio e azulado. Das quatro tintas que compõe a paleta terrosa e reduzida, sobram o amarelo ocre e o terra-queimada (doravante nomeado vermelho-terra), que ao serem mesclados resultam em um laranja terroso (Figura 69 - à esquerda).



Figura 69. Cinza e laranja terrosos; marrom e amarelo claro.  
Marcelo Duprat, 2020. Óleo sobre fundo neutro.

27 “O vermelho carmin misturado com o branco adquire uma aparência azulada e seu caráter cromático fica muito modificado. Com branco, o amarelo se torna um pouco mais frio, mas o azul não se altera. O violáceo é muito sensível ao branco”(Itten, 1975:55). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2020.

28 “Se pode romper uma cor pura utilizando o preto. O amarelo misturado com o preto perde sua expressão irradiante e clara e aparenta doente e venenoso. Automaticamente perde sua luminosidade” (Itten, 1975: 55). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2020.

Buscando outras combinações (Figura 69 - à direita), pode-se misturar o preto e o vermelho-terra, escurecendo-o e gerando um vermelho escuro – que na falta de uma nomenclatura precisa, será doravante nomeado de marrom (em Portugal costuma-se utilizar o termo castanho). Por sua vez o amarelo e o branco resultam em uma luz quente se comparada aos cinzas frios.

As outras combinações, entretanto, têm suas peculiaridades. O preto escurece o amarelo, mas também o esfria, transformando-o em um verde-terra, enquanto o branco esfria o vermelho-terra, puxando-o para um matiz avioletado (Figura 70).



Figura 70. *Preto e branco como frios*. Marcelo Duprat, 2020. Óleo sobre fundo neutro.

Empiricamente a pesquisa constatou que o preto sempre esverdeará qualquer amarelo, e que o branco arrasta na direção do violeta qualquer vermelho.

Na Figura 71 o preto esfria os amarelos de cromo (1), de cádmio profundo (2), de cádmio médio (3), de cádmio claro (4) e limão (5).



Figura 71. *Amarelos escurecidos com preto*. Marcelo Duprat, 2020. Óleo sobre fundo neutro.

Na Figura 72 o branco esfria os vermelhos de carmin alizarina (1), de cádmio profundo (2) e cádmio claro (3).



Figura 72. *Vermelhos esfriados pelo branco*. Marcelo Duprat, 2020. Óleo sobre fundo neutro.

O movimento criado pelos brancos e pretos é duplo - simultaneamente acionam as dinâmicas de luminosidade e matiz. O preto escurece o amarelo e muda seu matiz. O branco ilumina o vermelho e também altera seu matiz. Sobre este fato visual a primeira questão que deve ser considerada diz respeito às dinâmicas de luminosidade. Ao observá-las, logo se percebe a identidade que têm com as monocromias, processos onde os pintores iniciam uma composição através das formas e tons de claro-escuro, mantendo inalterado um determinado eixo de cor. Uma monocromia desdobra somente a dinâmica de luminosidade. Mas, como desenvolver uma monocromia, iluminando e clareando à vontade uma determinada cor escolhida como padrão, isto é, como cor regente inicial, se o preto e o branco interferem em seu matiz?

Quando o pintor pretende escurecer um amarelo, logo que mistura suas tintas na paleta constata o que foi verificado na Figura 71, que o preto não só retira a luminosidade natural do amarelo como também o esfria, empurrando-o para um matiz esverdeado. Com o objetivo de escurecer o amarelo é possível também seguir outro caminho; o vermelho é uma cor mais escura que o amarelo, portanto podemos escurecê-lo com ele. Porém, deste modo também mudamos o seu matiz, transformando-o em um laranja. Portanto, para escurecer um amarelo sem alterarmos o matiz da cor, não há outra maneira a não ser utilizando uma mescla de preto e vermelho, isto é, um marrom (ver Figura 73).

Ao se misturar o marrom com o amarelo, ele o escurece sem alterar seu matiz. O resultado desta mistura é uma tinta que normalmente é classificada como um terra-de-siena, que veremos em detalhe mais adiante. Por fim, para completar-se o desdobramento de claro-escuro do amarelo, falta ainda observar a interferência causada pelo branco. Neste caso altera-se somente a luminosidade, pois o branco não interfere no matiz do amarelo – ele não o esfria nem esquenta<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Esta pesquisa não corrobora a observação de Johannes Itten, de que o branco esfria o amarelo (conforme citação da página 73). Pelo contrário, em uma paleta reduzida esta mistura tende a se apresentar como uma luz quente, pois, por comparação, os brancos puros ou ligeiramente acinzentados funcionam como luzes frias.





Figura 73. *Monocromia de amarelo*. Marcelo Duprat, 2015. Óleo sobre tela, 15 x 20 cm.



Figura 74. *Monocromia de vermelho*. Marcelo Duprat, 2015. Óleo sobre tela, 15 x 20 cm.

Com o vermelho ocorre algo parecido, mas às avessas. Para escurecer um vermelho, basta acrescentar-lhe o preto, pois este não interfere em seu matiz (Figura 74). Obtém-se assim o marrom. Mas, para iluminar um vermelho não se pode simplesmente acrescentar o branco, pois este o esfria ligeiramente, arrastando seu matiz para o violeta. Tampouco se pode utilizar um amarelo, cor mais clara, mas que transforma o vermelho em laranja. Utilizando as cores opacas o único modo de iluminar um vermelho é acrescentar uma mescla equilibrada de branco e amarelo.

Assim, percebe-se que ocorre algo muito particular com o uso do preto e do branco. O preto interfere no matiz do amarelo, mas não interfere no vermelho, enquanto o branco interfere no matiz do vermelho, mas não interfere no amarelo. Portanto o preto e o branco esfriam as cores, mas de um modo peculiar.

A terceira cor primária, o azul, não sofre interferências de matiz do preto e do branco, pois estas tintas, como se viu, são essencialmente frias.

Nesta perspectiva, pode-se constatar que na paleta terrosa dos antigos o cinza opaco foi amplamente utilizado como azul. Mas tal afirmação requer certamente um esclarecimento, pois não somente os teóricos como também os pintores indicam frequentemente o cinza como uma tinta cromaticamente neutra.

Considerar o cinza como neutro se tornou natural, pois no final do século XIX diversos pigmentos azuis, confeccionados em laboratórios, foram descobertos e difundidos no mercado de tintas a custos relativamente baixos se comparados aos antigos azuis. O caso do azul ultramar é um exemplo elucidativo. A cor é muito antiga sendo encontrada até mesmo em relíquias assírias e babilônicas. Originalmente esta cor era obtida triturando e moendo

uma pedra semipreciosa, o Lapis-lázuli. Em 1828 entretanto, foi descoberto um processo de fabricação artificial desta cor, barateando seu custo e difundindo seu uso comercial. Não somente o azul ultramar como também a imensa maioria das cores luminosas e vibrantes que encontramos disponíveis hoje em dia, só foram descobertas no século XIX<sup>30</sup>. Sem os novos pigmentos a maioria dos antigos pintores explorava à cromaticidade contida nos pigmentos terrosos, para depois, economicamente, no final do processo de construção de seus quadros, acrescentarem as cores mais vibrantes, raras, caras e difíceis de serem obtidas.

Hoje quando os pintores afirmam que o cinza é uma cor neutra o contexto é diferente. A inclusão de azuis mais saturados e luminosos na paleta, por relação e comparação, empurra o cinza na direção do neutro. Com a entrada em cena de azuis mais vibrantes, os cinzas perdem o impacto cromático da mesma maneira que um amarelo ocre perde sua vibração diante de uma amarelo de cádmio, ou um vermelho-terra diante de um vermelho da china. Entretanto, tal fato visual representa somente a diferença existente entre uma paleta mais terrosa dos antigos e outra mais luminosa.

Restringindo a paleta às cores terras evidencia-se o caráter frio dos pretos e brancos. Rembrandt van Rijn explorou esta cromaticidade das cores terrosas. Em *A Ponte de pedra*, por exemplo (Figura 75), vemos como o cinza substitui perfeitamente o azul.



Figura 75. *A Ponte de pedra*. Rembrandt van Rijn, Por volta de 1638. Óleo sobre madeira, 42,5 x 29,5 cm. Fonte: RijksMuseum, Amsterdã.

---

30 Sobre a história dos pigmentos ver: (Mayer, 1985:75-91).

Esta pequena pintura sobre madeira tem como imprimadura um laranja terroso (mistura de um amarelo ocre com um vermelho-terra) que, por contraste, valoriza o caráter frio e azulado dos cinzas (o laranja aparece quase intocado na borda do rio a direita). No detalhe do céu (Figura 76), percebe-se que abaixo de uma fina camada de pretos, o fundo laranja transparece. O pincel de cerdas duras utilizado deixou ranhuras que permitem perceber o fundo alaranjado. Arrastando os brancos sobre estes pretos, ainda úmidos, iluminando estes escuros iniciais, surge um cinza cuja vibração é azulada. A maior parte deste cinza, opaco, mistura-se na própria obra e não na paleta. Na vegetação encontram-se matizes mais esverdeados, obtidos por um processo similar ao do céu. Retornando-se com amarelos sobre veladuras de preto, a mistura resultará em um terra-verde. Assim, do movimento de escurecer e clarear, isto é, do desenho de claro-escuro, desdobra-se a cor.



Figura 76. *A Ponte de pedra* (detalhe 1). Rembrandt van Rijn, Por volta de 1638. Óleo sobre madeira, 42,5 x 29,5 cm. Fonte: RijksMuseum, Amsterdã.

No detalhe da ponte (Figura 77), vê-se que o laranja, o mesmo que serviu de imprimadura, também participa deste contra movimento que ilumina as prévias veladuras de preto. Nas árvores imediatamente acima da ponte, assim como no caminho e na cerca localizados na borda inferior, o laranja se mistura aos pretos, resultando em um terra-de-siena (amarelo ocre + vermelho-terra + preto).



Figura 77. *A Ponte de pedra* (detalhe 2). Rembrandt van Rijn, Por volta de 1638. Óleo sobre madeira, 42,5 x 29,5 cm. Fonte: RijksMuseum, Amsterdã.

Escurecer e clarear, e assim desdobrar o desenho e a cor simultaneamente, indica que Rembrandt van Rijn está seguindo a dinâmica de luminosidade, isto é, a superfície do balão de cor. Neste detalhe (Figura 77) vê-se que os laranjas são aplicados em pastas, retornando ao mesmo tom e cor do ponto de partida. Mas, sob a ponte, temos também verdes e azuis no mesmo tom de claro-escuro dos laranjas iniciais. Apesar da presença destas cores frias a dinâmica principal não é de matiz, pois o movimento de desdobramento das cores ocorre quando, sobre uma veladura de preto, retorna-se com alguma outra tinta.

Na pintura os brancos também funcionam como pontos de passagem. Do lado esquerdo do céu, o fundo transparece, desta vez abaixo do branco, sem que tenha sido aplicada a camada intermediária de preto. O resultado é uma luz quente, alaranjada (Figura 78).



Figura 78. *A Ponte de pedra* (detalhe 3). Rembrandt van Rijn, Por volta de 1638.  
Óleo sobre madeira, 42,5 x 29,5 cm. Fonte: RijksMuseum, Amsterdã.

No detalhe da Figura 79, encontram-se os desdobramentos cromáticos dos brancos. Eles se misturam aos pretos, gerando luzes frias, assim como aos amarelos, gerando luzes que neste contexto funcionam como cores quentes. Entre o céu e a árvore principal foi articulada uma perfeita passagem da luz que, entretanto, mantém uma divisão cromática efetiva. No extremo da luminosidade vê-se um cinza azulado situado ao lado de um amarelo com branco.



Figura 79. *A Ponte de pedra* (detalhe 4). Rembrandt van Rijn, Por volta de 1638.  
Óleo sobre madeira, 42,5 x 29,5 cm. Fonte: RijksMuseum, Amsterdã.

Tal como ocorreu com o preto, atrás da árvore principal os brancos se misturam também ao laranja do fundo, resultando em uma luz quente alaranjada.

Estabelecer uma transição dos quentes para os frios nos extremos de luz e sombra, é um recurso que Rembrandt van Rijn utilizava na maioria de suas obras, onde sempre é possível encontrar uma passagem dos quentes para os frios nos extremos da luz e da escuridão.

No balão de cor (Figura 80) visualiza-se a dinâmica desenvolvida que, partindo de um laranja (que tem um tom de claro-escuro intermediário) desce ao preto, para de lá iluminar na direção de um cinza azulado, do verde-terra e do próprio laranja. No extremo da luz, os brancos servem também de pontos de passagem, completando uma dinâmica tonal de cor, que parte de um laranja e se encaminha na direção do cinza azulado, que lhe é complementar.

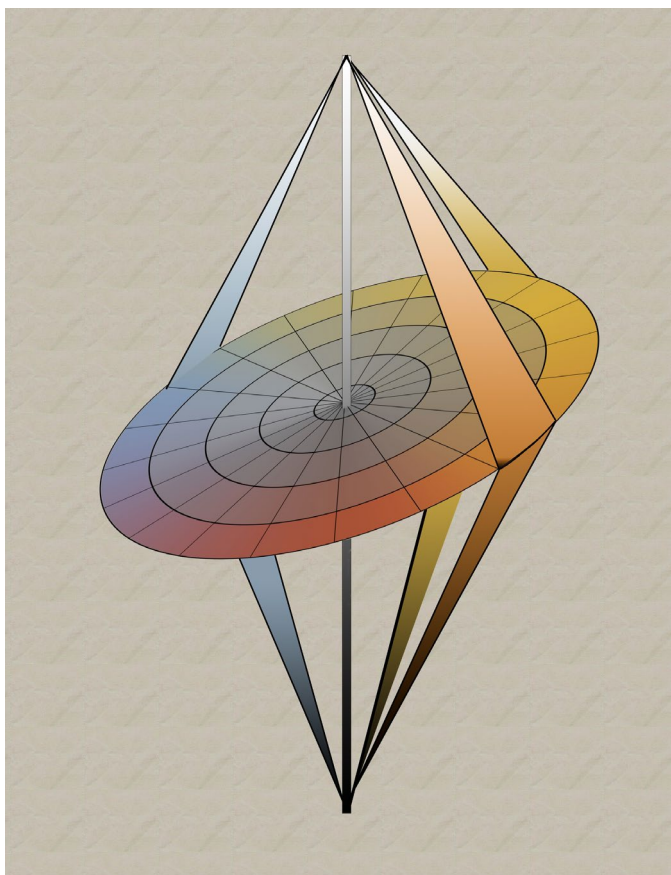


Figura 80. *Dinâmica tonal entre o laranja e o azul.* Marcelo Duprat, 2020. Ilustração digital.

Muito da vibração azulada do cinza em *A Ponte de Pedra*, deve-se a esta dinâmica de luminosidade da cor, que considera o cinza como azul, e o preto e o branco como frios relativos. Entretanto este não é um caso isolado. Outros exemplos evidentes encontram-se na obra de George Braque (Figura 81 ou Figura 21), El Greco (Figura 82 e na parede ao fundo da Figura 32) ou Diego R. S. Velázquez (Figura 83).

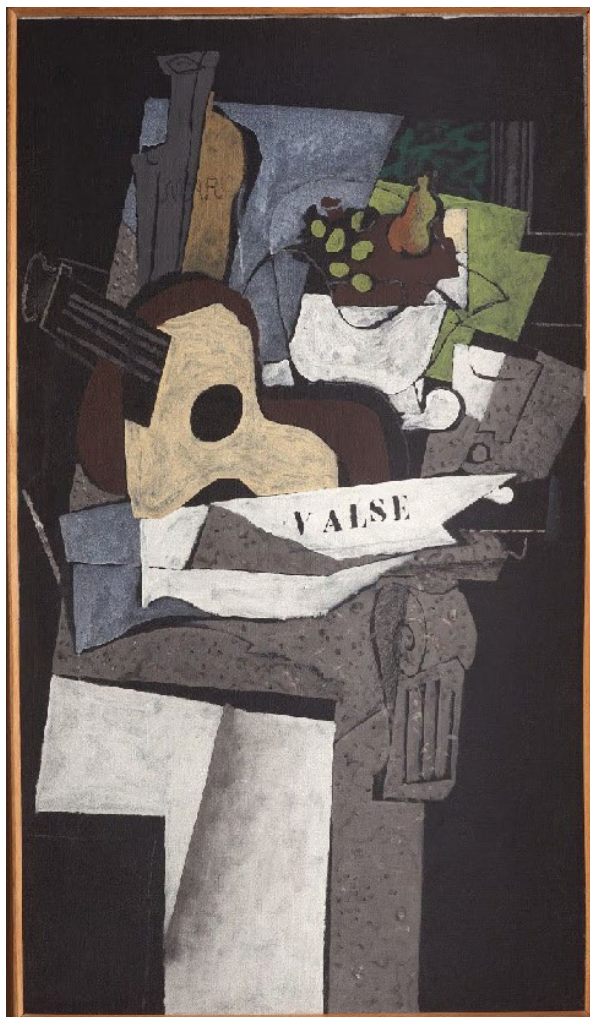


Figura 81. *Valsa*. Georges Braque, 1921. Óleo sobre tela 130 x 75 cm. Fonte: (Braque, 1971: 38).



Figura 82. *São Sebastião*. El Greco, 1610 - 1614. Óleo sobre tela, 201 x 111 cm. Fonte: Museu do Prado.



Figura 83. *As fiandeiras ou a fábula de Aracne*. Diego R. S. Velázquez, 1657. Óleo sobre tela, 220 cm x 289 cm. Fonte: Museu do Prado.

A paisagem de Rembrandt van Rijn é só mais um exemplo, onde o bom aproveitamento do cinza como um azul terroso alcança uma vibração saturada. Mas, se o cinza é também uma cor, quem está no centro do balão? Se o cinza é um azul terroso quem é o neutro?

Para neutralizar o caráter frio do cinza é necessário acrescentar-lhe o laranja, que lhe é complementar, obtendo-se uma cor suja e indefinida, esta sim localizada no centro do balão de cor. Tanto Paul Klee (Klee, 1971: 69) quanto Johannes Itten (Itten, 1975: 38), indicam que a mistura das complementares resulta em um cinza neutro, mas sobre este procedimento é necessário acrescentar-se uma observação empírica adicional.

As complementares principais são formadas pela mistura de uma cor primária com outra secundária, o que significa que, em última instância, estão sendo misturadas as três cores primárias. Esta mistura, entretanto, sempre resultará em um terra-de-siena<sup>31</sup>. Independente do pintor utilizar uma paleta terrosa ou luminosa, as relações cromáticas permanecem funcionando da mesma maneira.

Na Figura 84, temos à esquerda uma mistura de cores terrosas e, à direita, uma mescla feita com cores mais vibrantes, luminosas. Mas porque chamar o matiz resultante desta mistura de terra-de-siena?

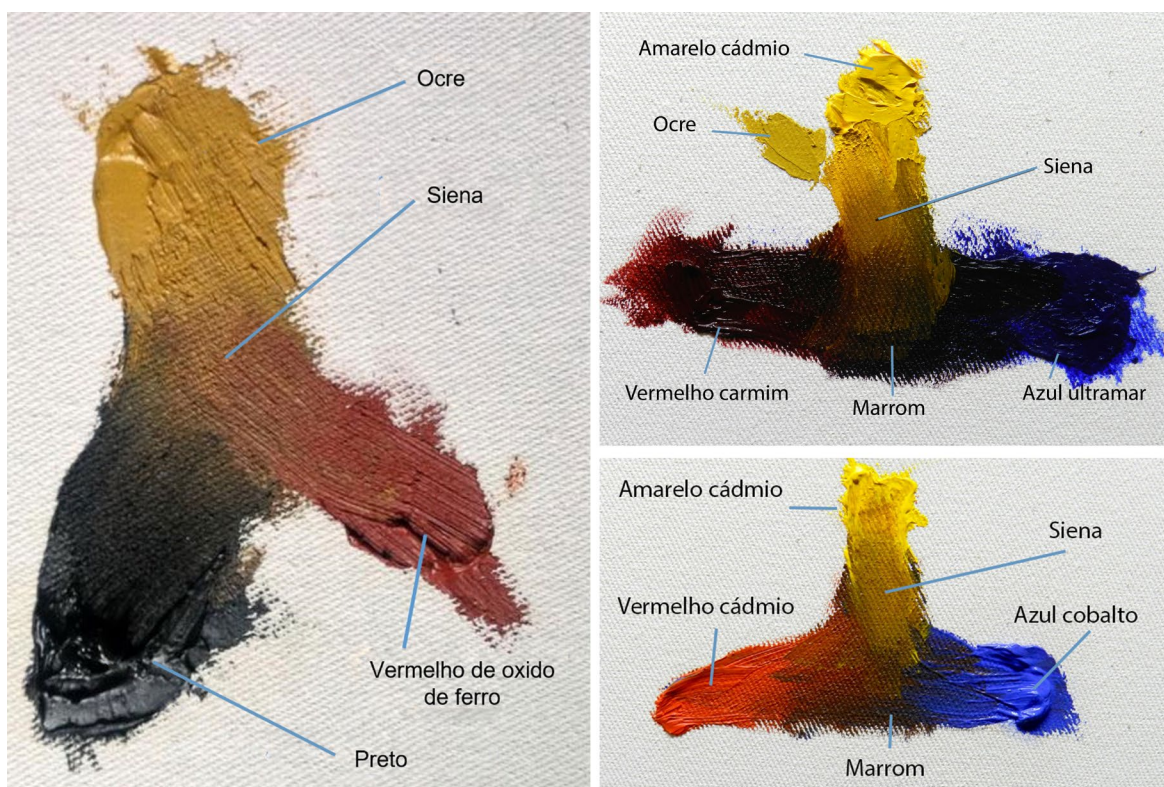


Figura 84. *Terra-de-siena formado por cores primárias* (mistura preparada para fins didáticos). Marcelo Duprat, 2019. Óleo sobre tela, 15 x 20 cm.

31 Por este motivo Johannes Itten inicia o capítulo sobre *Contraste de complementares*, observando que: “Designamos con el nombre de complementarios dos colores de pigmento cuya mezcla da un gris negro de tono neutro” (Itten, 1975: 49). Este cinza neutro e escuro, pode ser melhor caracterizado como um terra-de-siena.



O terra-de-siena era originalmente um pigmento natural, similar ao ocre escuro, porém mais delicado e menos opaco. Trata-se de uma terra composta por minerais, óxidos de manganês e ferro, que tinha uma cromaticidade bastante comum. A nomenclatura desta cor se difundiu incluindo terras provenientes de vários lugares, que contém variações de matiz sutis, ora mais amarelados, outras mais avermelhados e, ainda, mais ou menos escuros. Misturando qualquer matiz de amarelo, vermelho e preto-azul, também se obtêm como resultado uma cor muito próxima ao matiz da terra original, proveniente da cidade de Siena, na Itália. Por ser um matiz possível de ser obtido por esta mistura das cores terrosas básicas (preto-azul, vermelho e amarelo), esta cor está presente na imensa maioria das pinturas a óleo, sobretudo as desenvolvidas antes do surgimento dos pigmentos produzidos em laboratórios.

Note-se que quando se misturam vermelho e azul na pasta, na opacidade, o resultado não é um violeta e sim um marrom, tal qual a mistura do preto e de um vermelho-terra (rever Figura 84). Para que esta tinta vibre como violeta será necessário utilizar as transparências, aplicando uma camada fina que aproveite a luminosidade de um fundo branco, ou misturando a tinta branca a esta cor. Assim, vê-se que a mistura das cores primárias em uma paleta terrosa ou luminosa, funciona da mesma maneira. Quando trabalhadas na opacidade, a mistura das tintas resultará em um terra-de-siena, cromaticamente neutro, porém escuro.

Para que ele se transforme no neutro localizado no centro do balão de cor, será necessário subir sobre o eixo de claro-escuro. Acrescentando branco tudo passa a funcionar. Um azul-cinza misturado ao laranja, resulta no neutro central do balão de cor, assim como todas as outras complementares, que quando produzidas com o uso do cinza, contém sempre um pouco de branco. Note-se que, ao trocar o preto por um azul vibrante qualquer, ou utilizar uma paleta mais luminosa, como as vistas no lado direito da Figura 84, o branco também se faz necessário para obter o neutro, pois sem ele o resultado será um siena, que nem se deve chamar de terra, visto que, neste caso, foi produzido pela mistura de cores luminosas e vibrantes.

Os sienas, tanto terrosos quanto luminosos, têm uma posição privilegiada em relação ao neutro. Como resultado da mistura das três cores primárias, servem de origem para elas. Ao misturar um amarelo de cádmio, um azul ultramar e um vermelho carmim, qualquer ligeira variação na mistura resulta em uma forte vibração cromática. Além disso, na escala de matiz o siena é um tom escuro, emprestando luminosidade as cores que se relacionam com ele. Por fim, apesar de cromaticamente neutros, eles permanecem vibrantes se comparados ao neutro do centro do balão de cor.

Na *Ponte de pedra*, a mistura ótica das veladuras de preto sobre o laranja, que se encontram em uma vasta área do céu, resultam em um terra-de-siena. Também no detalhe da Figura 77, laranja e preto são misturados com tintas ainda úmidas, resultando em um terra-de-siena opaco, com ligeiras variações cromáticas. Ao redor da ponte as cores verdes-terra, laranjas-terra e marrons, são degradadas por misturas que resultam em um terra-de-siena (verdes com vermelhos, laranjas com pretos e marrons com amarelos). Claro-escuro e cor, saturação e neutros, são articulados a um só tempo.

Nesta pintura as amplas áreas de terra-de-siena, ora transparentes e outras opacas, criam um contexto que destaca uma faixa de cores no centro do quadro, na diagonal descendente. O tom escuro e neutro do terra-de-siena ressalta, por contraste, a vibração de luminosidade e saturação das demais áreas, fazendo-as vibrarem em sua mais alta intensidade.

Na perspectiva desta pesquisa, percebe-se que Rembrandt van Rijn parte de um contexto laranja para em seguida neutralizá-lo com o amplo uso do preto. O neutro resultante, um terra-de-siena, funciona como uma camada intermediária, ativa, padrão acolhedor para as ações cromáticas e tonais desdobradas, e que, somado ao contraste da imprimadura laranja, valoriza o caráter azulado dos cinzas.

#### 2.4.4. Neutro absoluto

Tudo sugere que é impreciso identificar o neutro localizado no centro do balão de cor como um cinza. É provável que este seja um dos motivos para Johannes Itten, em boa parte de seu livro *A arte del color*, não utilizar a palavra ‘cinza’ isolada, e sim o termo composto ‘cinza-neutro’.

O siena, por sua vez, é neutro cromaticamente, mas também não representa a cor lamacenta e suja que encontramos no centro do balão de cor. Este neutro não é tão escuro quanto o siena, situando-se na faixa tonal intermediária em que se localizam também as cores.

A mistura do branco com o terra-de-siena é uma das combinações que se pode buscar para encontrar este neutro (tendo sido explorada na fase inicial da pintura *Composição XIV*, Figura 122 na página 161). Neste caso, ao escurecer com terra-de-siena e iluminar com o branco para assim desdobrar a primeira etapa do quadro, obtém-se como resultado um tom intermediário de claro-escuro, um neutro, produto da mistura das quatro tintas que compõe uma paleta reduzida.

Outra possibilidade para obtenção do neutro é preparar um laranja qualquer e, em paralelo, preparar um cinza (branco + azul e/ou preto) com o mesmo tom de claro-escuro do laranja obtido anteriormente. A seguir, situando estas tintas lado a lado, deve-se misturá-las até encontrar um matiz equilibrado, nem quente alaranjado nem frio azulado.

Este neutro, ponto de equilíbrio tonal e cromático, ao ser utilizado como padrão, estabelece uma origem sobre a qual nada perde a vibração, tudo se encaminha para a superfície do balão de cor onde se encontram as cores mais vibrantes. Ao movimento que se afasta do centro do balão em direção à saturação, acrescenta-se também aquele que se direciona para os polos, os altos, os brilhos brancos, e os baixos, escuros profundos, assim como para todas as dinâmicas de luminosidade da cor. O padrão neutro determina um movimento de expansão para todos os lados e alturas que, em si, encaixa-se perfeitamente na imagem do brilho de uma estrela, ou de uma explosão.

À liberdade de direções, acrescenta-se a do ir e voltar ao ponto de partida. O neutro, resultado sempre da mistura de todas as cores ou tintas de determinada paleta, pode ser resgatado facilmente, caso algo vibre ou se defina demasiadamente. Basta adicionar o que falta para tudo se neutralizar novamente. Se o preto se estendeu ou aprofundou demais, basta acrescentar laranja com branco; se o branco ficou exagerado, junta-se o siena; ao laranja contrapõe-se o cinza, ao amarelo se opõe um violeta (formado pela mistura de marrom e branco); e assim sucessivamente com as outras misturas possíveis de uma paleta reduzida, isto é: branco, amarelo, vermelho e azul e/ou preto.

O pintor Vincent van Gogh utilizou o neutro como imprimadura em um grande número de suas obras. Desde o início de suas pesquisas pictóricas ele considerava o neutro como contraponto importante às vibrações de saturação da cor.

Apesar de Vincent van Gogh utilizar o amarelo como cor regente da maioria de seus quadros, ele frequentemente partia de uma imprimadura neutra (próxima a cor do linho cru), acrescentando a dinâmica de saturação às demais dinâmicas da cor. O fato dele conseguir aplicar suas cores em plena força e vibração somente em pontos escolhidos da composição, deve-se em grande parte ao estudo destas cores quebradas e neutras. O impacto das cores resulta deste contraste com um contexto silencioso, menos saturado e sem vibração ou peso. Em uma carta ao seu irmão datada de 1885, Vincent van Gogh observa:

No caso da cor, há questões eternas como, por exemplo, a que foi colocada por Corot a Français, quando Français (que já tinha um nome) perguntava a Corot (que ainda não tinha um nome, que era inclusive desconhecido ou, antes, conhecido em seu detrimento), quando ele (Français) veio a Corot perguntar-lhe estas coisas: ‘o que é um tom quebrado? O que é um tom neutro?’

Coisa que podemos mostrar melhor na palheta que exprimir por palavras.

[...] Que bom é isso sobre os personagens de Millet: seu camponês parece ter sido pintado com a terra que semeia.

Como é correto e verdadeiro. E como é importante poder fazer em sua palheta estas cores que não sabemos como chamar e que formam a base de tudo.

Talvez você esteja voltando a se preocupar novamente, quase me atrevo a dizer certamente, com as questões da cor e principalmente com as cores quebradas e neutras (Gogh, 1997: 99).

Criar uma base de cores quebradas, propicia que algumas cores saturadas tenham um maior impacto. Como observado, as pinturas de Jean-François Millet (1857) podem ser indicadas como exemplos das vibrações de saturação da cor, em um meio onde predominam os neutros. Em *As coletoras* (Figura 85), por exemplo, pode-se observar o neutro sendo utilizado como um contexto do qual emanam as demais cores, gradativamente encaminhadas na direção das saturações. Só se encontram cores plenamente saturadas nas cabeças das duas personagens agachadas. O céu constitui um bom exemplo de uma cor quebrada, da qual surge uma ligeira indicação de cor. No lado esquerdo do céu, o neutro tende para uma cor avermelhada, que se relaciona à manga da camisa da personagem central - uma pequena área de cor mais saturada, equilibrando uma grande área da mesma cor degradada.



Figura 85. *As colheitadeiras*. Jean-François Millet, 1857. Óleo sobre tela, 110 x 83 cm.  
Fonte: Museu Orsay, Paris.

O neutro se apresenta em sua maior ambiguidade no pano que se estende da cintura ao joelho da personagem da direita. Mas, no todo, percebe-se que as cores foram degradadas mais pelas dinâmicas de luminosidade do que de saturação. A grande área de terra-de-siena na base do quadro funciona como neutro principal, tal como visto na pintura *A ponte de pedra*, de Rembrandt van Rijn.

Na época em que Vincent van Gogh escreveu a carta supracitada, ele pintava seus primeiros quadros, tal como o *Comedores de batata* (1885), onde se verifica o uso do preto e do branco como elementos de degradação da cor. Em sua fase madura, entretanto, ele aborda a questão de outro modo, incluindo na composição uma dinâmica de saturação estritamente cromática, isto é, no mesmo tom de claro-escuro das cores.

*A Casa amarela* (Figura 86) é uma pintura cromaticamente complexa, pois nela estão presentes as três dinâmicas da cor. Vincent van Gogh utiliza o tom mais baixo do azul e do vermelho para criar uma grande área escura no topo do trabalho. No restante da composição, aproveitando-se a luminosidade natural do amarelo, desdobram-se as diversas dinâmicas de matiz. Um jogo de quentes alaranjados e frios esverdeados, utiliza o amarelo como centro. Dificilmente se encontrará outro quadro que tenha explorado tão explicitamente o uso da cor como sombra. No primeiro pavimento da casa amarela, ao centro, a sombra da construção é verde, iluminado com branco até alcançar o mesmo tom de claro-escuro do amarelo a seu lado. No prédio ao fundo a sombra verde é até mais luminosa do que a face iluminada da fachada. O efeito de sombra permanece sugerido somente pela cor verde.



Figura 86. *A casa amarela (a rua)*. Vincent van Gogh. Arles, 1888. Óleo sobre tela 72 cm x 91.5 cm.  
 Fonte: Museu Van Gogh, Amsterdã (Fundação Vincent van Gogh).

Neste contexto, amarelado por um pouco da luz do sol, o violeta do toldo, resultado do vermelho misturado ao branco, vibra como um contraste complementar, expandindo-se a partir dali para as janelas acima, e para a calçada localizada no primeiro plano à esquerda.

Estas ações cromáticas são protagonistas da composição, mas o que funciona como contexto para elas é o neutro. Vincent van Gogh parte de uma imprimadura neutra, visível em alguns pequenos pontos indicados pelas setas azuis na Figura 87. Este mesmo neutro (absoluto, visto que está no centro de equilíbrio tanto das cores quanto dos tons de claro-escuro) é também aplicado em pastas, no que parece representar um monte de areia entre a calçada e a rua (parcialmente indicado pelas setas vermelhas na Figura 87).

Assim, preparado na paleta, o neutro participa ativamente da mistura das cores. Abaixo do toldo por exemplo, encontra-se uma faixa de laranjas que se arrasta de seu matiz mais saturado, na porta, até o matiz neutro, sem que ocorra qualquer alteração de claro-escuro (Figura 88). Do lado direito da composição veem-se também verdes e laranjas com variações de saturação (Figura 89).



Figura 87. *A casa amarela (detalhe com indicação da imprimadura e do neutro)*. Vincent van Gogh. Arles, 1888. Óleo sobre tela 72 cm x 91.5 cm. Fonte: Museu Van Gogh, Amsterdã (Fundação Vincent van Gogh).



Figura 88. *A casa amarela (dinâmica de saturação dos laranjas)*. Vincent van Gogh. Arles, 1888. Óleo sobre tela 72 cm x 91.5 cm. Fonte: Museu Van Gogh, Amsterdã (Fundação Vincent van Gogh).



Figura 89. *A casa amarela* (dinâmica de saturação de verdes e laranjas). Vincent van Gogh. Arles, 1888. Óleo sobre tela 72 cm x 91.5 cm. Fonte: Museu Van Gogh, Amsterdã (Fundação Vincent van Gogh).

Toda a rua contém cores discretas, que parecem emanar do neutro em medidas variáveis. Os violetas da calçada, os verdes e o amarelo ocre, que neste contexto vibra como um matiz quente ligeiramente alaranjado, são cuidadosamente articulados no mesmo tom de claro-escuro do neutro, tendo suas vibrações de saturação também ajustadas por ele (Figura 90).

Este neutro, cujo matiz muitas vezes ‘não sabemos como chamar’, apesar de dissimulado, permanece como regente, como um fundo para as ações cromáticas e tonais, configurando-se como a ‘base de tudo’.

Na pintura *A casa amarela* de Vincent van Gogh, assim como na *Ponte de pedra* de Rembrandt van Rijn, o padrão neutro não sobressai, funcionando somente como contexto sobre o qual as ações compositivas são desdobradas. Este contexto intermediário, uma etapa velada entre a imprimadura e as ações compositivas, permanece presente, pois os caminhos para a composição são extraídos dele. Em torno do neutro gravitam todos os desdobramentos de luminosidade e saturação das cores.

As ações mais efetivas escolhidas por estes pintores ocultam o padrão neutro, causando estranheza em uma pesquisa dos padrões. Porém, o fato destes neutros funcionarem como fundos-de-um-estado-dado para as ações cromáticas, situa-os como uma etapa onde as escolhas ainda não foram feitas. Permanecendo mais tempo nesta etapa intermediária,

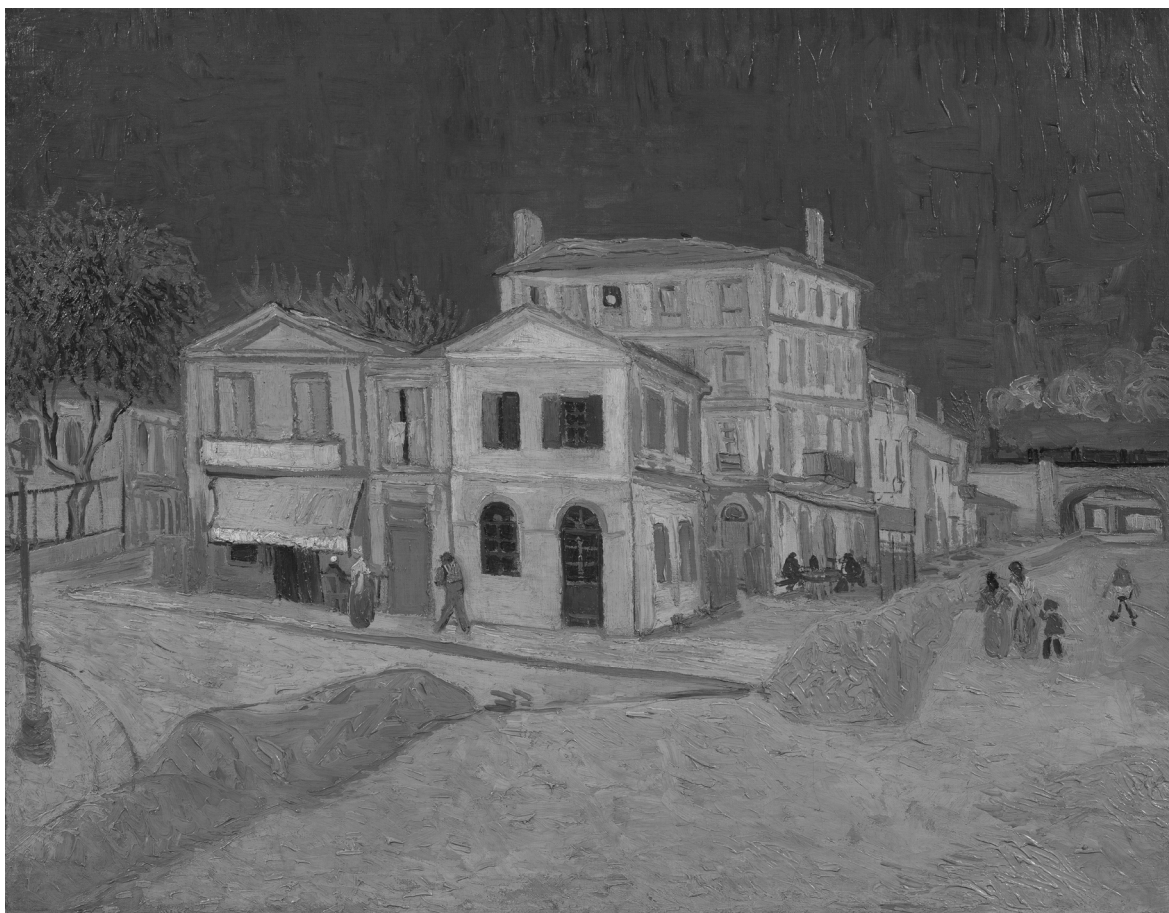


Figura 90. *A casa amarela (em preto e branco para fins didáticos)*. Vincent van Gogh. Arles, 1888. Óleo sobre tela 72 cm x 91.5 cm. Fonte: Museu Van Gogh, Amsterdã (Fundação Vincent van Gogh).

buscando ritmos e formas antagônicas, abdicando o quanto for possível de uma decisão ou arremate prematuro, o pintor pode emprestar a este neutro uma forte densidade. Sobre ele a imaginação é impelida a reconhecer diversos ritmos tonais e cromáticos possíveis de serem desdobrados, acionando o estado de decifração de um padrão ativo.

Manter este contexto neutro em primeiro plano, tornando-o obra acabada, implica em desdobrar ações cromáticas até o ponto deste movimento se inverter. Acrescentando-se mais ritmos e dinâmicas, de tal modo que eles preencham o espaço ao ponto de formarem um padrão, construindo e apagando, sobrepondo inúmeras escolhas possíveis até elas se neutralizarem, a pintura poderá se aproximar cada vez mais da configuração de um padrão ativo, que contenha múltiplas leituras possíveis.

Leva-se a crer que este momento de aporia, de hesitação e dúvida do pintor, que se vê diante dos antagonismos inerentes à composição durante o processo de formação de suas obras, mantém-se presente em algumas delas, oferecendo aos observadores do trabalho concluído a mesma experiência vivenciada pelo pintor em seu processo. Para perseguir esta hipótese, deve-se perguntar pela experiência de abertura experimentada pelos pintores durante estes momentos.



### **3. NATUREZA DO PADRÃO ATIVO**

Nos capítulos anteriores foram analisados como os diversos elementos visuais são utilizados para a formação de padrões, contextos que fomentam e interagem com as ações compositivas. Assinalou-se também, que estes padrões têm o poder de evocar significados. Todavia, estas indicações permaneceram introdutórias. Para aprofundar esta perspectiva cabe indagar como uma pintura, sua composição e forma, pode sugerir vários conteúdos simultaneamente.

#### **3.1. O poder sugestivo das manchas**

A propriedade sugestiva das imagens faz parte da própria natureza do olhar. É crível supor que, do mesmo modo como as crianças encontram animais nas formas das nuvens, os primeiros homens tenham encontrado bisontes no relevo das paredes das cavernas que habitavam. As primeiras formas construídas pelo homem nasceram provavelmente destas imagens alusivas. O mesmo ocorre com as imagens pintadas no decorrer dos séculos - elas mantêm um poder significativo mesmo antes de representarem explicitamente qualquer ente visível. Somente com certo controle e violência de seu poder de sugestão, trabalhando contra as tendências interpretativas naturais do olhar, foi possível desenvolver uma pintura puramente abstrata.

Na história da pintura encontram-se observações antigas que atestam o interesse dos artistas por este poder sugestivo de certas imagens. Leonardo Piero da Vinci (1452-1519), por exemplo, observa:

Não será universal aquele que não amar igualmente todas as coisas que pertencem à pintura; se um não gosta de paisagens, ele dirá que elas são coisas banais e de fácil compreensão; como disse nosso Botticelli, que tal estudo era vão porque bastava jogar uma esponja embebida de diversas cores sobre uma parede, para que ela deixasse sobre essa parede uma mancha onde se podia ver uma bela paisagem. É bem verdade que se pode ver em tal mancha diversas composições [dependendo] do que se quer aí buscar, ou seja, cabeças humanas, animais diversos, batalhas, rochedos, mares, nuvens e bosques e outras coisas semelhantes; é como o som dos sinos, nos quais podes ouvir o que quiseres. Mas ainda que essas manchas te forneçam a invenção, elas não te ensinam a dar acabamento a nenhum detalhe. E esse tal pintor fez paisagens bem pobres (Vinci, 2006: 3).

Walter Hess (2003) comenta que o pintor Max Ernst (1891-1976) se inspirou nestas observações de Leonardo da Vinci para desenvolver seus processos de *frottage*, onde, após calcar a textura de certa superfície, o pintor buscava formas significativas para destacar. O *frottage* “serviu como ‘provocador óptico’ para conjurar visões em estado de sonolência” (Hess, 2003:170)<sup>31</sup>.

Tais processos permanecem ligados a gênese da obra, ao processo criativo propriamente dito. Tanto Leonardo da Vinci quanto Max Ernst, indicam a necessidade de certo acabamento que seleciona formas e se afasta, ao final, da abertura de significados contidos nas manchas iniciais.

Esta abertura experimentada durante o processo de formação de um quadro poderia ser mantida na forma pronta? Poderiam as formas definidas e delimitadas como as dos padrões manterem o poder de sugestão das manchas?

Estas perguntas parecem pertinentes, pois algumas obras de arte, mesmo determinando sentidos bastante definidos, formas precisas, critérios e estilos maduros, amplamente conhecidos pelo público, resguardam uma abertura de leituras peculiar. Mesmo obras cuidadosamente bem acabadas permanecem sendo lidas e relidas por diversas gerações, cada qual encontrando nelas novos significados que passaram despercebidos, assim como conteúdos que jamais poderiam ser cogitados por seus autores.

André Malraux, em seu livro *As vozes do silêncio*, indica a ambiguidade presente nas obras de arte.

Apenas pelo seu nascimento, toda obra grandiosa modifica as do passado. Rembrandt deixa de ser depois de Van Gogh o que foi depois de Delacroix. [...] E se Luís David não viu os clássicos como Rafael foi porque não os olhou da mesma maneira, mas, também, porque tendo visto muito mais, não viu os mesmos.

Não descobrimos senão aquilo que compreendemos. [...] E não foi a pesquisa das origens que fez compreender o Greco, foi a arte moderna. Toda ruptura de gênio desvia o domínio integral das formas. Quem faz reaparecer as estátuas clássicas? Os investigadores ou os mestres do Renascimento que lhes indicam o caminho abrindo-lhes os olhos? A não ser Rafael quem faz emudecer os góticos? O destino de Fídias está nas mãos de Miguel-Ângelo que nunca viu suas estatuas; o gênio austero de Cézanne magnifica os Venezianos que o faziam desesperar, e imprime a pintura de Greco como a sua chancela irmã; [...]. A metamorfose não é um acidente, é a própria lei da vida da obra de arte. Foi-nos ensinado que a morte não obriga o gênio ao silêncio, não é porque ele prevaleça contra ela, perpetuando a sua linguagem inicial, mas porque lhe impõe uma linguagem incessantemente renovada, por vezes esquecida, como um eco que responderia aos séculos com as suas vozes sucessivas: a obra prima não mantém um monólogo supremo, mas sim um diálogo invencível (Malraux, 1951: 58-59)

Os pintores observam as obras de seus antecessores de uma maneira peculiar. Envolvidos com problemas plásticos próprios, reconhecem soluções para suas pesquisas

---

31 Serviu como ‘provocador óptico’ para conjurar visões em estado de sonolência (Hess, 2003: 170). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2018.

particulares que permaneciam latentes em obras do passado. Pode se tratar de um pequeno detalhe de um fundo, ou um aspecto secundário da obra de um antepassado, como, por exemplo, uma determinada paleta de cores que se mostra sugestiva, ou um processo que aparente ser um bom começo. A maior parte da pesquisa do pintor se desenvolve a partir da observação de outras pinturas. Examinando uma composição, investigando sua história, explorando os humores e climas que determinados ritmos de formas, cores ou luzes propiciam, sondando seus sentidos, analisando seus significados, reconhecendo e absorvendo as mais variadas ideias, os pintores estabelecem um diálogo com as obras que estudam, propiciando uma perspectiva inovadora de leitura.

Este ‘diálogo invencível’, entretanto, mesmo sendo natural para aqueles que se encontram em meio ao ofício criativo, não se limita ao círculo restrito dos artistas. Também para o público a diversidade de leituras de uma obra de arte é uma de suas características mais misteriosas e instigantes.

A mudança de percepção e compreensão de uma obra, em parte, é propiciada pelo amadurecimento do observador. É comum, por exemplo, encontrar novos significados em uma obra literária após alguns anos, ou descobrir novos sentidos em uma pintura que se acreditava conhecer em detalhes. O mesmo não ocorre com a leitura de uma tese científica, uma reportagem de jornal ou um cartaz publicitário, que permanecem herméticos se comparados aos objetos artísticos.

De um lado, encontram-se aquelas obras que evitam a ambiguidade, do outro aquelas que, quando o conhecimento amadurece, abrem-se para outros sentidos e significados. Certamente seria precipitado supor que todas as pinturas conquistam uma abertura significativa de sentidos, mas a pluralidade do número de leituras de algumas obras indica que elas estabelecem um diálogo renovado com os observadores em geral. Apesar de toda a ciência da arte tentar explicá-las, algumas obras insistem em transcender os significados unívocos. Justamente pelo fato de estabelecerem um diálogo incessante, elas propiciam diversas perspectivas de leitura; tecem-se análises, absorvem-se as de terceiros, interpretam-se suas composições, seu tema, assim como sua situação em um contexto cultural. A história, a filosofia e a psicologia, desenvolvem abordagens tão diversas destas obras que somente uma abertura de significados pode justificar. Diante desta vasta releitura um observador contemporâneo é levado a suspeitar que, mesmo somando todas as interpretações, elas parecem ocultar outras possíveis, sentidos velados, latentes, escondidos na forma historicamente analisada. A necessidade do embate direto e prolongado com a pintura reaparece tão logo ultrapassam-se as interpretações conhecidas. O observador, intuindo a presença de algo mais, é envolvido pelo seu poder de sugestão e volta a ver a obra como se fosse pela primeira vez.

### 3.2. O sentido aberto do símbolo

As formas visíveis parecem conter sempre mais do que é possível exprimir pelas palavras. Os conceitos e as ideias não esgotam sua abrangência. Sobretudo na arte, as formas, significantes, contêm uma profusão de significados - são formas simbólicas.

Os primeiros estetas já se debruçavam sobre esta característica das formas na pintura. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), no capítulo *A arte simbólica* de seu livro intitulado *Estética*, esclarece as diferenças existentes entre os conceitos de símbolo e sinal. Ele observa que o símbolo é antes de tudo um sinal, mas, neste último, o laço que une o sentido e sua expressão material (a forma) é puramente casual. Um de seus exemplos é o das cores das bandeiras, que indicam a nação à qual a bandeira pertence sem que a cor possua alguma qualidade que seja comum ao que ela significa. A cor é o sinal de determinada nação. No símbolo, por sua vez, há uma interpenetração entre significação e forma, “o leão, por exemplo, é considerado símbolo da coragem, a raposa da astúcia, [...]” (Hegel, 1993: 175). Possuindo estas qualidades, estes animais, enquanto objetos sensíveis, contêm já as propriedades que pretendem evocar. Entretanto, a relação entre o conteúdo (o sentido) e a forma dos símbolos transcende uma significação unívoca, oferecendo outras completamente independentes das comumente estabelecidas. Retomando-se o exemplo, o leão não é somente corajoso, podendo também significar a força, a selvageria, a realeza, um brasão de armas, um grupo de guerreiros etc. “Do quanto dizemos resulta que, do ponto de vista de seu conceito, o símbolo possui sempre um sentido duplo” (Hegel, 1993: 175).

Nesta perspectiva sugerida por Friedrich Hegel, o símbolo mantém certa abertura metafórica enquanto o sinal tem um significado determinado. Faz parte da natureza do símbolo não se limitar a sinalizar um determinado significado. Defini-lo é violentar sua própria essência transformando-o em um sinal.

O pesquisador da hermenêutica Paul Ricoeur (1913-2005), em *Conflito das interpretações*, observa que a análise científica dos símbolos é por natureza incerta.

Eles [os símbolos] apenas dão que pensar através de uma interpretação que permanece problemática. Não há mito sem exegese; não há exegese sem contestação. A decifração dos enigmas não é uma ciência, nem no sentido platônico, nem no sentido hegeliano, nem no sentido moderno da palavra ciência. Opacidade, contingência cultural, dependência em relação a uma decifração problemática: tais são as três deficiências do símbolo face a um ideal de clareza, de necessidade e de cientificidade da reflexão (Ricoeur, 1969: 312).

Esta opacidade natural do símbolo faz parte da abertura de leituras buscada, mesmo que não se trate de obras do estilo simbolista. Tal como os símbolos, as obras de arte que oferecem uma abertura de leituras põem o observador em um estado de decifração. Um sentido desconhecido é intuído, colocando o observador em um estado de permanente interpretação, que nem o tempo nem o conhecimento parecem ser suficientes para levar a

um desfecho. Não se trata de uma releitura que determinado observador possa desenvolver com o passar dos anos, que naturalmente mudam sua perspectiva e compreensão, mas de uma característica da própria obra no momento mesmo em que é percebida. Tanto estas pinturas quanto os símbolos contêm esta abertura de significados no momento em que são percebidos.

É um passo revelador para o pintor compreender que as obras de arte contêm uma pluralidade de sentidos, pois isto contradiz a crença comum que considera a linguagem da pintura como um meio-de-expressão. Se a obra tem vários sentidos deveria o pintor se preocupar em transmitir determinado conteúdo, uma mensagem? Não deveria o pintor descartar esta lógica própria dos sistemas de comunicação? Tentar transmitir determinada mensagem, expressar um sentimento, ou o que seja, não limita a obra a esta mesma mensagem? Se a obra se limitar a esta função certamente que sim. De fato, o modernismo demonstrou que uma pintura pode até mesmo prescindir de uma mensagem narrativa. Para além da mensagem a pintura expressa algo mais. Tal qual as manchas ou os símbolos, parecem coexistir diversos conteúdos simultaneamente.

### **3.3. O problema da expressão**

A compreensão do fazer artístico como um processo de expressão, é decorrente da lógica da comunicação. Nela o criador (emissor) transmite uma determinada mensagem ou ideia ao observador (receptor) através da construção de uma obra, que funciona como o veículo da mensagem. A interpretação da arte através desta lógica tornou-se corriqueira. Costuma-se supor, por exemplo, que a forma é o objetivo do fazer e que este é orientado, por sua vez, por uma ideia criativa precedente que nasce na mente do artista.

Aristóteles (384-322 a.c.), por exemplo, observou que “a forma de uma estátua preexiste no espírito do escultor”, e que o fazer artístico é uma ação orientada “pelo conhecimento da arte e pela sua alma, na qual reside a forma” (Aristóteles *apud* Conford, 1969: 68). Não cabe a esta pesquisa resgatar o sentido originário da palavra dos gregos, mas somente indicar que no aristotelismo posterior (que teve grande influência no pensamento ocidental) instalou-se uma perigosa divisão entre a concepção e a realização das obras. De um lado encontra-se o conhecimento da arte, compreendido usualmente como uma técnica de manipulação da matéria, e de outro a forma preexistindo na alma do artista como uma imagem. Nesta abordagem a concepção da obra não se orienta para o fazer, mas para a imagem mental, que é comunicada da alma do criador ao fruidor através da forma. O fazer tende a ser visto como um meio de expressão ou comunicação de ideias, estas sim criativas.

Nesta perspectiva, pensa-se que quanto mais apurado for o domínio dos meios, mesmo no caso do gênio que inventa suas próprias regras, mais o artista pode expressar e dar livre fluxo às suas ideias criativas. A forma pintada liga-se diretamente à forma imaginada, enquanto o fazer fica reduzido a uma etapa inconveniente, onde podem ocorrer distorções e ruídos na transmissão da ideia original. O processo de formação, deste modo, apresenta-se como um sistema de representação (re-apresentação), utilizado para a comunicação da ideia que, por sua vez, tende a ser encarada como se existisse desvinculada do corpo da linguagem, tal qual uma pura significação. Em resumo, o fazer é compreendido como um meio de transmissão ou expressão de um conteúdo através da construção de uma forma.<sup>32</sup>

Separado da ideia-criativa e usado como meio, o processo de formação assume o caráter de uma técnica no sentido em que hoje se compreende: um conhecimento adquirido e por isto repetível, que garante o êxito na confecção do objeto imaginado (como a técnica de se fazer um sapato, por exemplo). Não há aventura no fazer, nem alguma expectativa de descoberta de algo novo. O quanto mais a ação é controlada e dominada mais eficiente ela se torna. Há quase um esquecimento do processo em vista do objeto, da forma resultante. Seguindo nosso exemplo, um sapateiro sente-se satisfeito (pelo dever cumprido) quando obtém como resultado de seu ofício um objeto perfeito para o fim a que este se destina - o uso. Tal fazer torna-se tão apropriado que qualquer variação possibilita a inconveniente perda do domínio e, conseqüentemente, do resultado perfeito e da rápida confecção. Visa-se antes a repetição rápida e segura, que é a essência de todo fazer técnico<sup>33</sup>.

O que está em causa nesta interpretação é a valorização da utilidade (função) do objeto consumado, que só é possível através da divisão do processo de construção como um todo em etapas distintas: a ideia (concepção), a técnica (confecção), e a forma (o objeto). Separando estas etapas em momentos autônomos é que surge a possibilidade de haver ou não equívoco na relação dos termos.

Mas, deve-se aplicar esta lógica funcional também às pinturas? Deve-se compreender a pintura como a expressão de alguma ideia plástica ou semântica? Para responder devemos antes perguntar pelo que a pintura expressa.

---

32 Luigi Pareyson, assume esta mesma compreensão ao afirmar: “O tentar artístico não é destituído de guia. Embora endossada por doutrinas filosóficas e até por testemunhos de artistas, a teoria afirmando que produzir é apenas dar forma a uma imagem interior não consegue explicar o processo artístico. Dizer que o artista primeiro acha a forma e depois a executa, de sorte que a produção de uma obra artística se torna a execução em sinais físicos de uma imagem interior já completa e formada, significa deixar escapar a natureza do processo artístico. Pois separa-se arbitrariamente a invenção da realização. O fazer é posterior à invenção do modo de fazer, a regra individual da obra precede a execução desta, e a produção artística perde seu caráter formativo e tentativo” (Pareyson, 1988:70).

33 A concepção de técnica aqui utilizada identifica-se com a de Martin Heidegger em *La pregunta por la técnica* (Heidegger, 1994).

### 3.4. Expressão formal

No início do século XX, tornaram-se usuais as teorias que veem as obras de arte como objetos feitos para serem contemplados esteticamente<sup>34</sup>. Para estas teorias, mesmo que a obra tenha sido feita para cumprir algum outro propósito, a sua excelência como arte deriva da fruição estética. A representação, o conteúdo narrativo ou literário, a transmissão de alguma mensagem, de fatos históricos, de conteúdos religiosos ou educativos, por exemplo, foram algumas das funções exercidas pela arte que as teorias modernistas questionaram e consideraram secundárias. É o que se quer dizer ao se afirmar que a obra de arte é autônoma: ela é autônoma em relação a qualquer função pragmática. Assim, considera-se o valor artístico de uma obra como estranho a esta função, identificando-o com as qualidades plásticas ou estéticas. O fazer deixa de ser considerado uma técnica narrativa, transformando-se em uma elaboração criativa dos próprios meios de expressão.

De fato, nas artes plásticas a função pragmática não garante a qualidade estética. Vários artistas pintaram, por exemplo, o tema cristão da crucificação, mas em uma obra realizada por Rembrandt van Rijn ou por Paul Rubens as soluções plásticas ganham tal estatura, a qualidade das obras é tão superior àquela que se encontra em outras pinturas com o mesmo tema, que o valor artístico parece independender do assunto trabalhado.

Entretanto, somente nos períodos históricos mais recentes os quadros se tornaram objetos estéticos. Para os povos antigos este princípio seria incompreensível. A função primeira das obras primava pela veiculação de alguma mensagem, ou seja, de uma intenção narrativa independente de seu valor estético. Mesmo não sendo este o fundamento do que hoje se indica como o valor artístico, a mensagem era um componente fundamental das obras – o seu princípio, a sua causa primeira.

Defender a funcionalidade e questionar a autonomia estética da obra de arte parece hoje um despropósito, mas o pensamento que não questiona seus próprios fundamentos, além de não compreender a base de seus princípios, incorre frequentemente em um emaranhado de preconceitos. Cabe, portanto, suspender-se temporariamente este pressuposto, chamando-se a atenção para o fato da crença na arte como uma elaboração criativa da linguagem, independentemente de sua função, ter surgido em um determinado momento histórico.

Atribuir o status de criação artística à uma obra seria inconcebível para os primeiros cristãos quando contemplavam uma imagem sagrada, ou para um africano de tempos antigos diante de um totem. Para estes observadores o valor da forma não era o que se compreende hoje como artístico, mas sim o da apresentação corporificada do sagrado. Citando outro exemplo, a noção familiar de que a linguagem da pintura envolve uma reformulação criativa dos meios de expressão, pareceria sem sentido para um pintor egípcio, preocupado

---

34 Cita-se, como exemplo, o grupo formado por Conrad Fiedler (1841-1895), o pintor Hans von Marées (1837-1887) e o escultor Adolf von Hildebrand (1847-1921). Este último publicou o livro *O Problema da Forma na Pintura e Escultura*, obra que influenciou outros historiadores da arte, como Heinrich Wölfflin. A contemplação estética está na base das teorias formalistas.

em cumprir com perfeição os cânones de sua época. De modo similar, um artista moderno consideraria estranha a tentativa de se pintar uma figura seguindo critérios preestabelecidos como os deles. Portanto, o vínculo entre criação e a elaboração inovadora da linguagem não é uma premissa verdadeira (se por verdade se compreender um princípio atemporal).

A leitura das obras difere fundamentalmente de época para época e de cultura para cultura. Analisando criticamente estas mudanças, constata-se que a leitura das obras do passado se transforma ela mesma a cada geração, afinada com novas convicções, conceitos e critérios. As obras permanecem dependentes de pontos de vista, juízos de valor, sempre cambiantes, questionáveis, limitados por sua própria e determinada perspectiva histórica.

Mas, como surge a nossa visão histórica, a perspectiva atual? Quando surge a crença na autonomia da obra de arte em relação a sua função? André Malraux, em *As vozes do silêncio* (1951), observa que:

Um crucifixo românico não foi, a princípio, uma escultura, a Madona de Cimabue não foi um quadro, nem mesmo a Palas Ateneu de Fídias foi uma estátua. O papel dos museus no nosso convívio com as obras de arte é tão importante, que nos custa pensar que ele não exista, que nunca tivesse existido nos locais em que a civilização da Europa moderna é ou foi desconhecida; assim como pensar que ele exista entre nós apenas há menos de dois séculos. Pode-se dizer que o século XIX viveu à custa deles; o mesmo ainda acontece conosco e esquecemos que foram eles que impuseram ao espectador uma relação completamente nova com a obra de arte. Contribuíram para libertar da sua função as obras de arte nele reunidas; para transformar em quadros até os próprios retratos. [...] O museu separa a obra do mundo ‘profano’ e aproxima-a das obras opostas e rivais. Ele é uma confrontação de metamorfoses. [...] Ao ‘prazer da vista’, a sucessão, a aparente contradição das escolas, acrescentaram a consciência de uma procura apaixonada, de uma recriação do Universo em face da Criação (Malraux, 1951: 9-11).

Ao reunir as várias obras e contrapor suas diversas formulações, o museu enfatiza a noção de autonomia da arte em relação à sua função pragmática. Sem considerar a finalidade narrativa exterior, a tônica se desloca para a contemplação estética. É da ‘confrontação das metamorfoses’ que nasce a noção de estilo, tal qual a compreensão da criação como uma ruptura com o estilo precedente e, conseqüentemente, sua identificação com a busca do novo. Esta confrontação é também o que norteia a própria noção de arte desde então. Ao se compararem algumas pinturas elaboradas para cumprir uma mesma função, percebe-se com mais juízo o valor artístico de determinado pintor em detrimento do valor meramente funcional de outro. Separa-se, assim, o valor artístico da função narrativa para a qual a obra foi elaborada.

As observações de André Malraux mostram uma perspectiva fundamentada na historicidade. Identificar as chamadas obras de arte a partir desta confrontação de metamorfoses, propiciada tanto pelo museu como também pelo conhecimento histórico das várias culturas e épocas, é uma circunstância natural em nossos dias. Para o observador contemporâneo a criação se apresenta como o fazer que reelabora e atualiza a linguagem, mantendo em movimento a transitoriedade do estilo.



Observando-se criticamente esta dinâmica de transformação incessante, percebe-se que ela parece confundir a criação com a inovação e caracterizar, contraditoriamente, o dado permanente das obras de arte, isto é, a identidade de tudo o que se nomeia ‘obra de arte’, como sendo a transformação, isto é, a diversidade.

Nesta ótica que se tornou demasiadamente corriqueira, o que era a linguagem instauradora de uma época, transforma-se gradativamente em um fundo árido e desgastado, moeda corrente de consenso social, usada funcionalmente para transmitir mensagens sem relação alguma com a criação artística. Com o tempo a linguagem instauradora, criativa e autêntica, transforma-se em meio de comunicação, em técnica narrativa. Desta dinâmica surge, quase naturalmente, a necessidade de transformação e reelaboração da linguagem. A inquietação criativa renasce, induzindo a crença de que a arte é uma criação renovada da linguagem. A essência da arte fica, assim, perigosamente identificada com a transformação histórica das formas e estilos.

Nas artes plásticas este formalismo pode ser caracterizado como uma tendência que busca exclusivamente a beleza formal, em detrimento dos conteúdos semânticos. Rompendo com a lógica funcional, que vê a forma como mero veículo de transmissão de uma mensagem, esta perspectiva representa o espírito formalista do modernismo do início do século XX. Acolhendo esta perspectiva de leitura, concentrada na expressão das formas independente de seu significado, cabe destacar que esta é uma possibilidade oferecida pela linguagem da pintura, pois os conteúdos plásticos e semânticos podem, de fato, funcionar de maneira independente<sup>35</sup>. Mas, a autonomia da obra de arte em relação a sua função pragmática, narrativa ou semântica, significa também um rompimento com a compreensão do fazer qual uma técnica de expressão? Qual é a diferença entre uma expressão narrativa e outra formal? Qual abordagem é mais adequada à pesquisa dos padrões?

Na pesquisa dos padrões ativos, tende-se a desconsiderar a expressão semântica, literária ou narrativa. Pela lógica formalista ela não tem sentido em tal pesquisa, pois transmitir uma mensagem qualquer, limita a abertura de leituras da obra, transforma o símbolo em sinal, o diálogo em monólogo. Isto estaria correto se não fosse o fato dos padrões ativos se caracterizarem por uma abertura de leituras, tanto formais quanto semânticas. Eles não negam estes conteúdos eliminando-os, pelo contrário, querem o diálogo com diversos deles simultaneamente. Idealmente um padrão ativo deve conter, além de uma diversidade de ritmos plásticos, a sugestão de diversas leituras narrativas com variados conteúdos, tal como ocorre com os símbolos.

Esta ressalva é necessária, pois o olhar apressado poderia supor que a abordagem desenvolvida nos capítulos anteriores, quando se analisaram as propriedades e características dos padrões, é exclusivamente formalista. De fato, os procedimentos de análise das

---

35 Para uma compreensão mais detalhada dos conteúdos plásticos e semânticos das obras de arte, ver o “Apêndice C - As três cruzes, a forma, o conteúdo plástico e o semântico”.

composições realizados, seguem uma leitura dos elementos formais, mas tal como ocorreu historicamente na segunda metade do século XX, é necessário fazer uma retificação, pois, por vezes, desenvolver leituras da composição precisas e analíticas, tão objetivas quanto for possível, pode facilmente se transformar em um outro tipo de conhecimento técnico, que instrumentaliza a linguagem formal e dificulta a abertura que se busca.

A pesquisa dos padrões ativos rompe com a lógica pragmática da expressão de um único conteúdo, seja ele plástico ou formal. Buscando-se a profusão destes dois conteúdos, considerando-os como opostos passíveis de serem arrastados de um lado ao outro, de um extremo ao outro, para assim criar uma junção resplandecente (composição), a pesquisa se aproximará da experiência da pintura como uma abertura. Tudo depende do modo de compreender a criação: como uma ideia prévia (forma prevista, fechada), ou um sentido geral (que desdobra-se durante o processo de formação da obra). O formalismo pode ser pesquisado nestas duas direções.

### 3.5. O formalismo de Wassily Kandinsky e Paul Klee

Como visto no subcapítulo 2.1 na página 16, Wassily Kandinsky (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940), além de pintores, foram pesquisadores e professores da escola Bauhaus, local de forte fomento das pesquisas formalistas. Curiosamente ambos criticam a forma.

Em *Olhar sobre o passado*, Wassily Kandinsky observa que as obras de arte contêm um valor espiritual que predomina sobre as formas, que meramente os armazenam.

[..] O valor espiritual está então à procura de uma materialização.

A palavra *material* desempenha aqui o papel de um ‘armazém’ no qual o espírito, como um cozinheiro, vem escolher o que lhe é *necessário* em semelhante caso (Kandinsky, 1991: 117).

A valorização de um conteúdo espiritual está presente em todo o pensamento de Wassily Kandinsky, levando-o a considerar secundárias tanto a matéria quanto a forma. A passagem citada faz parte do capítulo *Sobre a questão da forma*, onde se encontram diversas outras indicações sobre a separação entre a forma e o conteúdo. Na sequência ele comenta:

A forma está invariavelmente ligada ao tempo, ou seja, é relativa, já que não passa do meio hoje necessário pelo qual a manifestação atual se comunica e ressoa.

A ressonância é, pois, a alma da forma, que só por ela pode vir à luz, e age do interior para o exterior.

A forma é a expressão exterior do conteúdo interior.

[...] Aqui chegamos ao resultado estabelecido acima: de modo geral, não é a forma (matéria), que é o elemento essencial, mas o conteúdo (espírito) (Kandinsky, 1991: 118-120).

Wassily Kandinsky segue o mesmo princípio do aristotelismo que foi exposto na página 96. Pressupondo a ideia (criativa) como um conteúdo supra-sensível, ele a separa da forma. Note-se, entretanto, que isto não significa, como quer uma crença assaz difundida, que a pintura deste início do século XX, ou mesmo a pintura abstrata, da qual Wassily Kandinsky é pioneiro, tenham simplesmente se libertado de sua função pragmática. O que ocorreu foi antes uma troca, onde a apreciação formal se transformou no objetivo funcional da obra. Mesmo eliminando o conteúdo semântico ou narrativo, Wassily Kandinsky (tal como a maioria dos teóricos deste momento histórico) manteve o conteúdo formal, a expressão abstrata que emana da própria forma, como o principal foco da criação.

Deste modo, a pintura se transforma em um objeto construído com o objetivo (a função) de ser apreciado como uma criação estética. Elaborada para o museu e para os livros de história da arte, seu sentido nasce da confrontação de metamorfoses, percebida por um público com alguma cultura artística. Portanto, é lícito suspeitar que a transformação da mensagem narrativa em formal, a rigor, não altera o pré-suposto que vê a linguagem artística como um meio de comunicação intersubjetiva, um meio de expressão. Wassily Kandinsky enfatiza esta posição na seguinte passagem de *Do Espiritual na Arte*:

Sabemos que, quando falamos, todos estes elementos [letras, palavras, sons, vibração do ar, enfim todo o elemento físico e concreto] são secundários, puramente fortuitos, que devem ser empregados como meios exteriores, necessários momentaneamente, e que *o essencial da fala* é a comunicação de ideias e sentimentos. Não se deveria adotar uma atitude diferente diante de uma obra de arte. As pessoas assim se tornariam sensíveis ao seu efeito imediato e abstrato (Kandinsky, 1996: 115).

Nesta perspectiva fundamentada na compreensão da linguagem tal qual um sistema de comunicação, o obscuro conceito de conteúdo formal não deixa de funcionar como uma espécie de mensagem que a obra comunica a quem a contempla. A expressão plástica substitui a narrativa, e o fazer permanece relegado a um mero procedimento de expressão.

Diferentemente de Wassily Kandinsky, Paul Klee, seu colega na escola Bauhaus, assume uma abordagem que não se deixa aprisionar por qualquer idealismo. Os textos desenvolvidos por ele no período em que lecionou, permanecem como referências importantes para o desenvolvimento de um pensamento alternativo. Suas reflexões, notas e esquemas destinados ao ensino, reunidos no pequeno volume intitulado *Theorie de l'art Moderne* (Klee, 1971.), oferecem uma perspectiva crítica sobre o fazer artístico como um meio de expressão.

O capítulo *Filosofia da criação*, em especial, assume uma posição contrária às concepções usuais que compreendem o fazer artístico como uma técnica. O texto reflete de maneira concisa a posição diferenciada de Paul Klee frente ao processo de criação. Sua perspectiva se choca com a crença que vê este processo como a elaboração de uma ideia criativa, seja ela narrativa ou formal. No início do capítulo, ele indica algumas características da criação:

La force créatrice échappe à toute dénomination, elle reste en dernière analyse un mystère indicible. Mais non point un mystère inaccessible incapable de nous ébranler jusqu'au tréfonds. Nous sommes chargés nous-mêmes de cette force jusqu'au dernier atome de moelle. Nous ne pouvons dire ce qu'elle est, mais nous pouvons nous rapprocher de sa source dans une mesure variable.

Il nous faut de toute manière révéler cette force, la manifester dans ses fonctions tout comme elle se manifeste en nous.

Elle est probablement matière elle-même, une forme de matière qui n'est pas perceptible aux mêmes sens que les autres espèces connues de matière. Mais il faut qu'elle se fasse reconnaître dans la matière connue. Incorporée à elle, elle doit *fonctionner*. Unie à la matière, elle doit prendre corps, devenir forme, réalité (Klee, 1971: 57)<sup>36</sup>.

Paul Klee inicia o texto pensando a essência da criação. Para ele o acesso à criação encontra-se em nós mesmos. Os seres humanos estão carregados desta força, por isso sentem necessidade de manifestá-la. Com estas indicações se estabelece uma estreita relação entre a criação artística e as forças da vida. A manifestação da criação através da manipulação da matéria morta, só é possível fazendo-a funcionar tal como os nossos corpos funcionam animados pela vida. A vida não necessita de definição, pois para todo vivente ela é um dado a priori, entretanto, uma metáfora como esta conduz a reflexão para seu fundamento. O que é em essência a vida? Como se relaciona com a criação?

Vida e criação são conceitos extremamente amplos e, por isso mesmo, não se deixam aprisionar por alguma definição. Rotular é aqui incorrer em erro. Deve-se ter o cuidado de não analisar estes conceitos isoladamente, pois isso levaria a pesquisa à vastidão de leituras e interpretações de cada um deles. Seguindo as indicações de Paul Klee, convém concentrar a atenção somente em sua relação. O que liga um termo ao outro, o que estabelece a relação indicada, é a funcionalidade, a função. Está dito no primeiro parágrafo: “necessitamos de algum modo revelá-la, manifestá-la em suas funções tal como se manifesta em nós” (Klee, 1971: 57). Mas, o que isso significa? Trata-se de uma função pragmática, narrativa ou estética? Os pintores e a matéria que manipulam, funcionam, e este funcionar é o que manifesta tanto a vida como a criação. Esta vida seria uma mensagem subjetiva? Uma ideia ou um conteúdo espiritual a ser expresso pela linguagem? Ou se trata de uma simples metáfora poética?

Os dados analisados ainda são insuficientes para assegurar o significado preciso das palavras de Paul Klee, mas em outra passagem, do mesmo livro, encontra-se um esclarecimento

---

36 “A força criadora escapa a toda denominação; segue sendo, em última instância, um mistério indizível. Mas não um mistério inacessível, incapaz de nos comover até as entranhas. Nós mesmos estamos impregnados desta força até o último átomo da medula.

Não podemos dizer o que é, mas podemos nos aproximar de sua fonte em uma medida variável.

Necessitamos de algum modo revelá-la, manifestá-la em suas funções tal como se manifesta em nós. Provavelmente também ela é matéria, uma forma de matéria não perceptível pelos mesmos sentidos que percebem os outros tipos de matéria. Mas é necessário que se permita seu reconhecimento na matéria conhecida. Incorporada a ela, deve *funcionar*. Unida à matéria, deve tomar corpo, converter-se em forma, em realidade” (Klee, 1971: 57). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2019.

sobre o sentido do conceito de função utilizado. Desta vez a relação entre criação e vida é ainda mais enfatizada, e a palavra ‘funcionar’ é caracterizada com clareza.

Nous cherchons non la forme mais la fonction. Nous voulons, là encore, observer la plus grande précision possible. Le fonctionnement d’une machine est une chose; le fonctionnement de la vie est autre chose, de mieux. La vie crée et se reproduit. Quand donc une machine usagée a-t-elle eu des petits? (Klee, 1971: 53)<sup>37</sup>

A vida cria e se reproduz. Ela tende fundamentalmente à permanência e perpetuação. O que todo ser vivo prioriza é permanecer vivendo. Todo corpo vivo quer permanecer funcionando e imortalizando sua espécie. A vida tem como característica fundamental esse ímpeto da perpetuação, a permanência e reprodução de seu movimento. Se auto alimentando e revigorando, procriando e propagando uma força vital, seu sentido ou finalidade volta-se para si mesma. Não há, por princípio, nenhuma função ou finalidade fora ou além da vida que a justifique ou lhe imponha um sentido. O livre arbítrio, através da religião, filosofia ou política, escolhe por vezes um sentido para além da vida, mas esta será sempre uma opção que esconde o vício humano de buscar em tudo uma função, finalidade ou utilidade que lhe sirvam de consolo. Sempre antecipadamente jogados na vida, os homens perguntam pelo seu sentido, sua função, mas este permanece originalmente voltado à própria vida, sobretudo quando se pensa na existência como um todo, tomando-se consciência da morte e dos limites temporais que ela impõe.

Ao indicar que a força criativa deve participar da matéria, fazendo-a funcionar, tal como a vida anima os diversos corpos existentes, Paul Klee busca superar a diferença entre o ente natural, vivo, cuja causa do movimento provém de si mesmo e cuja finalidade da existência é simplesmente continuar vivendo, e o ente artificial obra, que tem por causa a atividade do artífice e por finalidade a posterior (póstuma) leitura dos observadores em geral. Nesta abordagem pintar é visto como uma atividade que se autoalimenta e quer, acima de tudo, a permanência no movimento da criação, quer ser atividade concentrada em seu próprio e vivo vir-a-ser, de modo que este se propague em seus ‘filhos’, futuras ações e obras que surgirão a partir deste impulso.

Paul Klee, portanto, compreende a ação do pintor como diferente do fazer técnico ou artesanal usual. A maioria das coisas feitas pelo homem, com as quais lidamos em nosso cotidiano, visa a utilidade. O armário é feito para guardar, o martelo para pregar, o carro para transportar, o sapato para calçar etc. O artesão e o técnico que constroem tais objetos não se envolvem criativamente com o fazer tal como o pintor. Tendo uma finalidade prática posterior, que impõe um fazer voltado para o uso (a função) a que estes objetos se destinam,

---

37 “Buscamos, não a forma, mas a função. Também neste ponto devemos observar a maior precisão possível. O funcionamento de uma máquina é uma coisa; o funcionamento da vida, outra, e muito melhor. A vida cria e se reproduz. Quando alguma máquina teve filhos?” (Klee, 1971: 53) Tradução realizada pelo autor desta tese em 2019.

buscam um processo que se conclua o mais rápido e eficientemente possível, pois o objetivo ou recompensa desta produção está fora do processo de formação - está voltado e interessado no uso do objeto confeccionado.

Mas, o que a análise da funcionalidade (tanto pragmática quanto estética) esclarece? O que se ganha criticando esta postura? O mais importante seria construir uma perspectiva que compreenda a criação sob um outro ângulo. Ao invés de criticar determinado princípio, cabe ao pensamento positivo afirmar outro.

Esta é, justamente, a posição de Paul Klee. Sua abordagem está voltada para a busca de uma funcionalidade desvinculada da forma. Nela, a função não é interpretada como uma comunicação, seja estética, literária ou, menos ainda, subjetiva. A função indicada é antes um funcionar que se assemelha ao da vida, e não a funcional comunicação de uma mensagem. A concepção da criação proposta não prioriza o espectador ou a leitura da forma. Tampouco prioriza o criador-sujeito (que pretensamente deteria um conteúdo importantíssimo a ser transmitido para o resto da humanidade). A criação está voltada para si mesma, para os processos de elaboração da forma. Tal qual uma gênese, funciona como uma fonte de onde surgem uma sucessão de acontecimentos que concorrem para formação da obra.

Na passagem do parágrafo IV do capítulo *Filosofia da criação*, Paul Klee indica que a formação (o fazer) predomina sobre a forma, pois é ela quem dá vida a obra. No trecho em questão, observa-se:

Cette signification peut s'énoncer ainsi: la marche à la forme, dont l'itinéraire doit être dicté par quelque nécessité intérieure ou extérieure, prévaut sur le but terminal, sur la fin du trajet. Le cheminement détermine le caractère de l'œuvre accomplie. La formation détermine la forme et prime en conséquence celle-ci.

Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement. Son être est le devenir et la forme comme apparence n'est qu'une maligne *aparition*, un dangereux fantôme.

Bonne donc la forme comme mouvement, comme faire, bonne la forme en action. Mauvaise la forme comme inertie close comme arrêt terminal. Mauvaise la forme dont on s'acquitte comme d'un devoir accompli. La *forme* est fin, mort. La *formation* est Vie (Klee, 1971: 60)<sup>38</sup>.

A marcha para a forma é caracterizada como tendo sua origem em uma necessidade interior ou exterior. Podemos interpretar essa 'necessidade interior', como um desejo de comunicação ou expressão do pintor (a mensagem), enquanto a 'exterior', faz referência a

---

38 “Esta significação pode ser enunciada assim: a marcha para a forma, cujo itinerário deve ser ditado por alguma necessidade interior ou exterior, prevalece sobre o fim terminal, sobre o final do trajeto. A orientação determina o caráter da obra consumada. A formação determina a forma e é, em consequência, predominante.

Nunca, em nenhuma parte, a forma é resultado adquirido, um fim, conclusão. Há que concebê-la como gênese, como movimento, seu ser é o devir, e a forma como aparência não é mais do que uma maligna *aparição*, um fantasma perigoso.

Boa é, portanto, a forma como movimento, como fazer; boa é a forma em ação. Má é a forma como inércia fechada, como detenção terminal. Má é a forma da qual alguém se sente satisfeito como de um dever cumprido. A *forma* é fim, morte. A *formação* é Vida” (Klee, 1971: 60). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2018.

representação objetiva do mundo ou, ainda, a uma necessidade de realizar uma encomenda, de fazer sucesso no mercado, de aderir à determinado estilo em voga. Todos estes sentidos anteriores e posteriores ao processo de formação, podem servir de motivação para o desencadear de uma marcha para a forma. Mas, o relevante é que quaisquer destas motivações podem gerar tanto uma produção técnica quanto criativa. Deste modo, é indiferente para a arte a necessidade que põe o pintor em movimento. Tal necessidade, inalienável, é o motivo do fazer, precisamente sua finalidade, sua função pragmática. Mas, a lição de Paul Klee é caracterizar o valor criativo de uma obra como transcendente a esta função. Transcender quer aqui dizer: ultrapassar a-partir-de. O valor criativo da obra, simultaneamente depende e ultrapassa o seu motivo ou função prática, pois sua função primeira, tal qual a vida, é o desencadear de uma vitalidade que tem por sentido o próprio acontecimento do fazer, isto é, está voltado antes para a vivência da formação, e só secundariamente a comunicação de uma mensagem.

O pintor não pauta a sua obra (seu fazer) nem pelo observador, nem pela obra acabada. Independente da função que a obra possa ter no futuro, recolhido e concentrado em seu ofício, compreende que a criação independe de tudo o que está fora dela: do êxito funcional, do burburinho social, do comentário dos historiadores, dos críticos, dos professores, dos curadores ou dos mercadores da arte. Mais do que se afirmar ou expressar, trata-se de apreender o que da obra emana como um sentido. Sua experiência é de aprendizado silencioso e não de expressão. O pintor ocupa-se antes com o ouvir ao invés de com o dizer - mais do que um meio de expressão, utiliza o fazer como um meio de conhecimento. Luigi Pareyson (1988) indica, neste mesmo sentido, o poder de significar inerente a linguagem artística.

[...] a matéria não é ‘criada’ pelo artista, da mesma maneira que a língua não é criada pelo falante, pois, muito ao contrário, às vezes é ela que fala por ele e nele, e até ‘pensa’ para ele, a tal ponto que se pode dizer que fala bem quem sabe fazer ‘falar’ a língua (Pareyson, 1988: 131).

A linguagem tem um sentido inerente, que a sensibilidade do artista não atropela, pelo contrário cuida e deixa fluir, deixa falar. Por isso, Paul Klee caracteriza a criação como uma força muito delicada, que anima os meios que dispõe (a linguagem). Como uma brisa, um sopro fugaz, a criação vivifica e impregna a matéria da obra tal como anima a nós mesmos ‘no mais profundo átomo de nossa medula’. Vida e criação são dádivas. Não há domínio nem garantia sobre sua manutenção e permanência. Nesta ótica o ego do pintor criador não quer se impor, mas antes se formar. Anula a si mesmo para poder aprender com a ação, para poder a ela se entregar. Através de uma metáfora Paul Klee expõe esta humildade do criador frente à sua própria obra:

O artista ocupou-se com este mundo multiforme e, em certa medida, incutiu-lhe sua orientação, silenciosamente, solitariamente. Está tão bem orientado que pode dar ordem ao fluxo de fenômenos e experiências. Esse sentido de direção na natureza e na vida, essa sequência de ramificações e expansões, comparei as raízes de uma árvore.

Das raízes a seiva sobe ao artista, corre por ele, flui a seus olhos. Ele é o tronco da árvore. Sobrepujado e ativado pela força da corrente, ele transmite sua visão à sua obra. Ninguém espera que uma árvore forme sua copa da mesma forma que suas raízes. Entre o alto e o fundo não podem existir imagens que sejam o reflexo exato das outras. É óbvio que diferentes funções, atuando em elementos diferentes, devem produzir divergências vitais.

Mas é justamente ao artista que, por vezes, são negados estes desvios da natureza que a sua arte exige. Tem sido até acusado de incompetência e de deliberada distorção. E, no entanto, postado em seu lugar certo, como o tronco da árvore, ele nada mais faz que acumular e transmitir o que sobe das profundidades. Não provê nem controla - apenas transmite.

A sua posição é humilde. E a beleza da copa não é obra sua; meramente passou através dele (Klee *apud* Read, 1974: 178).

Neste processo não há controle nem domínio dos meios de expressão. O artista, humilde, antes cultiva o silêncio, a escuta atenta, pois como nos ensina a filosofia antiga, “se não se esperar o inesperado não se descobrirá, sendo indescobrível e inacessível” (Heráclito *apud* Souza, 1985: 81).

Compreender o processo de formação como uma abertura de sentidos (e funções), implica em pensar a criação como uma configuração que contém muitas coisas, que funciona como um campo de aparição do inesperado, como o fundo, o contexto, que se mantém em diálogo contínuo com uma diversidade de ideias. Este é o sentido mais amplo buscado na pesquisa de um padrão ativo.

### 3.6. A matriz de ideias como superação do formalismo

Paul Klee indica que “la forme au sens vivant (Gestalt) est une forme avec fonctions sous-jacentes: en quelque sorte, une fonction des fonctions” (Klee, 1971: 58)<sup>39</sup>. A função expressiva, representativa ou comercial é ultrapassada à medida em que conquista funções (significações, princípios e fins) subjacentes. Como compreender isto? O que significa uma função de funções? Será que Paul Klee inclui uma tal afirmação pelo simples gosto do enigma?

O filósofo Maurice Merleau-Ponty, em *Linguagem indireta e as vozes do silêncio*, desenvolve uma crítica ao formalismo que se mostra esclarecedora, pois nela a ruptura com a lógica funcional tem sua origem em uma compreensão da abertura de leituras das obras de arte. **Ele observa:**

Condena-se com razão o formalismo, mas habitualmente se esquece que seu erro não é estimar demais a forma, e sim estimá-la tão pouco ao ponto de separá-la de seu sentido. Nisso ele não é diferente de uma literatura de ‘tema’ que, também ela, separa o sentido da obra de sua configuração. O verdadeiro contrário do formalismo é uma teoria do estilo, ou da palavra, que os coloque acima da ‘técnica’ ou do ‘instrumento’. A palavra não é um meio a servi-

---

39 “A forma em sentido vivo é uma forma com funções subjacentes; em alguma medida é uma função de funções” (Klee, 1971: 58). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2019.



ço de um fim exterior, pois ela tem em si mesma sua regra de emprego, sua moral, sua visão de mundo, tal como um gesto às vezes contém toda a verdade de um homem. Esse uso vivo da linguagem, ignorado tanto pelo formalismo como pela literatura de ‘temas’, é a própria literatura como busca e invenção. De fato, uma linguagem que só buscasse reproduzir as próprias coisas, por mais importantes que estas sejam, restringiria seu poder de significar a enunciar fatos. Uma linguagem que, ao contrário, forneça perspectivas das coisas e as disponha em relevo, inaugura uma discussão que nunca acaba, suscitando ela mesma a busca. O que não é substituível na obra de arte, o que a torna muito mais do que um meio de prazer: um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político quando positivo, é ela conter, mais do que ideias, *matrizes de ideias*, que nos forneça emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, e, justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, nos ensine a ver e finalmente pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos (Merleau-Ponty, 1991: 81).

As obras de arte se mostram dependentes da compreensão de quem as observa, permanecendo sempre ligadas de maneira direta à relatividade subjetiva da interpretação. Esta relatividade, porém, não esgota o valor das obras, pois ao se mostrarem como matrizes elas transcendem as particularidades de leitura. Antes de depender completamente da compreensão, elas a propiciam. Na obra concluída, no objeto conservado no museu, na forma, o conteúdo permanece transitório. O que não quer dizer que a forma e o conteúdo sejam elementos estanques, separáveis; pelo contrário, pois se por um lado não se deve subestimar a forma, encarando-a como simples veículo de transmissão de um único conteúdo, por outro os conteúdos não existem idealmente como puras significações imaginárias, independentes da matriz que os oferece.

Portanto, uma obra posta na parede do museu nunca é obra acabada, nem, como poderia parecer, a expressão de uma determinada ideia criativa. Além das obras, e não obstante sem qualquer desvio delas, surge um outro fator. Dentro de cada obra há um vigor de sentido que ultrapassa as pretensões de seu próprio autor. Sem um significado pré-determinado, superando as interpretações focadas por vezes na expressão formal e por outras no conteúdo semântico, a obra resgata a unidade originária de onde estes conceitos complementares derivam.

As reflexões estéticas de Merleau-Ponty, entretanto, permanecem ainda demasiadamente críticas, orientadas no sentido de resguardar a criação de um idealismo<sup>40</sup> predominante, seja ele de ordem formal ou narrativo.

O pensamento de Paul Klee, por sua vez, fornece um fio condutor para uma leitura propositiva que, tal como Merleau Ponty, compreende o fazer como algo que transcende

---

40 O conceito de idealismo aqui utilizado não deve ser confundido com a corrente filosófica que emergiu na modernidade, e que tem por posição central a subjetividade. Seu sentido é mais amplo na linha do tempo, identificando-se com aquele estabelecido por Erwin Panofsky em seu livro *Ideia: A evolução do conceito de belo* (Panofsky, 1994), onde o autor esclarece como o conceito filosófico de ideia foi sendo modificado desde a antiguidade, adquirindo características próprias na Idade Média, no Renascimento, no Maneirismo e no Neoclassicismo. Tais transformações do conceito de ideia influenciaram o de beleza e, conseqüentemente, a estética e reflexão crítica sobre as obras de arte destes momentos históricos distintos.

a técnica ou o instrumento. Sua abordagem se concentra em indicar a formação como o local próprio da criação. Seu enfoque se mantém à margem das teorias tradicionais que, conforme visto, separam a criação em três etapas distintas: a ideia (mensagem), o fazer (técnica) e a forma (significante). Paul Klee também separa a gênese da obra em três etapas, mas o sentido estabelecido é outro.

Les étapes principales de l'ensemble du trajet créateur sont ainsi: le mouvement préalable en nous, le mouvement agissant, opérant, tourné vers l'oeuvre, et enfin le passage aux autres, aux spectateurs, du mouvement consigné dans l'oeuvre.  
Pré-création, création, et re-création (Klee, 1971: 59).<sup>41</sup>

Na citação, o fazer, o processo de formação, é indicado pelas palavras movimento e criação. A criação, portanto, não é uma ideia prévia, mas um processo. A seguir, Paul Klee indica o momento anterior ao fazer como uma pré-criação. Pré significa: voltada-para. A ideia prévia está voltada para o processo de formação e não para a forma. Por fim, a forma, o objeto de leitura e interpretação, é indicada como uma re-criação, ou seja, como uma porta de acesso para os observadores resgatarem o processo de formação.

Concentrando-se no processo de criação não há como separar a forma de seu sentido. Esta forma final contém uma abertura de sentidos e leituras, pode funcionar como uma matriz de ideias, justamente por deixar entrever sua formação (o criar-ação). Intui-se na forma eleita a abertura de possibilidades que se ofereceram em meio à gênese da obra. A abertura é uma etapa do movimento vivaz de formação da imagem, que a forma mantém mesmo quando pronta e acabada. Tudo indica que é o processo de formação, e não a forma, que se deixa entrever como uma matriz de ideias.

Mas que ideias são estas que se multiplicam? Porque estas ideias são significativas para os diversos observadores, cada qual encontrando nelas um sentido, uma expressão, um conteúdo reconhecível? Além das obras de arte que outro ente se oferece como uma matriz de ideias?

A imagem (ou forma) que se apresenta sempre em transformação, e que tal como as obras de arte se mostra passível de uma ampla gama de interpretações, é chamada usualmente de natureza. Este paralelismo já estava implícito quando Paul Klee utilizou a metáfora da árvore. Como visto, ele compara as raízes da árvore com um sentido de direção proveniente da “natureza e da vida” e de sua ocupação com este “mundo multiforme” (Klee apud Read, 1974: 178). Nestes termos, deve-se esclarecer a diferença entre natureza e mundo. No capítulo *Credo do criador*, Paul Klee aborda este ponto.

---

41 “As principais etapas do todo do trajeto criador são deste modo: o movimento prévio em nós mesmos, o movimento atuante, operante, voltado para a obra, e por fim aos demais, aos espectadores, o movimento consignado na obra. Pré-criação, criação e re-criação” (Klee, 1971: 59). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2018.

[...] L'art traverse les choses, il porte au-delà du réel aussi bien que de l'imaginaire. L'art joue sans s'en douter avec les réalités dernières et néanmoins les atteint effectivement. De même qu'un enfant dans son jeu nous imite, de même nous imitons dans le jeu de l'art les forces qui ont créé et créent le monde (Klee, 1971: 42)<sup>42</sup>.

As forças da natureza criaram e seguem criando o mundo que se vê, se habita e interpreta. A arte vai além deste mundo (da cultura, social), assim como do imaginário (subjetivo, individual). Ela imita e joga com as forças naturais que criam o mundo. Por mais evidente que pareça ser a obra o resultado de uma atividade puramente humana, ela mantém sempre algo de enigmático, que se assemelha às profundezas misteriosas da natureza. Diferente da realidade objetiva e sensível, que não passa de uma interpretação momentânea, uma mera aparência, estas forças naturais se apresentam como um pano de fundo, cheio, dinâmico, passível de ser interpretado e reinterpretado, tal como atestam as várias visões de mundo das diversas culturas históricas, cada qual interpretando a mesma natureza e criando para si um mundo próprio (isto é, um complexo sistema de interpretação que conjuga as diversas linguagens utilizadas por um povo histórico).

Paul Klee insiste em relacionar as forças naturais, vivas e formadoras do mundo, com a humana atividade formativa da arte. Este paralelismo é enfatizado no parágrafo III de *Filosofia da Criação*, onde se afirma que do ponto de vista cósmico, ou seja, na natureza em geral, impera o movimento, isto é, a eterna mudança de tudo.

*Du point de vue cosmique*, le mouvement est naturellement une donnée préalable absolue et ne réclame en tant que force infinie aucune secousse énérgique particulière. L'inertie des choses dans la sphère terrestre n'est que le blocage matériel de la donnée dynamique fondamentale. C'est un leurre de prendre cette fixité comme *norme*.

L'œuvre est au premier chef genèse et son histoire peut se représenter brièvement comme une étincelle mystérieusement jaillie d'on ne sait où qui enflamme l'esprit, actionne la main et, se transmettant comme mouvement à la matière, devient œuvre (Klee, 1971: 58-59)<sup>43</sup>.

Tudo flui, tudo passa, tudo se move sem cessar. A inércia e fixidez das coisas não são mais do que ilusão. Tudo está sujeito ao fluxo eterno do devir.

Estas reflexões aproximam-se dos filósofos anteriores ao surgimento do conceito de ideia, aos Pré-Socráticos, e mais especificamente ao pensamento de Heráclito de Éfeso.

---

42 “A arte atravessa as coisas vai mais além tanto do real quanto do imaginário. A arte joga, sem suspeitar, com realidades últimas, e entretanto as alcança efetivamente. Assim como uma criança nos imita em seu jogo, assim também nós imitamos no jogo da arte as forças que criaram e seguem criando o mundo” (Klee, 1971: 42). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2019.

43 “Do ponto de vista cósmico, o movimento é, naturalmente, um dado prévio e absoluto e não requer, em sua condição de força infinita, nenhuma particular sacudida enérgica. A inércia das coisas na esfera terrestre não é mais do que o bloqueio material do dado dinâmico fundamental. Tomar esta fixidez por norma é uma farsa. A obra é em primeiro lugar gênese e sua história pode representar-se brevemente como uma fagulha que brota misteriosamente não sabemos de onde, que inflama o espírito, aciona a mão e, ao transmitir-se como movimento a matéria, converte-se em obra” (Klee, 1971:58-59). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2019.

### 3.7. Padrão como *phýsis*

Pensar o fundamento da natureza como mudança e devir remete quase necessariamente ao pensamento de Heráclito. A referência aqui não é meramente acadêmica – não visa somente a ilustrar ou aprofundar o pensamento de Paul Klee, mas antes aprofundar as sucintas indicações do início do parágrafo III (citação anterior), que fazem referência a um princípio primordial gerador de todas as coisas, procurado desde o nascimento da filosofia. Tal princípio foi pensado por Heráclito como vir-a-ser e perecer. Como Paul Klee, o filósofo antigo se espantava diante da fugacidade de tudo. Friedrich Nietzsche, parafraseando o pensamento de Heráclito observa:

Não vos deixeis enganar! É vossa curta vista, não a essência das coisas, que vos faz acreditar ver terra firme onde quer que seja no mar do vir-a-ser e perecer. Usais nomes das coisas, como se estas tivessem uma duração fixa: mas mesmo o rio em que entraís pela segunda vez, não é o mesmo da primeira vez (Friedrich Nietzsche *apud* Souza, 1985: 103).

Heráclito suspeita do simples e corriqueiro ato de nomear qualquer coisa, pois isto só é possível se o que é nomeado mantiver sua identidade. Para demonstrar o inusitado deste ato, Heráclito utiliza como exemplo a imagem de um rio. Em um rio as águas fluem e nunca são as mesmas. Mas, a rigor, não se nomeia tal ou qual rio por suas águas. O nome faz referência às águas que correm em um determinado local. Quando alguém volta ao mesmo rio para se banhar, não espera encontrar nele as mesmas águas. O local onde correm as águas é o que possibilita nomear-se tal ou qual rio. Assim, a lógica racional aparentemente resolve a questão e não vê nela qualquer problema mais sério.

Mas, será correto resolver a questão apressadamente antes mesmo de se perceber o que nela está em causa? Insistindo um pouco mais, e evitando a solução fácil, pode-se levantar uma objeção: no decorrer dos séculos, um abalo sísmico (ou coisa do gênero), pode mudar o leito do rio em questão sem que por isso deixe de se tratar daquele determinado e nomeado rio. Agora o banhista volta ao mesmo rio em outro local. O que então permanece como ‘o mesmo rio’?

Buscando encontrar a identidade do rio sem depender do local por onde ele passa, ou das águas que fluem constantemente, resta ainda a sua fonte. O rio é batizado pelas águas que fluem provenientes daquela determinada fonte longínqua. Mas, também a fonte não pode ser identificada nem pelas águas nem por seu local, pois as águas subterrâneas podem brotar em um outro lugar pelos mesmos motivos sísmicos que mudaram o leito do rio. Que característica então permite nomear-se determinado rio? O que foi pensado alcançou o inusitado da questão? Será justo supor que Heráclito não pretende afirmar verdade alguma, mas somente propor um enigma insolúvel para o pensamento lógico?

Heráclito pensa o conflito entre a mudança (ação) e permanência (repetição, padrão). A imagem do rio, entretanto, é ingrata e esquiva. É mais provável resolver o dilema de como

nomear as coisas (o que implica em compreender sua identidade e realidade), utilizando outra imagem menos capciosa. Uma montanha, por exemplo, é sólida e se associa facilmente a algo como uma ‘terra firme’ identificável. Trocando a imagem metafórica, mas mantendo o espírito do enunciado por Heráclito, é possível compreender o que está em causa neste problema? A nova imagem seria algo assim:

Tudo está em movimento, mesmo a mais sólida montanha de pedra é constantemente desbastada pela mais leve brisa. Por este motivo não se deve chamar a montanha de montanha, pois em breve ela se transformará em colina e, em seguida, em planície.

Colocada desta maneira mais simples a citação parece ingênua. Facilmente conclui-se que o tempo de duração ou permanência entre uma mudança e outra do terreno, permite nomear-se aquela elevação íngreme, terminada em cume, de montanha, aquela pequena elevação de colina, e aquele terreno plano de planície. Com a introdução do conceito de tempo resolve-se o problema facilmente – o tempo transforma tudo. Conclui-se, provisoriamente, que é ele o responsável pelo vir-a-ser e perecer. Através dele delimita-se um período em que as coisas mantêm uma certa identidade, podendo assim receber um nome.

Mas o que é o tempo? A questão leva o cunho mais filosófico do que estético. Certamente não cabe aqui abarcar uma questão tradicional da filosofia, tão abrangente quanto o número de filósofos existentes, mas somente chamar a atenção para um aspecto peculiar que se apresenta quando se retoma o pensamento de um filósofo originário.

A tradição posterior afirma ser o tempo e o espaço princípios a priori. Mas, jamais se teria a noção do que é o tempo ou o espaço, se não existisse antes a transformação. A noção de tempo nasce justamente do fato de, a todo o momento, as coisas se transformarem. O tempo provém do vir-a-ser, pois se tudo permanecesse inalterado não seria possível concebê-lo. Ele provém da mudança que lhe é anterior. O vir-a-ser, portanto, não deriva do tempo, antes se trata do contrário.

Do mesmo modo o espaço não é nada em si mesmo. Ele só existe através dos corpos e das energias nele contidos. O espaço não seria concebível se, por uma magia maligna, as coisas ocupassem sempre os mesmos lugares. Retirando-se o movimento das coisas e imaginando um observador paralisado, olhos fixos voltados na mesma direção, vendo sempre a mesma imagem, vislumbra-se como a noção de espaço não existiria se antes não houvesse o movimento. É pela mudança de local dos corpos que se concebe o espaço como um vazio possível de ser ocupado.

Compreendendo a mudança qual um dado prévio, o fundo da questão envolvida na citação de Heráclito se torna mais claro. Mostrando-se como a origem tanto do tempo quanto do espaço, a transformação, isto é, o vir-a-ser, projeta uma perspectiva diferenciada sobre o mundo. Sob esta perspectiva fundamental as coisas perdem a estabilidade para entrar em um jogo dinâmico de vida e morte, de vir-a-ser e perecer, onde o devir incessante nega a tudo uma identidade fixa. Heráclito utiliza a metáfora do rio, pois este se apresenta antes de tudo

como movimento, e nem o tempo nem o espaço são suficientes para determinar sua identidade. A imagem é intencionalmente paradoxal porque nomear um rio é batizar algo que, a todo o momento, a todos escapa. O rio é a metáfora mais próxima do vir-a-ser.

Mas, por que a investigação se afastou tanto de uma reflexão sobre a pintura? A constatação da dinâmica vital de todas as coisas, foi introduzida por Paul Klee para fundamentar a afirmação de que a pintura é, antes de tudo, uma gênese, um rio. Do mesmo modo como os homens se enganam diante da aparente permanência e estabilidade das coisas naturais, a aparência objetiva da obra de arte, enquanto ente ou forma, obscurece seu caráter essencialmente dinâmico de criação.

Conforme citação analisada na página 105, Paul Klee indica objetivamente esta identidade entre a gênese do mundo e da pintura ao afirmar: “nunca, em nenhuma parte, a forma é resultado adquirido, acabamento, remate, fim, conclusão. Há que concebê-la como gênese, como movimento, seu ser é o devir, e a forma como aparência não é mais do que uma maligna aparição, um fantasma perigoso” (Klee, 1971: 60).

Nunca, em nenhuma parte, significa que não só na pintura, mas também na vida, tudo é movimento, um devir, nada tem uma duração fixa. Trata-se da mesma indicação de um movimento prévio que anima todas as coisas. Neste trecho, a comparação entre as coisas naturais e a pintura é elaborada para tornar patente o caráter dinâmico da própria forma pintada.

O devir incessante tudo transforma, e as obras pintadas estão incluídas neste contexto. Mas, em que o devir interfere na forma de uma obra? Quer isso dizer que a forma da obra com o tempo se deteriorará, as cores desbotarão, as fibras apodrecerão, até que não reste nada além de pó? Certamente que não. Paul Klee afirma que o ser mesmo da forma é, aqui e agora, o devir, o movimento, o vir-a-ser e perecer. Acreditando que a criação está na ação, a forma pintada, tal como se apresenta em sua mais absoluta densidade e realidade, subitamente perde sua consistência de uma maneira peculiar. Não se deve imaginar que a forma se transformará no decorrer do tempo, mas de compreendê-la como devir no que ela é. Nesta compreensão ela contém a mesma ambiguidade da imagem do rio utilizada por Heráclito.

Paul Klee esclarece este ponto de vista peculiar analisando os elementos plásticos da pintura. Ele observa que o único elemento estático da pintura é o ponto, pois “le facteur temps intervient dès qu’un point entre en mouvement et devient ligne. De même lorsqu’une ligne engendre une surface en se déplaçant. De même encore, pour le mouvement menant des surfaces aux espaces” (Klee, 1971: 37)<sup>44</sup>. Nesta passagem Paul Klee utiliza a palavra tempo, o que o leva, logo a seguir, a afirmar um paradoxo conceitual: que “l’espace aussi est une notion temporelle” (Klee, 1971: 37)<sup>45</sup>. Entretanto, levando em consideração as observações anteriores (que esclarecem ser o tempo e o espaço noções derivadas do vir-a-ser),

---

44 “[...] o fator tempo intervém logo que um ponto entra em movimento e se transforma em linha. Do mesmo modo uma linha produz uma superfície em seu movimento. E ainda é pelo movimento da superfície que se produz o espaço” (Klee, 1971: 37). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2019.

45 “[...] o espaço é também uma noção temporal” (Klee, 1971: 37). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2019.

percebe-se que nem Paul Klee, nem Heráclito, pensam o tempo ou o espaço como fundamento, mas antes o movimento, o vir-a-ser e perecer, o devir incessante que nega a tudo uma identidade fixa.

Neste sentido, rejeitando a distinção derivada de tempo e espaço, é que se deve compreender a forma como um ente dinâmico. “L’œuvre d’art naît du mouvement, elle est elle-même mouvement fixé, et se perçoit dans le mouvement (muscles des yeux)” (Klee, 1971: 38)<sup>46</sup>.

Esta dinâmica vital é a norma da natureza e da obra. A inércia das coisas na esfera terrestre, que nos permite nomeá-las, é uma farsa. Ao perceber que toda forma, todo existente, está em transformação, e de tal modo que a realidade se mostra impalpável e essencialmente inconsistente como um fantasma, o pintor lança seu olhar para além – intui que o real é o devir, ou seja, as forças de geração e manutenção (de formação) dos entes em seu vir-a-ser.

A força autônoma de geração e revelação, que possui em si o princípio do movimento e do vir a ser de tudo o que advém, é, como já visto, o que Paul Klee chama de vida. O pintor acompanha esta vitalidade da natureza. Em uma objetiva passagem Paul Klee afirma que, para o pintor, “Il ne s’y sent pas tellement assujetti, les formes arrêtées ne représentant pas à ses yeux l’essence du processus créateur dans la nature. La nature *naturante* lui importe davantage que la nature *naturée*” (Klee, 1971: 28)<sup>47</sup>.

Acompanhar a natureza naturalizante é deixar-se envolver pelo fluxo-formação, que anima a obra e lhe imprime a pulsação da vida. Tal vitalidade, contudo, tanto na arte quanto na existência em geral, é um fundamento que nunca se consuma e, mesmo sendo responsável por tudo o que aparece, não se mostra plenamente, podendo somente ser intuída. A arte é uma atividade privilegiada para a manifestação das forças de criação do mundo. Mundo e arte se originam de um mesmo princípio - da força de criação que gera todo movimento e que faz funcionar os entes, sustentando-os em seu vir a ser próprio.<sup>48</sup>

Entretanto, esta natureza naturalizante, mesmo sustentando tudo o que se manifesta, nunca se mostra, pois o que se vê é sempre a natureza naturalizada, o fim terminal, a forma detida, morta, a ilusão da aparência. O que constantemente se observa é um manifestar-se atualizado da natureza naturalizante. Paul Klee indica que ela é uma maligna aparição, um

46 “A obra de arte nasce do movimento, ela mesma é movimento fixado, e se percebe no movimento (músculo dos olhos)” (Klee, 1971: 38). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2019.

47 “A seus olhos, as formas detidas não representam a essência do processo criador na natureza. A natureza naturalizante lhe importa mais do que a natureza naturalizada” (Klee, 1971: 28). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2019.

48 No livro *A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne*, o autor desta tese buscou demonstrar que este pintor pós-impressionista, apesar de desenvolver uma pintura afastada do realismo tradicional, insistia em afirmar em suas cartas que sua obra estava fundamentada na natureza; como quando afirma: “Estudo sempre a partir da natureza e parece-me que progrido lentamente” (Paul Cézanne. *apud*: Pereira, 1998: 71). Esta aparente contradição só pode ser superada compreendendo-se a natureza não como a realidade aparente, mas justamente como uma força vital. “Podemos perceber que o essencial de sua obra é justamente o esforço de *imitar a naturalidade* destas forças construtoras do mundo no *processo de formação da obra*. Cézanne não representa o devir do mundo, mas constrói um quadro *assinado* por este devir” (Pereira, 1998: 84).

fantasma perigoso. Isto implica em compreender que a aparência permanente das coisas oculta a força de sua revelação ou formação, mas também que neste ocultar há um insistente permanecer junto. Forma e formação se co-pertencem. A formação já está, por sua própria natureza, inclinada para a forma, assim como a forma já traz em si, mesmo que oculta, sua formação. Permanecendo presente a forma revelada, continua presente também a força de revelação que a sustenta. Há, assim, uma ambiguidade originária no ser da presença; se a forma é aparência e ilusão, o real, o que efetivamente se manifesta e apresenta, é a força de revelação que continua oculta.

Nesta tensão é impossível a separação dos dois opostos. Não há força de revelação sem o que é revelado, nem forma revelada sem força de revelação que a tenha gerado e a mantenha. O oculto e o manifesto não estão separados, mas inclinados um para o outro, cada qual dependendo do oposto para garantir sua identidade. A guerra dos opostos unifica, identifica e exalta os combatentes como tais.

Tal unidade dos opostos deve também ser compreendida precavendo-se das noções derivadas de tempo e espaço. Os oponentes não estão localizados em lados contrários (espaço), nem se opõem porque ora impera um e ora outro (tempo). Em verdade eles são variações do mesmo, constituem a própria unidade da mudança e do devir. Para compreender esta unidade do diverso basta um exemplo: o oculto não existe sem o manifesto, assim como o quente não existe sem o frio, o forte sem o fraco etc. Utilizando a temperatura como exemplo, trinta abaixo de zero pode ser considerado quente em relação a cinquenta abaixo de zero. Só existe oposição quando se estabelece o marco-zero como parâmetro. Neste caso, o homem cientista estipulou o marco no ponto onde a água se transforma em gelo. Mas, por que este marco não foi estabelecido no ponto onde a água entra em ebulição? Ou ainda, não seria mais justo utilizar o critério do cotidiano, onde o quente e o frio se referem à temperatura normal do corpo humano? Sente-se frio ou calor à medida em que o clima se afasta da temperatura normal para nosso corpo. Quente e frio não são, portanto, opostos que existem em si e por si mesmos. Tal oposição não existe previamente na natureza, o que é frio para o homem não é frio para um pinguim. O que de fato existe é uma mudança de temperatura e não o quente e o frio.

O mesmo ocorre com a verdade e a mentira, o bem e o mal, o belo e o feio. Sua tensão de oposição não faz parte da natureza das coisas. Do mesmo modo, a tensão de oposição entre o oculto e o manifesto, o real e o imaginário, a forma e o conteúdo, a expressão e a impressão, não fazem parte da natureza da pintura. Toda oposição é instaurada pelo homem e, diria Friedrich Nietzsche, pelo homem que está no poder. É o homem poderoso que estabelece o marco zero de onde surge toda oposição. Por isso, Heráclito afirma que o divergente consigo mesmo concorda, e das tensões contrárias acaba por nascer a noção de uma unidade harmônica.<sup>49</sup>

---

49 Cf. Heráclito. Fragmento 8: “O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários, a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia” (Heráclito *apud* Souza, 1986: 84).



Nesta perspectiva, a essência das coisas, isto é, sua identidade permanente, seu sentido e conteúdo, não é um dado à priori como a ideia. Ela nasce da mudança e diversidade de tudo. Não há nenhuma unidade originária da qual tudo deriva, nenhuma ideia ou conceito existente à priori, em um mundo suprassensível. Pelo contrário, é da diversidade da vida que nasce a noção de unidade. Através do vir-a-ser, instaura-se o marco zero, do qual deriva a guerra dos opostos. Do confronto, da unidade originária da luta, provêm os combatentes. O que aparece como duradouro, real, é apenas a vitória momentânea de um dos opostos, que oculta o realmente permanente – o conflito. Para Heráclito esta disputa é a lei, a justiça, o Um. O vir-a-ser, o que possibilita toda identidade e oposição é a única unidade efetiva e permanente.

Esta constante dinâmica do vir-a-ser era chamada pelos gregos pré-socráticos de *phýsis*. A palavra foi utilizada por Homero com o sentido de nascer, produzir, fazer brotar. Significava a fonte originária de todas as coisas, a força que as faz nascer, desenvolver-se, renovar-se incessantemente. Por fim, significava também a realidade primeira e última, subjacente a todas as coisas da nossa experiência – acepção posteriormente traduzida pela palavra natureza. Estes significados originários da palavra *phýsis* estão intimamente relacionadas às indicações de Paul Klee, e interessam particularmente para o estudo dos padrões ativos.

O modo de ser da *phýsis* equivale ao que brota, jorra, abre-se, desabrocha e se manifesta, em um movimento-permanente. Somente o devir da *phýsis*, responsável por todas as transformações, permanece o mesmo, idêntico e inalterado. Paradoxalmente isto quer dizer: o que nunca muda é a eterna mudança de tudo. A *phýsis* é o local definitivo de onde tudo emerge e para onde tudo submerge constantemente. Só a *phýsis* nunca se oculta ou subtrai, apresentando-se como o que vive sempre, âmbito de todos os âmbitos, o concreto por excelência.

Nesta compreensão, a natureza não é a simples soma dos entes que não foram produzidos pelo homem e que compõe uma totalidade pré-figurada, com montanhas, árvores e animais. Ela é o campo de aparição das diferenças. Natureza não é, portanto, nem a aparente superfície das coisas, nem uma essência interior, eterna e imutável, que o pintor imita ou toma como modelo, mas o que ao instaurar o combate funda o diverso, dando identidade à multiplicidade dos entes. A *phýsis* é o combate do múltiplo – o real, o único Um que tudo unifica.<sup>50</sup>

Mas, verificou-se tudo sobre o combate que se trava na forma concreta da obra? Há aqui uma peculiaridade enfatizada por Paul Klee que deve ser assinalada. A forma aparente, sendo um fantasma perigoso e uma maligna aparição, não se opõe de maneira direta à presença como uma ausência. Certamente cada forma aparente nega à presença de

---

50 Cf. Heráclito, Fragmento 50: “Se apreenderem não a mim, mas o sentido, então é sábio dizer no mesmo sentido: *Um é Tudo*” (Heráclito *apud* Souza, 1986: 111).

muitas outras, o pouco obstrui o muito, o isolado nega o todo. Mas, a negação da forma, além de ser uma rejeição do ente à presença, pode ainda ocorrer de uma outra maneira. A forma enquanto fantasma engana, faz acreditar que o que se vê é um outro – o oculto é aqui uma fantasmagoria que se dá em meio ao ente presente, ele é uma dissimulação<sup>51</sup>. Enquanto o negar-se se opõe diretamente ao aparente, o dissimular-se, paradoxalmente, acontece em meio ao ente presente. Assim, identificam-se três modos básicos de ser da presença: a presença que se manifesta, aquela que se nega e a que se dissimula.

Um padrão ativo tem uma relação direta com a dissimulação. Oculto sobre a ação compositiva que se apresenta, o padrão funciona como seu chão e base, uma *phýsis*. Nele se dissimulam composições ultrapassadas, apagadas, transcendidas, etapas do processo de construção onde formas e composições foram intuídas e deixadas latentes.

A forma esconde a abertura de sua formação, ela oculta a etapa prévia na qual foi elaborada. Durante o fazer várias formas podem surgir, e desta diversidade o pintor seleciona algumas, direcionando sua obra para determinada configuração. As não eleitas, as formas que permanecem ocultas, negando-se simplesmente ou dissimulando-se como caminhos não escolhidos, permanecem associadas ao que foi selecionado. O pintor se alimenta destas associações possíveis. Quanto mais ele instaura um autêntico jogo do fazer, mais a obra conquista o campo de suas diversas possibilidades, ampliando seus horizontes para alcançar a estatura de um mundo.

O pintor constrói uma *phýsis*. Mais do que uma forma, ele cria a força que as faz nascer, brotar, desenvolver-se, renovar-se incessantemente. Tudo ocorre a partir da instauração desta dinâmica de autorrealização da obra, que traz em si seu oculto (em suas duas formas) e seu exposto. A arte do pintor não é apenas um saber ver o fazer como uma abertura (condição própria do observador que salvaguarda no criado a criação), mas, antes disso, a decidida instauração da abertura originária (*phýsis*) na ideia-formação-forma (gênese) da obra.

Trabalhando sobre a abertura, ou seja, sobre a procura dos caminhos plenos, a obra se amplia para além de sua aparência, apresentando-se como um resultado eleito que oculta a pluralidade de opções do fazer. Encobrindo a dinâmica abertura que a fundamenta, a forma, como um simulacro, um fantasma, oculta e deixa-se ver ocultando a ação formadora. Pelo fato da obra aqui indicada não estar na matéria de que é constituída (na tinta e na tela), nem além (na imagem, que é intangível), porque ela é um fundo falso do visível que promove uma intuição da formação, ela expressa antes de tudo a abertura da criação. O quadro é um ente concreto, mas na medida em que ultrapassa a si mesmo ao manter visível a história de sua gênese, desloca o foco para a ação, um acontecimento temporal vivo e surpreendente qual a *phýsis*. Quanto mais profundo é o olhar do pintor, mais ele percebe e mostra, em lugar da imagem finita da natureza, a imagem da criação como um processo.

---

51 Acerca dos modos de ser da ocultação, ver: (Heidegger, 1977: 43).

Pablo Picasso indica esta natureza da obra que ultrapassa a si mesma, nos seguintes termos:

A ideia é um ponto de partida, nada mais. Se você contemplá-la, verá que se transforma em uma outra coisa. Quando penso muito em alguma coisa, vejo que sempre a tive completa, em minha cabeça. Como, então esperar que continue a interessar-me por ela? Se eu persistir, ela se revela de maneira diferente, porque uma outra questão intervém. No que me concerne, de qualquer modo, minha ideia original já não tem interesse, porque, enquanto a realizo, estou pensando em alguma outra coisa.

O importante é criar. Nada mais importa: a criação é tudo.

Você já viu um quadro terminado? Um quadro ou qualquer outra coisa? Ai de você, o dia em que disserem que você terminou! Terminar uma obra? Terminar um quadro? Que absurdo! Terminá-lo significa acabar com ele, matá-lo, livrar-se de sua alma, dar-lhe o seu golpe final: uma situação extremamente infeliz, tanto para o pintor como para o quadro.

O valor de uma obra reside precisamente naquilo que ela não é (Picasso *apud* Chipp, 1988: 277).

O valor de uma obra reside precisamente naquilo que ela não é quando ela conquista uma abertura que contém o seu ainda não feito. Lançando-se no porvir a obra oferece o caminho, o norte, a *phýsis* instaurada pelo pintor. Estas observações interessam particularmente à pesquisa prático-teórica, pois, a partir delas, ultrapassam-se os limites das obras singulares para alcançar a dimensão da obra como o conjunto dos quadros realizados por um pintor.

A *phýsis* não está aprisionada nas obras individuais, antes se relaciona ao âmbito de toda a produção de um autor. As obras do passado expressam ou comunicam um sentido aberto e transcendente, podem funcionar como matrizes de ideias, porque a *phýsis* instaurada pelo pintor é um campo onde luta a aparição do possível. Por isso, nas primeiras obras do iniciante já se pressente o pintor maduro. Mesmo nas obras iniciais, impera um impulso que ultrapassa não só as obras terminadas, como até o que para o pintor seria possível realizar em toda sua vida.

A totalidade das pinturas de um autor não esgota a natureza (*phýsis*) de seu impulso. Ao observar-se a sequência de pinturas realizadas na vida de um pintor, percebe-se que sua obra se encaminha, a cada quadro, em uma direção determinada. O impulso desdobra uma *phýsis* singular, estabelece um sentido, uma direção, indica a pesquisa a ser desenvolvida, a estética perseguida, projetando-se de tal maneira para além das obras individuais, que facilmente se imagina que um pintor falecido chegaria ainda mais longe, no mesmo sentido, se vivesse por mais alguns anos. O ir ‘mais longe’, entretanto, não deve ser considerado qualitativamente como um juízo de valor. As derradeiras obras de um pintor são mais maduras, mas não necessariamente melhores. Não se trata de ver as obras iniciais como esboços toscos da grande obra. As obras individuais, de qualquer fase da obra de um pintor, permanecem sublimes, pois estão impregnadas com seu oculto (sua negação e sua dissimulação) que permanece ali, pronto para ser desvelado como um outro possível daquela *phýsis* singular. Madura ou

imatura, o que surpreende nas obras de arte é a conquista decisiva de uma *phýsis* que abre um mundo de possibilidades próprias. A *phýsis* da obra é, na acepção estrita da palavra, um sentido. Sem fim ou começo, latente desde sempre qual uma autêntica possibilidade do mundo da pintura, a *phýsis* excita e provoca, desperta uma disposição criadora.

A obra, assim compreendida como uma abertura, uma forma de conhecimento e aprendizagem, em que o artista escuta tanto quanto diz, contém uma pluralidade de leituras possíveis, independente das mudanças de ponto de vista ou de observador. Antes se trata de divergências dentro do próprio quadro, que apreende e imita a abertura da experiência do real. Àquilo que na obra é pura possibilidade, fica associado ao que ela é como resultado, do mesmo modo como o oculto permanece associado ao revelado, ou o padrão a ação compositiva. Cultivar este campo é manter, decididamente, um combate renovado entre os opostos, de onde nasce a noção de unidade da *phýsis*, tanto do mundo quanto da obra.

Para que este sentido geral se transforme em obra concreta, física, nada é mais adequado do que seguir os processos de formação de um padrão ativo, pois a unidade dos opostos é uma possibilidade que eles convidam a desenvolver. Faz parte da natureza de qualquer padrão formar um todo coeso onde as ações compositivas são sistematicamente dissolvidas e neutralizadas durante o processo. Cabe frisar que na formação de um padrão ativo é necessária uma saturação destes ritmos, pois é de sua abundância que nasce a sugestão de múltiplas formas e significações. Incluindo-se na pintura diversos padrões sobrepostos (a pintura tem a vantagem de possibilitar a articulação de muitos padrões simultâneos, cada qual podendo ser pensado separadamente), misturando-se diversos componentes, transitando entre acioná-los ou neutralizá-los, cria-se um contexto mais denso e pleno que transcende as ações compositivas individuais, estabelecendo um sentido mais amplo e vasto.

Note-se que, neste caso, a relação direta de causa e efeito entre forma e conteúdo, tema recorrente para as pesquisas de pintura, mostra seu limite teórico. Se cada forma se relaciona a diversos conteúdos simultaneamente, separados, que interagem em concordâncias ou discordâncias as mais diversas, cabe considerar que é difícil prever antecipadamente o conteúdo final de uma pintura. Mostra-se limitado supor que este conteúdo pode ser premeditado em meio a complexidade de uma composição, ainda mais se tratando daquelas onde se enredam diversos conteúdos plásticos e semânticos como em um padrão ativo.

Imprevisível e descontrolada, a unidade e harmonia do padrão ativo, sua vida, nasce de um processo que busca um sentido geral em meio a proliferação inquieta de elementos e reflexões, buscas de identidades e sentidos. Com êxito, a surpreendente abertura indicada como característica singular de algumas obras de arte mistura-se ao processo, adquire forma e, por fim, a pintura acaba por sugerir uma *phýsis*.

## II. PADRÕES NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Verificou-se que o conceito de matriz de ideias, proposto por Merleau-Ponty, nasceu da intenção de superar uma compreensão da linguagem como uma técnica ou instrumento, comum à arte preocupada tanto com a mensagem narrativa, quanto com a expressão estritamente formal. Merleau-Ponty introduz a questão através de uma postura crítica em relação ao formalismo. Observou-se na página 107: “Condena-se com razão o formalismo, [...] O verdadeiro contrário do formalismo é uma teoria do estilo, ou da palavra, que os coloque acima da ‘técnica’ ou do ‘instrumento’” (Merleau-Ponty, 1991: 81).

No início do século XX, a pintura moderna desenvolveu as pesquisas formalistas a partir de uma postura crítica em relação à mensagem narrativa. Naturezas mortas, figuras isoladas, temas neutros, tornaram-se usuais. Assuntos literários ou religiosos, narrativas de fatos ou feitos históricos, foram considerados motivos meramente funcionais. Na segunda metade do século, após a segunda grande guerra, a pintura informal também assumiu uma postura crítica, desta vez em relação ao uso instrumental da expressão plástica, anteriormente introduzida como um sistema teórico pelas pesquisas formalistas.

Esta crítica, e tentativa de superação, foi indicada por Gillo Dorfles (1994) nos seguintes termos: “[...] informal significa contrário à qualquer forma, oposto à qualquer vontade formativa, rebelião contra qualquer estruturação pré-constituída e racional”. O informal descarta os conhecimentos formalistas amadurecidos por séculos de história da pintura. Os processos de construção e hipóteses de trabalho, são também reduzidos ao silêncio. “Assim, ‘informal’ é toda aquela pintura que se serve da cor tanto quanto possível liberta de esquemas, de diagramas, de composições e, neste sentido, compreende e engloba quase todo o abstracionismo não geométrico ou construtivista” (Dorfles, 1994: 55).

Neste sentido, percebe-se que o informalismo tal qual o modernismo, tenta se manter acima do uso técnico da linguagem. Os diagramas para o uso da cor, teorias do círculo cromático, assim como os esquemas de composição das linhas e dos tons de claro-escuro, são alguns dos conhecimentos dos quais o informalismo quis se libertar. Abandonaram-se as pesquisas formalistas, próprias do modernismo, assim como qualquer pesquisa anterior, incluindo ainda qualquer referência narrativa. Em outra passagem, Gillo Dorfles observa que informais são todas “àquelas formas de abstracionismo onde falta não somente toda vontade e toda tentativa de figuração, mas também toda vontade sógnica e semântica” (Dorfles *apud* Eco, 2007: 149). Portanto, pelas indicações deste autor, o informalismo afasta-se tanto dos conteúdos formais quanto dos semânticos.

Umberto Eco, em *Obra aberta*, indica que o informal “passa a ser uma qualificação de uma tendência geral da cultura de um período, de maneira a abranger, conjuntamente, figuras como Wols ou Bryen, os *tachistes* propriamente ditos, os mestres da *action painting*, a *art brut*, a *art autre* etc.” (Eco, 2007: 149).

Wols, pseudônimo de Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913-1951), e Camille Bryen (1907-1977), realizaram pinturas nas quais encontramos formas abstratas e ritmos plásticos ativos, similares as obras do abstracionismo formal. Umberto Eco tenta superar esta ambiguidade, indicando que no informalismo a forma se apresenta como um “campo de possibilidades”<sup>52</sup> (Eco, 2007: 174). Este esclarecimento, entretanto, permanece plasticamente problemático, pois a obra destes pintores contém as mesmas formas e características das pinturas abstratas convencionais, tendo como diferencial apenas o gosto pelos ritmos mais orgânicos e naturais. Reconhece-se com mais clareza o afastamento das pesquisas formalistas na obra dos expressionistas abstratos, como Jackson Pollock (1912-1956), onde predomina a ausência total das formas e das ações compositivas.

A *phýsis* da obra de Jackson Pollock, é um bom exemplo da postura crítica do informalismo. Em suas obras iniciais, reconhece-se uma vontade formativa, de reconstrução das figuras, que se assemelha às pinturas de Pablo Picasso. Mas, ao final da década de 40, suas composições abandonam completamente qualquer referência à figuras ou formas. Constituídas por respingos e gotas de tinta sobrepostas, sem uma intenção de estruturar alguma forma, configuram padrões explícitos. Em um contexto como o da Figura 91, as ações compositivas ficam reduzidas a sobreposição de camadas. A trama de respingos segue um emaranhado de sobreposições, que sugere a entrada inicial dos pretos, seguido pelos



Figura 91. *Número 1*. Jackson Pollock 1949. Esmalte e tinta metálica sobre tela, 160,02 x 260,35 cm.  
Fonte: Moca (Museu de arte contemporânea de Los Angeles).

---

52 “O exemplo do informal, como de qualquer obra aberta, nos levará portanto não a decretar a morte da forma, e sim uma mais articulada noção do conceito de forma, a *forma como campo de possibilidades*” (Eco, 2007:174)

cinzas e algumas cores, culminando nos brancos. Mas, mesmo nesta composição de camadas, subverte-se a sequência, acrescentando-se os cinzas e cores sobre o branco, resultando em um padrão bastante coeso, utilizado como recurso para se neutralizarem as ações compositivas.

Um pouco antes de realizar sua pintura *Número 1*, em 1947, Jackson Pollock observou:

Quando estou no meu quadro, não tenho consciência do que estou fazendo. Só depois de uma espécie de período de ‘conhecimento’ é que vejo o que estive fazendo. Não tenho medo de fazer modificações, de destruir a imagem, etc., porque o quadro tem uma vida própria. Procuo deixar que esse mistério se revele. Só quando perco contato com o quadro é que o resultado é confuso. Quando isso não acontece, há uma harmonia pura, um dar e tomar livre, e o quadro sai bom (Pollock *apud* Chipp, 1988: 556).

O pintor indica um processo inconsciente, similar àquele desenvolvido pelo automatismo surrealista. Todavia, simultaneamente, ele afirma que o mistério se revela *no* quadro, que tem uma vida própria, isto é, um sentido que emana do objeto, independente do indivíduo que o criou. O inconsciente não deve ser visto como um mundo de sonhos subjetivo, pessoal, mas sim em seu sentido literal, como uma suspensão de qualquer deliberação da consciência. Para Jackson Pollock, somente através de um processo inconsciente o pintor pode dar vida ao quadro, descobrindo o que para ele mesmo é um mistério. O pintor constrói um padrão e pretende que ele alcance a abertura de um padrão ativo, vivo, pleno de sentidos e significados.

Nesta época, a utilização de padrões pelos movimentos que se afastaram do formalismo é constante. Jean Philippe Arthur Dubuffet (1901-1985) constrói padrões com a matéria pictórica, orgânicos, com um objetivo similar de minimizar uma expressão consciente, pessoal ou subjetiva. Construindo uma superfície onde predominam as texturas, trabalhando a matéria da tinta como se estivesse preparando um muro de pedra, sem forma alguma destacada, ele cria um padrão uniforme em que as ligeiras variações acabam por adquirir relevância. Na pintura *Frutos da terra* (Figura 92), percebe-se que a textura contém áreas mais desgastadas como uma pedra à beira de um rio, corroída pelo tempo e águas, enquanto em outras partes se destacam discretamente pequenos círculos, espalhados ao acaso por todo o campo plástico. Predominam os tons e matizes neutros, dos quais emanam cores ligeiramente quentes. Mas, mesmo estas variações sutis, evitam uma intenção compositiva explícita, um ritmo deliberado de cor.

Esta recusa de imprimir no quadro uma ação compositiva ou uma intenção particular, pré-determinada, esta renúncia à expressão de uma ideia pessoal, seja ela formal ou semântica, não visava a eliminar a mensagem (como pode parecer em um primeiro momento), antes pretendia deixá-la em aberto. Jean Dubuffet observa:

Me ha parecido que los hechos - hechos puros y simples - que ofrecen las formas y texturas de esas grandes piedras, podrían hacer de esos cuadros - por lo menos con el tiempo -, unos compañeros por los que posiblemente uno sentiría un fuerte apego; pues podrían ser



Figura 92. *Frutos da terra*. Jean Philippe Arthur Dubuffet, 1960. Materialologia (papel machê, pasta de vinil), 81 x 100 cm. Fonte: MAD (Museu de arte decorativa), Paris.

capaces de funcionar, cuando menos en determinados casos, como los soportes de una cristalización del pensamiento, de la misma manera que un grano de arena sobre el cual la ostra confecciona su perla. Me asombra el gran valor que puede asumir para un hombre un hecho permanentemente indiferente como la vista sobre la cual se abre cada día su ventana y por el papel importante que esa vista, de por sí insignificante, puede desempeñar a la larga en su vida. A menudo se me ocurre que el destino más encumbrado al que pueda aspirar un lienzo es el de asumir dicha función en la vida diaria del que lo usa. Y me parece que el cuadro tendrá más posibilidades de conseguirlo si es somero, poco insistente, cercano a lo informe y no propone otra cosa que no sean unos hechos totalmente puros y sobre todo, ninguna idea formal. El aspecto de las ideas formales me parece dotado de muy poca virtud en comparación con el imperio señorial de las piedras (Dubuffet, 1975: 160).<sup>53</sup>

53 “Pareceu-me que os fatos - fatos puros e simples - oferecidos pelas formas e texturas dessas grandes pedras, poderiam transformar aquelas pinturas - pelo menos com o tempo - em companheiros pelos quais possivelmente se sentiria um forte apego; pois poderiam ser capazes de funcionar, pelo menos em certos casos, como suportes de uma cristalização do pensamento, da mesma forma que um grão de areia sobre o qual a ostra faz sua pérola. É espantoso o valor que pode assumir para um homem um evento permanentemente indiferente como a vista sobre a qual sua janela se abre a cada dia, e pelo papel importante que esta vista, por si insignificante, pode desempenhar ao longo de sua vida. Muitas vezes me ocorre que o destino supremo a que uma tela pode aspirar é assumir esse papel na vida cotidiana de quem a usa. E parece-me que a pintura terá mais hipóteses de o conseguir se for superficial, não muito insistente, próxima do informe e não propor senão fatos totalmente puros e, sobretudo, nenhuma ideia formal. O aspecto das ideias formais parece-me dotado de muito pouca virtude em comparação com o majestoso império das pedras” (Dubuffet, 1975: 160). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2021.



O poder sensorial das pedras materializa uma matriz de ideias. Jean Dubuffet optou por uma redução da sintaxe pictórica, onde uma ideia ou expressão, ou qualquer sentido específico é pouco insistente, isto é, equilibra-se a outras leituras possíveis. As ideias, formais ou semânticas, são repudiadas pois induzem a uma determinada leitura, reduzindo a abertura de significados destas texturas criadas. Trata-se, portanto da mesma suspeita em relação à alguma premeditação da consciência, que leva Jean Dubuffet a afirmar: “Não posso desfazer-me da impressão de que a consciência, apanágio do qual o homem tanto se orgulha, dilui, adultera e empobrece tão logo intervém” (Dubuffet *apud* Chipp, 1988: 628).

De maneira similar, Mark Rothko (1903-1970) limita a ação compositiva das formas, reduzindo-as a grandes retângulos que acompanham o formato da tela, negando uma ação compositiva complexa. O padrão sem pincelada ou matéria, denotando um certo silêncio, é formado pela sobreposição de camadas de cor. Tal como em Jackson Pollock, a composição mais efetiva está voltada para a sobreposição destas camadas de pintura.



Figura 93. *Vermelho sobre marrom*. Mark Rothko, 1959. Tinta a óleo, tinta acrílica e cola de têmpera sobre tela, 2667 x 2388 x 35 mm. Fonte: Galeria Tate.

Na Figura 93, vê-se um vermelho que deixa respirar, em medidas variáveis, uma imprimadura marrom que conforme visto, pode ser obtida misturando-se vermelho com preto. O vermelho sobre este contexto vibra em saturação e luminosidade. Com a entrada dos brancos sobre o vermelho, ilumina-se e altera-se a cor, encaminhando-a aos matizes violáceos. Afastando-se destas dinâmicas de luminosidade e saturação dos vermelhos, percebe-se um cinza frio na borda direita (onde o branco não passa pela camada intermediária), o que acrescenta uma dinâmica de matiz (vermelho - violeta - azul). As dinâmicas de cor, resultado de uma sequência de camadas, adquirem protagonismo na ação compositiva, pois as formas seguem um padrão simples e monótono. Para Mark Rothko, estas formas funcionam como portas de entrada para os pensamentos.

Vejo meus quadros como dramas; as formas nos quadros são os personagens. Estes foram criados a partir da necessidade de um grupo de atores, que sejam capazes de movimentar-se dramaticamente, sem embaraço, e de fazer gestos sem timidez.

Nem a ação, nem os atores, podem ser previstos ou descritos antecipadamente. Começam como em uma aventura desconhecida, num espaço desconhecido. É no momento de conclusão que, num lampejo de reconhecimento, se vê que têm a quantidade e a função que se pretendia. As ideias e planos que existiam na mente no início, foram simplesmente a porta pela qual deixamos o mundo nos quais ocorrem (Rothko *apud* Chipp, 1988: 557).

As formas, os retângulos, são indicadas como personagens, mas somente na medida em que funcionam como elementos cenográficos, transcendidas em prol do mundo mais amplo e aberto em que habitam.

A não deliberação, sobretudo em relação a alguma ideia formal, apresenta-se como uma característica comum a estes pintores distintos, levando-os a trabalharem os padrões que precedem as ações compositivas. A preparação do contexto no qual a imaginação do pintor vasculha por ritmos plásticos e formas, torna-se mais relevante do que a escolha de um sentido determinado, e pela primeira vez, o padrão prévio é apresentado como obra concluída.

Nas artes plásticas, Umberto Eco elege o informalismo como exemplo de obra aberta. Ele observa que a transitoriedade de sentidos e leituras sugeridas por estas obras, não provém nem do quadro (objeto), nem do fruidor.

E contudo, [o informal é] obra aberta com pleno direito - quase de modo mais maduro e radical - pois aqui os signos verdadeiramente se compõem como constelações nas quais a relação estrutural não é, de saída, determinada de modo unívoco, nas quais a ambiguidade do signo não é reconduzida (como para os Impressionistas) a uma reafirmação final da distinção entre forma e fundo, mas o próprio fundo se torna tema do quadro (o tema do quadro torna-se fundo, como possibilidade de contínua metamorfose) (Eco, 2007: 153).

O contexto prévio que o pintor elabora durante a gênese da obra, que presente como ativo, com vida própria, é mais amplo de sentidos e significados do que apresenta a obra pronta, sobretudo se conduzida a transmitir um único significado. Utilizar o contexto ou fundo como tema, implica em dar destaque a um padrão também de significados.

Plasticamente, os pintores que criticam o formalismo são conduzidos, naturalmente, a neutralizar as ações compositivas através da formação de padrões. Sua norma é simples, minimizar os ritmos plásticos, sobretudo aqueles que possam estabelecer algum sentido ou significado, optando pelos monótonos e sistemáticos.

Apesar de se fundar no silêncio e repetição, um padrão é extremamente singular e particular, podendo apresentar-se como matéria, tessitura de pinceladas ou respingos de tinta, ou por grandes retângulos que acompanham a forma do quadro, por uma repetição de formas por uma grande extensão, uma grade de linhas, ou tons de claro-escuro e etc. À esta diversidade dos componentes e materiais com os quais se pode formar um padrão, somam-se as características pessoais com que cada pintor lida com eles. Por mais sistemático que seja o trabalho, e por mais que o pintor persiga um determinado resultado ou efeito, sua caligrafia, seu processo e ritmo, são únicos como as digitais dos dedos.

Neste sentido, a pesquisa dos padrões engloba também as obras do abstracionismo geométrico e construtivista. As grades construídas por estes pintores, em essência são formadas por padrões de linhas. Rosalind Krauss, observa que estas grades têm uma presença constante na arte contemporânea:

Yet it is safe to say that no form within the whole of modern aesthetic production has sustained itself so relentlessly while at the same time being so impervious to change. It is not just the sheer number of careers that have been devoted to the exploration of the grid that is impressive, but the fact that never could exploration have chosen less fertile ground. As the experience of Mondrian amply demonstrates, development is precisely what the grid resists. But no one seems to have been deterred by that example, and modernist practice continues to generate ever more instances of grids (Krauss, 1978: 50)<sup>54</sup>.

Além de Piet Mondrian (1872-1944), Rosalind Krauss cita o Cubismo, *De Stijl*, e Kazimir Severinovich Malevich (1879-1935), como exemplos de pesquisas que, através da repetição de formas e linhas, reduzem sistematicamente as ações compositivas através da formação de uma grade.

O exemplo de Piet Mondrian, assemelha-se ao de Mark Rothko. Impondo para si um decreto estético, repetindo um ritmo simples de verticais e horizontais, preenchidas com cores primárias, afasta-se do espaço natural em prol de uma espacialidade que enfatiza o plano bidimensional e abstrato do quadro. A possibilidade de desdobramento destas composições é, a rigor, ilimitada. Os espaços entre as linhas criam um número variável de retângulos, com proporções infinitamente diferenciáveis. Com a entrada das cores as possibilidades

---

54 “É seguro dizer que nenhuma forma dentro da estética moderna, tem se sustentado tão implacavelmente, enquanto no tempo segue sendo tão impermeável a mudar. Não é apenas o grande número de carreiras que foram dedicadas à exploração da grade que é impressionante, mas o fato de que nunca a exploração poderia ter escolhido um terreno menos fértil. Como a experiência de Mondrian amplamente demonstra, o desenvolvimento é precisamente o que a grade resiste. Mas ninguém parece ter sido dissuadido por esse exemplo, e a prática modernista continua a gerar cada vez mais instâncias de grades” (Krauss, 1978: 50). Tradução realizada pelo autor desta tese em 2019.

se multiplicam. Mas, em um conjunto de obras que seguem este sistema, restrito a poucos componentes plásticos, tudo parece se repetir em uma infinita monotonia.

A citação anterior, assinala uma característica da obra de Piet Mondriam - ela não visa ao desenvolvimento. Os mesmos componentes se repetem nas composições de várias obras. É pela repetição que este pintor pretende transcender o problema da forma. A repetição cria um contexto, e para Piet Mondriam este é mais significativo do que uma ideia plástica determinada. Este lado propositivo é indicado por Rosalind Krauss nos seguintes termos:

[...]Mondrian and Malevich are not discussing canvas or pigment or graphite or any other form of matter. They are talking about Being or Mind or Spirit. From their point of view, the grid is a staircase to the Universal, and they are not interested in what happens below in the Concrete (Krauss, 1978: 52)<sup>55</sup>.

Trata-se, portanto, do mesmo objetivo de ampliar o sentido, acrescentando algo que ultrapassa uma mensagem pré-determinada e unívoca. O ser, o espírito e o universal, fundamentam-se em um idealismo aberto às mais variadas interpretações, divagações e, algumas vezes, em delírios sem base alguma no fato plástico.

## 1. PERSPECTIVA ATUAL

O modernismo negou a mensagem narrativa, afirmando-a como funcional. Depois da segunda grande guerra, diversos movimentos negaram as pesquisas dos elementos plásticos pelo mesmo motivo - a suposição de que as teorias transformam a prática em uma técnica, mero instrumento de expressão de um conteúdo pré-estabelecido. Contrapondo-se à esta leitura crítica, propuseram certo silêncio eloquente, considerado mais significativo e aberto a um maior número de interpretações.

Umberto Eco observa que esta abertura de algumas obras, por mais ambígua que possa ser sua leitura, foi acolhida pelos artistas e pelo público. No final do capítulo sobre as artes plásticas, ele observa:

A abertura, por seu lado, é garantia de um tipo de fruição particularmente rico e surpreendente, que nossa civilização procura alcançar como valor dos mais preciosos, pois todos os dados de nossa cultura nos induzem a conceber, sentir, e portanto ver, o mundo segundo a categoria da possibilidade (Eco, 2007: 177).

Este valor positivo dos padrões, acabou por contraditar a monotonia e minimalismo de alguns procedimentos. A repetição de alguns poucos componentes para a criação de padrões, a formação de um contexto monótono e silencioso, com ritmos gradativamente reduzidos,

---

<sup>55</sup> “[...] Mondrian e Malevich não estão discutindo telas, pigmentos, grafites ou qualquer outra forma de matéria. Eles estão falando sobre Ser, Mente ou Espírito. Do ponto de vista deles, a grade é uma escada para o Universal, e eles não estão interessados no que acontece abaixo no concreto” (Tradução realizada pelo autor desta tese em 2019).

a princípio trouxe para o primeiro plano um contexto cheio de significados, mas sua repetição e sistematização acabou por levar a pintura a um terreno mais árido do que aquele que se buscava evitar. Sobretudo para a criação de padrões os procedimentos técnicos são facilmente elaborados, resultando em um trabalho especializado, aparentemente profissional.

De Fusco observou que as obras da arte contemporânea se afastaram de uma leitura universal. Logo no início de seu livro *História da Arte Contemporânea*, ele observa que “enquanto a arte do passado se servia de um ‘código múltiplo’, a arte contemporânea se baseia em múltiplos códigos particulares e especializados” (De Fusco, 1983: 9). Por códigos múltiplos ele compreende uma leitura mais ampla, propiciada por uma interdisciplinaridade que abrange diversas camadas do conhecimento como a iconografia, a formal, a simbólica, a religiosa ou a representação documental. No passado estes conteúdos se integravam em cada obra. A arte contemporânea, por sua vez, acentua as singularidades; uns enfatizam os gestos, outros a matéria, outros os conceitos etc.

De Fusco analisou a arte contemporânea desde seus primórdios modernistas até as obras da década de 1980. Deste momento histórico aos nossos dias, o afastamento já se mostra suficiente para se perceber que a particularização e especialização, levou a um crescente nihilismo em relação à linguagem (uma vontade de nada), manifesto por um minimalismo gradativo da sintaxe pictórica. Retirando os conteúdos formais e semânticos, resta a somente a matéria, o gesto e as formas simples. Um mundo familiar, monótono, repetitivo e facilmente transformado em uma técnica, um instrumento para a expressão de um sentido idealizado, alienado do processo de formação da obra.

Hoje percebe-se um crescente resgate dos diversos componentes da sintaxe pictórica. A estética e procedimentos da arte contemporânea subsequente são vastos - mais do que limitar, eles ampliam as possibilidades. Em suas linhas gerais, suas características independem de um princípio plástico. Trata-se de um sistema que abarca diversas linguagens, tais como a pintura, a escultura, o desenho, a fotografia, a moda, a música, as instalações, performances e vídeos, recursos tecnológicos e técnicos. Linguagens que frequentemente se misturam.

O processo de formação destas imagens, integra um sistema ainda mais amplo, variando do simples apertar de botões até os processos complexos necessários para se pintar um afresco. Uma instalação reúne objetos, os ilumina e os distribui. Compõe uma imagem em um espaço cenográfico. Uma performance não constrói uma imagem concreta, assemelhando-se antes à música, pois suas imagens se apresentam no tempo. Imagens são produzidas industrialmente, por computadores, por luzes de raio laser etc. utilizados para elaborar obras muitas vezes despojadas do acabamento tradicional das Belas Artes. Na pintura, misturam-se objetos, colagens e gravados em um processo que se apropria de outras linguagens para construir suas composições.



Figura 94. *Nigredo*. Anselm Kiefer, 1984. Óleo, acrílico, emulsão, goma-laca, palha, fotografia e xilogravura, sobre tela, 330,2 x 555 cm. Fonte: Museu de arte da Filadélfia, Pensilvânia.

Anselm Kiefer (1984) desenvolve uma pesquisa nesta direção. A pintura *Nigredo* (Figura 94) utiliza tinta a óleo, acrílico, emulsão, goma-laca e palha, fotografia e xilogravura. Em outras obras o pintor chega a acrescentar chumbo derretido, pedaços de sucata e roupas.

A estrutura geral do quadro *Nigredo* é simples, contando com três componentes principais: o céu, o horizonte e o grande campo. O desenho segue uma grade em perspectiva com um ponto de fuga principal, sugerindo uma espacialidade praticamente abandonada desde o início do século XX. Este componente da linguagem pictórica, o espaço, foi trabalhado em seus dois aspectos, o plano e a profundidade, postos em tensão. A pintura foi realizada em grandes dimensões, contando com três metros de altura por cinco e meio de largura. Quando o observador se aproxima da obra, a matéria pastosa e volumétrica utilizada ressalta, o que enfatiza a superfície bidimensional. Somente ao se afastar, o observador percebe a perspectiva. Em um ponto intermediário, ideal, estas duas percepções entram em choque e tensão.

O claro-escuro também apresenta uma tensão entre os opostos. O céu mais claro, que ilumina o terreno no horizonte longínquo, colabora com a profundidade, mas o ritmo de tons escuros na base, forma uma grande curva, uma dinâmica abstrata mais ligada ao plano bidimensional do quadro do que a alguma sugestão de profundidade. Cromaticamente combatem os quentes alaranjados do terreno e os frios azulados do céu, intermediados pelos terra-de-siena neutros. Além disso, Anselm Kiefer resgata a narrativa, inserindo palavras e

frases em suas pinturas, além de se inspirar em poemas. No site da galeria *Tate*, encontra-se a seguinte observação:

[...] The poems of Paul Celan have played a role in developing Kiefer's themes of German history and the horror of the Holocaust, as have the spiritual concepts of Kabbalah.

In his entire body of work, Kiefer argues with the past and addresses taboo and controversial issues from recent history. Themes from Nazi rule are particularly reflected in his work; for instance, the painting 'Margarethe' (oil and straw on canvas) was inspired by Paul Celan's well-known poem 'Todesfuge' ('Death Fugue').

[...] It is also characteristic of his work to find signatures and/or names of people of historical importance, legendary figures or historical places.<sup>56</sup>

Retomando as questões semânticas e plásticas, trabalhando o espaço, a matéria, o gesto e a composição do todo, Anselm Kiefer desenvolve uma pesquisa que se orienta na direção inversa do movimento minimalista a que tenderam as artes plásticas na segunda metade do século XX.

A retomada dos componentes da linguagem pictórica não deve ser vista como um retrocesso. O artista contemporâneo compreende que a linguagem da pintura é composta por diversos componentes, e que a abertura (criação) oferece horizontes mais amplos no jogo de inter-relações entre eles. Ao invés de reduzir a sintaxe pictórica, ele a amplia.

Na pintura de Anselm Kiefer o padrão deixa de ser o destaque, voltando a se situar tal qual uma etapa intermediária, um contexto que interliga e propicia as ações compositivas. A proliferação destas ações, sobretudo quando os seus sentidos entram em choque e contradição, forma um contexto propício para se conquistar uma abertura de sentidos. A busca de um padrão ativo revela uma tendência contemporânea, uma encruzilhada onde se juntam e somam os diversos caminhos.

Um exemplo mais específico da pesquisa dos padrões ativos é reconhecível na pintura de Flávio Shiró. Ao observar-se a pintura *Metais do céu* (Figura 95), tende-se a identificá-la como uma obra do estilo expressionista abstrato. Em sua exposição de 1989, na galeria Thomas Cohn (Rio de Janeiro), o pintor apresentou uma série de obras nesta linha de pesquisa. Em uma delas, entretanto, reconhecia-se uma figura tal como as articuladas nas obras da década de 70 (ver *La Marseillaise*, Figura 96). A presença de uma figura em uma das obras interferia na leitura, levando o observador a reconhecer personagens latentes em todo o conjunto da exposição. Nestas pinturas círculos passam a insinuar cabeças ou

---

56 Tate. Anselm Kiefer, *Biography*. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artists/anselm-kiefer-1406> [Consult. 12/11/2019]. “[...] Os poemas de Paul Celan tiveram um papel importante no desenvolvimento dos temas de Kiefer, assim como a história alemã, o horror do Holocausto e os conceitos espirituais da Cabala. Em todo o seu trabalho, Kiefer discute com o passado e aborda questões tabus e controversas da história recente. Temas do domínio nazista são particularmente refletidos em seu trabalho; por exemplo, a pintura ‘Margarethe’ (óleo e palha sobre tela) foi inspirada no famoso poema de Paul Celan ‘Todesfuge’ (‘Fuga da Morte’). [...] Também é característico de seu trabalho encontrar assinaturas e / ou nomes de pessoas de importância histórica, figuras lendárias ou lugares históricos” (Tradução realizada pelo autor desta tese em 2019).



Figura 95. *Metals do céu*. Flávio Shiró, 1986. Técnica mista sobre tela, 149 x 143 cm.  
Fonte: Shiró, F. (1990). *Flávio Shiró*. Rio de Janeiro: Salamandra, p-143.

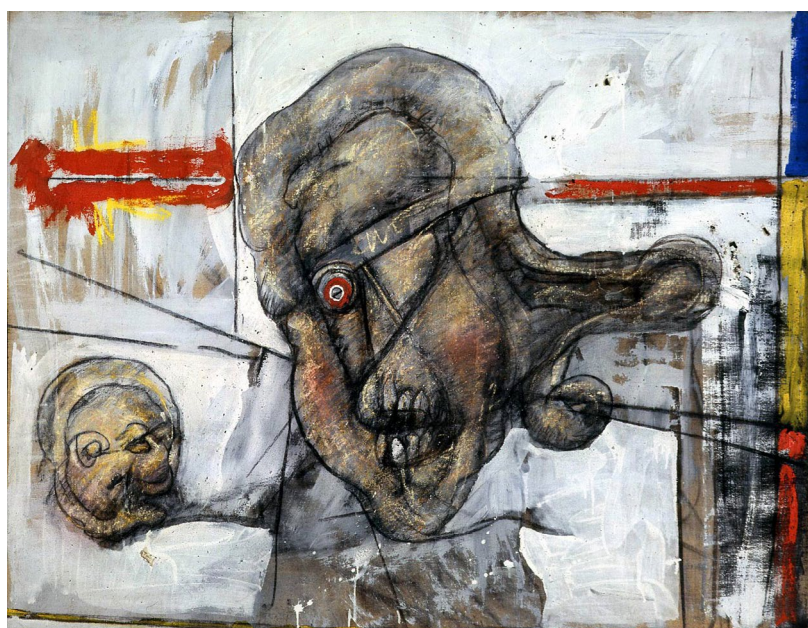


Figura 96. *La Marseillaise*. Flávio Shiró, 1974. Técnica mista sobre tela, 89 x 116 cm.  
Fonte: Shiró, F. *Home Page*. Recuperado de <http://flavioshiro.com/biografia.php> [consult. 15/10/2019].



olhos, verticais remetem a eixos do corpo humano. Nada é explícito, mas no todo, o caráter orgânico e figurativo das formas permanece presente.

Ao comparar-se as duas obras encontram-se as mesmas verticais e horizontais ao fundo, o mesmo ritmo das três cores primárias, assim como a presença de formas em um primeiro plano. Na pintura da década de 80, entretanto, o desenho permanece indefinido, suspenso no meio do processo de formação. Importa frisar que não se trata de uma vontade de abstrair as formas ou figuras, antes se trata de uma vontade de construí-las, contando somente com os seus componentes mais elementares.

Em seu site, Flávio Shiró cita uma conversa travada com o pintor Roberto Matta, onde o interlocutor observa: “O que é obvio não me interessa mais. A sua pintura, habitada por seres estranhos e indefinidos, me atrai... Pintura assim impregnada de poesia é rara, hoje em dia”<sup>57</sup>. Estes seres, animalescos, surgem em oposição a uma trama abstrata, que frequentemente evita qualquer configuração. Neste movimento em direção ao desenho, isto é, a significação, a forma deve sempre se perder em contradições. Para tanto, o ponto em que a forma se define é estabelecido em contraposição ao contexto indefinido, um padrão. As cores se interligam, as formas se abrem e os tons de claro-escuro adquirem a fluidez das manchas.

Em sua etapa de mestrado, esta pesquisa analisou detalhadamente a pintura de Flávio Shiró, destacando que o tema principal de sua obra se desloca das figuras para o próprio processo de formação<sup>58</sup>. Há uma relação simbiótica entre os processos de formação e os padrões, onde ambos se beneficiam, mas enquanto os processos são ações (verbos), os padrões são formas (corpos visíveis).

A arte contemporânea evidenciou a materialidade dos padrões, tornando-os reconhecíveis nas diversas manifestações estéticas históricas. O padrão se apresenta como um componente inerente à composição das pinturas, e seu poder de sedução deve-se à tendência que têm de se tornarem ativos.

A conclusão à qual se chega não segue a régua da história. O afastamento desta linha permite perceber que o valor artístico de uma obra não está na forma ou composição, nem no conteúdo semântico, narrativo ou conceitual, nem tampouco na matéria, no gesto, nas grades ou nos padrões. Todos os componentes da linguagem pictórica podem ser dominados tecnicamente, mas isso não implica que evitá-los resulte em uma pintura com maior valor artístico. Pelo contrário, quanto mais componentes forem utilizados, mais chance tem a obra de se tornar uma *phýsis*, plena, cheia de possibilidades e sentidos inesperados. Fundamentalmente trata-se simplesmente de compreender a linguagem como um processo de pesquisa e não como um instrumento de comunicação.

---

57 Shiró, F. *Home Page*. Recuperado de <http://flavioshiro.com/biografia.php> [consult. 15/10/2019].

58 A tese de mestrado defendida pelo autor desta pesquisa, teve por título: *O processo de construção na pintura de Flávio Shiró*.

### III. INVESTIGAÇÃO PRÁTICA

#### 1. TRABALHOS INICIAIS

A pesquisa prática dos padrões foi iniciada na década de 1990. A pintura *Homem animal e Espírito*, ilustra a importância e presença latente dos padrões nas obras deste período. Apesar de na época a questão não ter a definição que esta pesquisa teórica busca desenvolver, o padrão já se apresentava como uma questão plástica importante.



Figura 97. *Homem, animal e espírito*. Marcelo Duprat, 1993. Óleo sobre tela, 210 x 241 cm.

As figuras à direita, o homem e uma personagem com cabeça de animal, seguem as soluções de desenho do expressionismo, com formas recriadas, mas explícitas. Entretanto, a personagem da esquerda, o espírito, não poderia ter uma forma determinada. A solução de um círculo simples, que se subdivide em formas menores, integradas ao contexto ou fundo, mostra-se suficiente para que se perceba certa presença humana, ao menos em seus

aspectos essenciais. O desenho das crianças demonstra que poucos recursos são necessários para representar um corpo humano. É suficiente juntar um círculo, representando a cabeça, uma vertical, indicando o tronco, e algumas diagonais, sugerindo braços e pernas, para que qualquer observador reconheça uma figura.

Em sua estrutura interna a personagem ‘espírito’ persegue este tipo de representação simplificada. A subdivisão desta primeira estrutura, com o acréscimo de outros círculos menores, além de algumas verticais e diagonais, cria um padrão de formas que integra a figura ao contexto, mantendo a ausência de um contorno claramente definido. O processo de formação é semelhante ao utilizado na construção de mandalas - a partir de um ponto central as formas se replicam, ocupando o todo. Deste modo, a forma da esquerda permanece naquele ponto de prefiguração analisado na pintura de Flávio Shiró ou, tal como buscado por Mark Rothko, persegue o caráter de uma forma-personagem no limiar de uma configuração abstrata.

Na *phýsis* desta pesquisa, esta forma se repetiu em algumas pinturas como em *Figura* (Figura 98), de 1998, expandiu-se em *Os dois* (Figura 99), de 1999, e ocupou o todo do campo plástico, conforme na pintura *Porta* (Figura 100), de 1998. Para o autor esta forma sempre foi considerada como uma figura humana integrada ao todo, e, deste modo, precursora da pesquisa dos padrões ativos.



Figura 98. *Figura*. Marcelo Duprat, 1998. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm.

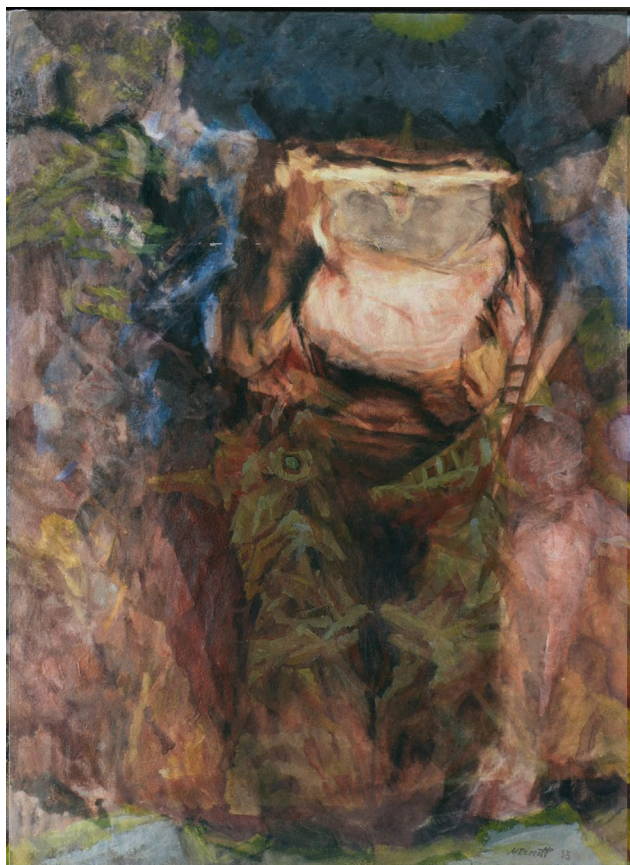


Figura 99. *Os dois*. Marcelo Duprat, 1998. Óleo sobre madeira, 81x60 cm.

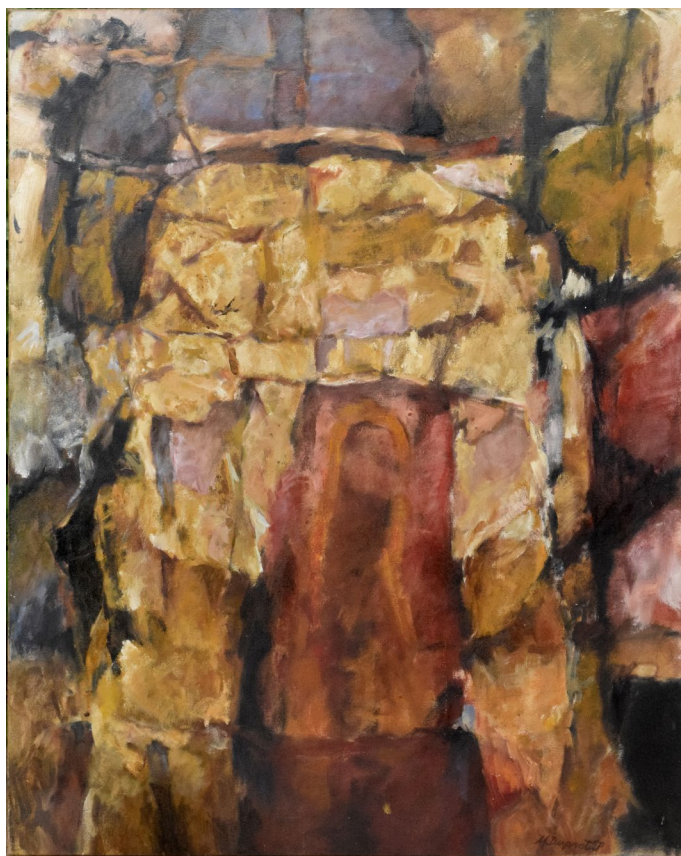


Figura 100. *Porta*. Marcelo Duprat, 1998. Óleo sobre tela, 81x60 cm.

## 2. PAISAGENS DA MATA ATLÂNTICA

Na virada do século XXI, a pesquisa se orientou para o tema da paisagem. Focados na observação da natureza, estes trabalhos aparentemente se afastam da abordagem expressionista anterior, que compõe figuras provenientes da imaginação. A dicotomia entre a expressão subjetiva e as impressões sensíveis foi estudada e, na ocasião, aprofundada através de uma pesquisa sobre a pintura de Paul Cézanne, que resultou no livro *A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne*<sup>57</sup>. O texto concentra-se em esclarecer as sucintas observações de Rainer Maria Rilke (1875-1926), na ocasião em que visitou a primeira exposição do pintor pós-impressionista.

Parece-me que nele os dois procedimentos — o da captura observadora e firme, e o da apropriação, o uso pessoal do capturado — apóiam-se um contra o outro, talvez segundo uma tomada de consciência, de tal modo que os dois, por assim dizer, começam a falar ao mesmo tempo, em interrupções contínuas e discórdias constantes (Rilke, 1995: 51).

As palavras do poeta Rainer Maria Rilke resumem o aspecto mais instigante da pesquisa de Paul Cézanne. Sua pintura demonstra que a percepção não é um dado passivo, fisiológico, mas uma ativa compreensão, sempre dependente da consciência. Impressão e expressão, percepção e compreensão, formam para este pintor uma unidade originária.

Na conclusão o livro indica que Paul Cézanne, desconfiado do mundo que observava, estabeleceu um paralelismo entre o processo de formação de seus quadros e o devir das paisagens que investigava. Pode-se indicá-lo como um dos melhores exemplos de um pintor que desenvolveu um processo de formação inspirado na naturalidade da natureza (na *phýsis*), e não em sua aparência exterior momentânea.

Este estudo teórico sobre a obra de outro pintor, publicado em 1998, influenciou de modo indireto o desenvolvimento dos trabalhos práticos desenvolvidos nesta fase da pesquisa. Ao se considerar que a criatividade de um pintor está ligada à sua própria percepção, o mundo visível reaparece como uma matriz significativa, onde se podem encontrar novas ideias plásticas, assim como novas visões de mundo. Permeada pela consciência a percepção se torna criativa.

A pintura *Arvoredo* (Figura 101), baseada em um grupo de árvores localizado atrás do atelier de Petrópolis<sup>58</sup>, é um bom exemplo das reflexões desenvolvidas nesta época. A pintura foi elaborada por cerca de dois meses, durante os quais foram frequentes a observação direta do local e o registro fotográfico, colhido em horários e dias diferentes.

---

57 O estudo sobre a obra de Paul Cézanne teve sua origem em um artigo realizado para o mestrado de História da Arte, na Escola de Belas artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Inicialmente o artigo foi indicado para publicação (resumida) na revista da pós-graduação. Posteriormente, a convite da editora Sette Letras o texto foi publicado na íntegra (Pereira, 1998). Atualmente encontra-se disponível na página do curso de Pintura da Universidade Federal do Rio de Janeiro ([https://pintura.eba.ufrj.br/pesquisas/docentes/Duprat-cezanne\\_livro.pdf](https://pintura.eba.ufrj.br/pesquisas/docentes/Duprat-cezanne_livro.pdf))

58 O atelier de Petrópolis, no Rio de Janeiro, era dividido com outros sete pintores que formavam o *Grupo Serra*.

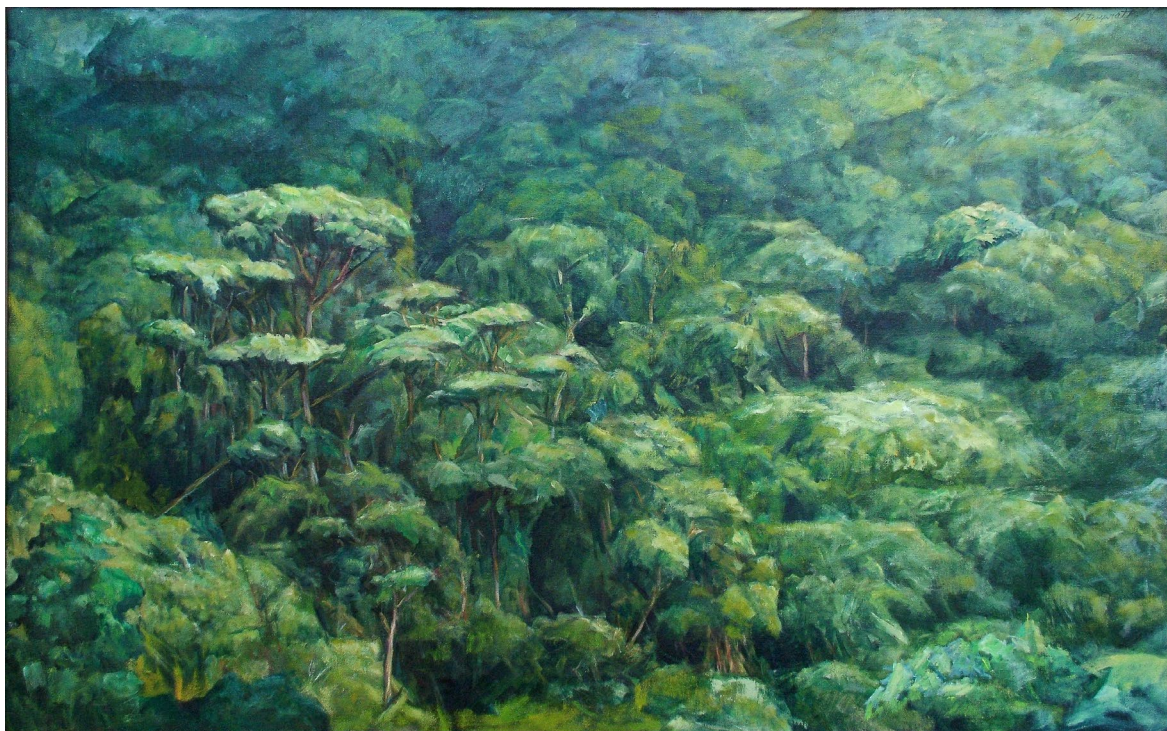


Figura 101. *Arvoredo*. Marcelo Duprat, 2001. Óleo sobre tela, 115 x 72 cm.



Figura 102. *Fotos de referência para a pintura Arvoredo, Petrópolis*. Marcelo Duprat, 2000.

O interesse por esta composição, nasceu quando uma névoa destacou o grupo de árvores principal (Figura 102 - esquerda). Esta versão, entretanto, não traduzia adequadamente o que a percepção direta transmitia. Além de reduzir a escala de cores, a névoa dissolvia as formas, impedindo a percepção dos troncos das árvores, claramente visíveis quando o sol iluminava o conjunto lateralmente no final do dia (Figura 102 - direita). A estas variações registradas fotograficamente, somaram-se outras, que revelavam aspectos relevantes de cor

e luz do conjunto. Para representar o que a percepção experimentava no decorrer do tempo, foi necessário fundir os vários momentos, inventando um quadro sem correspondência com alguma imagem retiniana do local.

A alteração do tema da pesquisa para as paisagens teve também motivações plásticas. As referências escolhidas se concentraram em vistas de matas fechadas, recantos da Mata Atlântica, nativa em várias regiões do Rio de Janeiro. Estes paredões verdes oferecem um todo coeso, sobre o qual é possível encontrar diversos ritmos compositivos de cor e claro-escuro, muitas vezes sobrepostos e simultâneos. Apresentam-se como verdadeiros padrões ativos naturais, sobre os quais, a cada vez, pode-se encontrar uma ideia plástica para uma composição singular.

O propósito inicial destes estudos de paisagens, visava amadurecer a questão aberta na primeira fase da pesquisa (que buscava uma estrutura coesa entre as formas das figuras e o todo da composição). Entretanto, as ideias para novas composições de paisagens se multiplicaram. A mata, o muro verde, a parede vegetal, o padrão, ofereciam, a cada vez, questões pictóricas variadas que clamavam serem pintadas.

A natureza do visível e da pintura diferem, mas existem muitos pontos de contato entre ambas. O trabalho do pintor propicia a percepção de determinados aspectos do mundo, que permaneceriam ocultos sem uma observação permeada pelas questões plásticas inerentes a linguagem pictórica. Do mesmo modo, a observação da natureza instiga hipóteses e questões inusitadas, para as quais o pintor permaneceria indiferente em uma pesquisa estritamente subjetiva.

Em *Caminho no vale de Vera Cruz* (Figura 103), a ideia plástica inicial foi sugerida pela observação de um tom avermelhado e quente no terreno, sem vegetação, oculto na sombra das árvores. A variação de matizes quentes e frios próximos aos pretos, mostrou-se uma questão pictórica que deveria ser explorada para a realização deste trabalho. A tinta preta não foi utilizada, sendo substituída por uma mistura de carmim com azul ultramar, combinação que propiciou um jogo de quentes e frios mesmo nos tons mais escuros da composição.

Foram estudadas as pinturas de Rembrandt van Rijn, Paul Rubens e El Greco, que aproveitaram esta cromaticidade próxima dos pretos. As cores vibrantes, deste modo, integram-se aos ritmos de claro-escuro. Sobre tons escuros as cores ganham luminosidade, além de adquirirem uma maior densidade proveniente de sua opacidade.

A questão da cromaticidade dos tons escuros, complementa-se com uma reflexão sobre as cores que se encontram no extremo das luzes (questão explorada com objetividade também pelos pintores barrocos citados). Em *Caminho no vale de Vera Cruz*, a árvore principal contém um ponto de luz próximo ao branco, que funciona como uma área de transição entre os verdes mais quentes (amarelados) e frios (azulados). Em tempo, cabe enfatizar que ao desdobrar as cores nas luzes e nas sombras, elas adquirem independência dos ritmos de claro-escuro.

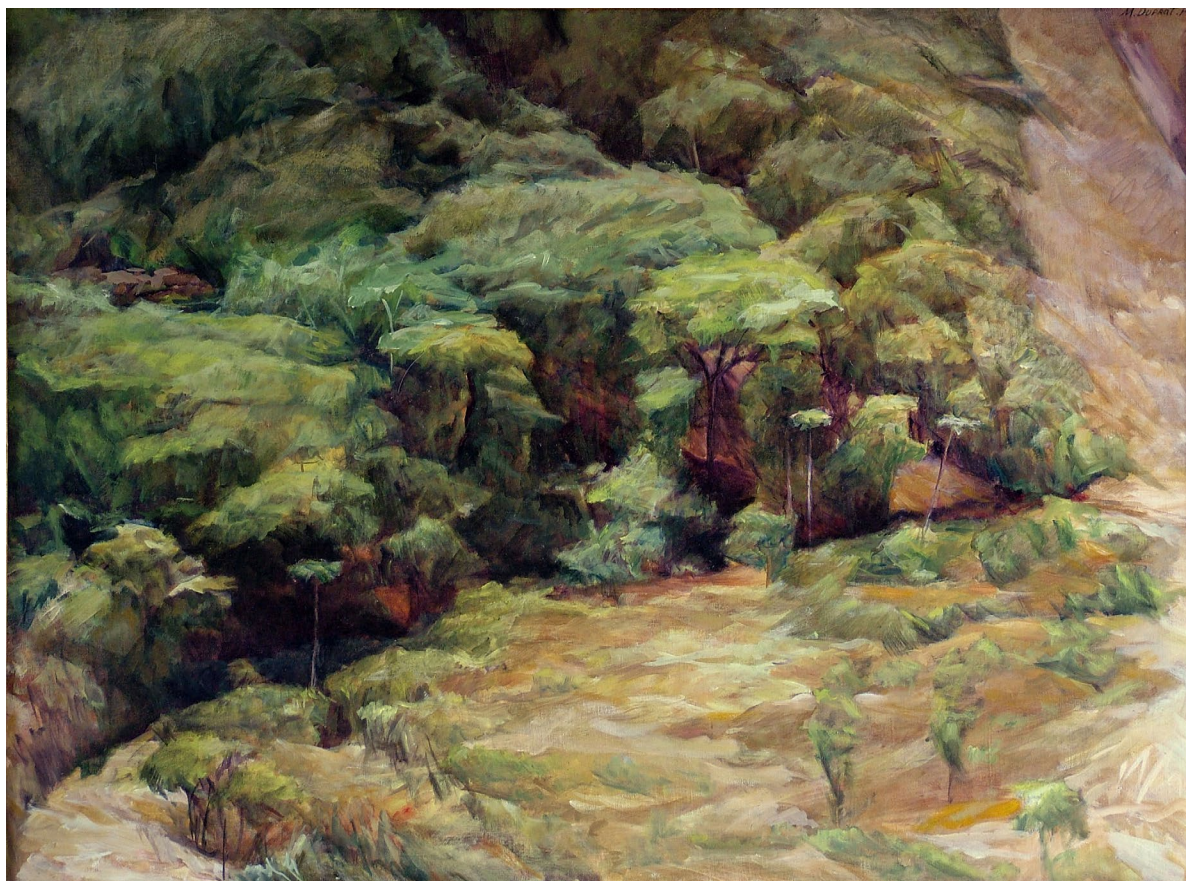


Figura 103. *Caminho (vale de Vera Cruz)*. Marcelo Duprat, 2000. Óleo sobre tela. 81 x 60 cm.

A partir deste trabalho, a combinação de azul ultramar e vermelho carmim para substituir o preto, assim como a elaboração de uma cromaticidade independente dos tons de claro-escuro e das formas, passou a ser utilizada frequentemente.

A pintura *A fuga* (Figura 104), desdobrou esta autonomia incluindo na pesquisa seu processo de formação. Inicialmente o trabalho foi elaborado como uma monocromia de amarelos ocre, determinada a não esverdear os amarelos com o acréscimo dos pretos. Sobre esta pré-pintura incluíram-se os verdes e demais tons frios, que fluem sinuosamente desde uma pequena área de céu precisamente proporcionada (no canto superior esquerdo), até alcançarem a borda direita, para em seguida descerem até a borda inferior. Este ritmo independente que costura toda a composição foi inspirado nos processos cromáticos de Rembrandt van Rijn, assim como nas fugas de Johann Sebastian Bach, onde frases musicais distintas se entrelaçam para criar uma unidade harmônica.

A pintura *Mata Fechada* (Figura 105), acrescenta à pesquisa uma reflexão sobre a tensão de cores complementares. Entre os violetas das árvores secas ao fundo (marrom + branco) e os tons mais amarelados da vegetação, esta tensão de cores indicava uma espécie de triângulo invertido, cuja base se encontra na borda superior. Os tons mais escuros e profundos da mata central, acompanhavam esta estrutura, criando um paralelismo. As árvores mais





Figura 104. *A fuga*. Marcelo Duprat, 2001. Óleo sobre tela. 81 x 54 cm.



Figura 105. *Mata Fechada (vale de Vera Cruz)*. Marcelo Duprat, 2001. Óleo sobre tela. 81× 65 cm.

definidas e diversas linhas de composição de destaque, por sua vez, sugeriam um contraponto, estabelecendo uma triangulação ascendente. O conjunto da pintura forma um todo coeso, que acompanha a estrutura geral de um X, sobre a qual, acrescentando importantes exceções, destacam-se as verticalidades dos troncos das árvores.

Além de desdobrar uma relação independente entre as dinâmicas de cor e claro-escuro, a pesquisa incluiu também as dinâmicas de matiz. À tensão entre as cores complementares citada, acrescentou-se a dinâmica fluida que se instaura quando predominam as cores secundárias. Misturando o mesmo azul para obter os verdes e os violetas, o mesmo vermelho para formar o laranja e o violeta, e o mesmo amarelo para elaborar os laranjas e os verdes, estabeleceu-se um todo coeso onde as cores adquirem uma íntima relação, podendo contrastar ou criar passagens entre si em medidas ajustáveis. A relação existente entre as cores secundárias é radicalmente mais efetiva do que a das cores primárias, propiciando a unidade do contexto buscada na pesquisa desde aquela época.

Apesar de algumas das questões plásticas estudadas serem corroboradas pelas pesquisas dos pintores barrocos, impressionistas e pós-impressionistas, estas pinturas oferecem uma espacialidade diferente. Evitando a presença do céu e de elementos em um primeiro plano, elas desenvolvem uma espacialidade intermediária, similar àquela que se percebe quando se observa a superfície de um cristal ou de uma toalha, onde os planos afundam e eclodem. Enfatizando o plano bidimensional da tela, sem tensões exageradas entre as formas e o fundo, estes trabalhos criam uma superfície coesa, semelhante à desenvolvida nas pinturas cubistas.

A soma de diversas questões pictóricas coletadas em pesquisas da história da pintura, misturadas e contraditadas, sintoniza-se com o tema de uma mata fechada, isto é, de um padrão ativo. Nesta perspectiva, os diversos modos de estabelecer tensões entre as formas e o fundo apresentaram-se com uma questão pictórica a ser aprofundada na pesquisa.

Em *Conceitos fundamentais da história da arte* (Wölfflin, 1989), um dos pares de conceitos elaborados por Heinrich Wölfflin pensa a diferença entre a “*Forma fechada e forma aberta*”. Trata-se de uma importante contribuição, que esclarece como a diferença de abordagem em relação ao contorno das formas tem importância na formação dos estilos Clássico e Barroco. Entretanto, este conceito pictórico não se limita aos por estilos analisados. O pintor moderno Henri Matisse, também pesquisa as formas fechadas, enquanto os pintores cubistas e expressionistas (sobretudo os abstratos), trabalham com formas abertas. Todo pintor trabalha esta tensão de alguma maneira. Tal como ocorre com as linhas, os tons e as cores, a tensão entre a forma aberta ou fechada, em contraste com o fundo ou integrada a ele, ecoa qual um conceito atemporal, podendo ser considerada inerente à linguagem pictórica.

No caso dos padrões ativos, acreditava-se nesta época que a opção mais conveniente seria compor um contexto aberto, onde as formas (fechadas por seus contornos) se destaquem moderadamente. A pintura *Árvore isolada* (Figura 106) exemplifica a pesquisa das tensões entre as formas e o fundo. Partindo de uma composição dividida em duas grandes áreas,



Figura 106. *Árvore Isolada*. Marcelo Duprat, 2000. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.

uma delas de floresta iluminada pelo sol e a outra permanecendo à sombra, buscaram-se as passagens suaves e abertas entre elas. Para tanto convém formar uma grade, onde a divisão de áreas na horizontal seja contraditada pelos ritmos verticais. Foi este o caminho escolhido. No centro do quadro, os escuros horizontais da base encontraram um caminho que atravessa a composição na vertical, até alcançar o céu. Evitou-se um contorno definido para formar esta faixa, que se espalha em manchas e fragmentos.

Sobre este ritmo de escuros uma única árvore se destaca como uma forma clara sobre um fundo escuro, isto é, uma forma fechada. Buscando-se uma contrapartida, foi acrescentada a silhueta de uma árvore à sombra (do lado direito), que ganha seus contornos pelo contraste com o fundo claro. O resultado apresenta uma forma clara sobre um fundo escuro e outra escura sobre um fundo claro. Por fim, uma terceira árvore se destaca no primeiro plano, abaixo da primeira. O verde frio de sua copa se liga aos verdes escuros mais saturados, enquanto sua luminosidade propaga a luz proveniente do segundo plano. Apesar de ser estranha tanto à realidade do mundo quanto à da pintura, esta árvore foi acrescentada pela necessidade de criar uma contradição interna, rompendo a tensão que poderia se tornar demasiadamente explícita entre formas, fundos e passagens (a contradição acrescenta mais naturalidade à composição).

Cada recanto da Mata Atlântica observado, sugeria uma nova pintura e, com ela, uma nova questão plástica a ser estudada, resultando em uma série. Em 2001, a exposição *Paisagens da mata Atlântica*<sup>59</sup> apresentou vinte e oito pinturas e vinte e dois desenhos desenvolvidos em torno deste tema.

Com o passar do tempo, a busca de um contexto coeso (tal qual um muro plano que serve de fundo para as ações compositivas), adquiriu os contornos teóricos da pesquisa dos padrões. O estudo da obra de outros pintores corroborou sua presença, por vezes apenas latente, em diversas obras e estilos, levando o autor desta tese a oferecer aos alunos do curso de pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, um *Tópico especial de pintura*, intitulado, *O padrão plástico na pintura de paisagem*<sup>60</sup>. O programa desta disciplina constituiu o primeiro ensaio de uma pesquisa teórica sobre os padrões. A perspectiva aberta por este ensaio inicial sobre as paisagens, acabou se mostrando fecunda, ampliando-se para outros gêneros, sobretudo para obras com grupos de inúmeras figuras.

### 3. RELATÓRIO DE PINTURAS

As figurações expressionistas da fase inicial e as paisagens, têm em comum a pesquisa de um padrão coeso, do qual surgem algumas ações compositivas e formas (como árvores ou figuras). Ritmos de luz ou cor, por mais destaque e peso que contenham, ao serem repetidos insistentemente, formam um novo contexto. As tensões existentes entre as formas com seus fundos, as relações entre o todo da composição e a individualidade das formas, ou o poder sugestivo contido nos processos de formação, são alguns dos estudos realizados que visaram aprofundar aspectos relevantes dos padrões.

A pesquisa atual surgiu da necessidade de fundir os dois temas (grupos de figuras imaginárias e a coesão densa e misteriosa de uma mata fechada), em uma mesma *phýsis*. Tal síntese constitui um caminho lógico para se explorar a abertura de leituras e sentidos de um padrão ativo.

A seguir serão comentadas algumas das principais pinturas realizadas desde 2016, acrescentando-se a sequência cronológica completa no apêndice “A - Portfólio” na página 183.

---

59 Exposição individual realizada no Museu Nacional de Belas Artes, no centro do Rio de Janeiro.

60 Os *Tópicos especiais de pintura* são disciplinas eletivas, cujas ementas são variadas e abrangentes, possibilitando aos professores da instituição (como é o caso do autor desta tese) oferecerem aos discentes do ciclo profissional as suas mais recentes pesquisas.

### 3.1. Composição I

A *Composição I* (Figura 107) foi a primeira em que a ideia plástica estava focada na formação de um padrão com várias figuras. Tanto as linhas quanto os tons e cores, foram articulados de modo a construir um todo o mais coeso possível, cuja presença fosse tão consistente quanto a das personagens. Para tanto, optou-se por compor um grupo de figuras em uma paisagem, tema historicamente recorrente.



Figura 107. *Composição I*. Marcelo Duprat, 2016. Óleo sobre tela, 81 × 65 cm.

A possibilidade de desenhar as figuras utilizando um mínimo de recursos se mostrou surpreendente nesta etapa da pesquisa. Na Figura 108 pode-se observar a fase inicial do trabalho, um fundo terra alaranjado, sobre o qual foram indicadas (com aguadas de preto) as proporções básicas das personagens e seus eixos internos mais elementares. Na figura da esquerda, em seu umbigo, encontra-se o centro de um X que se propaga por toda a composição (ver linhas azuis da Figura 109). Desde o início, grandes linhas de composição perpassaram as personagens (ver linhas em vermelho da Figura 109), tudo nascendo de uma trama de pequenas linhas-objeto espalhadas por toda a composição.



Figura 108. *Composição I* (fase inicial). Marcelo Duprat, 2016. Óleo sobre tela, 81 × 65 cm.

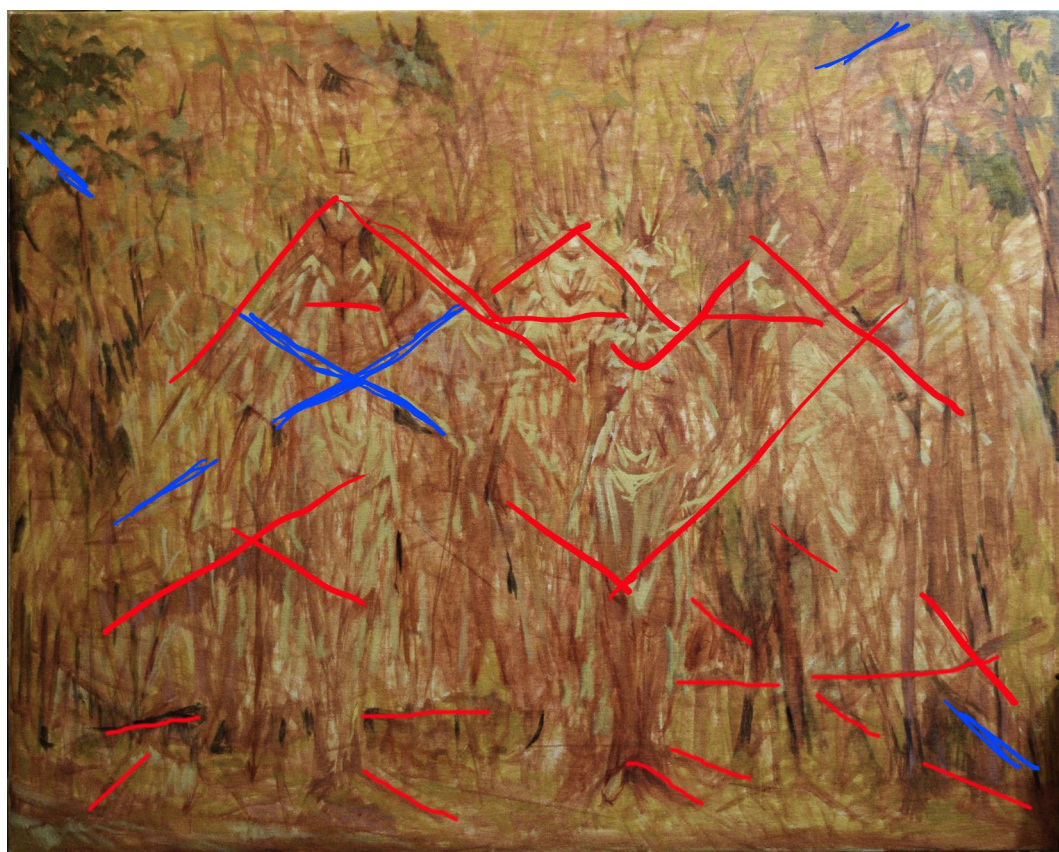


Figura 109. *Composição I* (alterada para fins didáticos). Marcelo Duprat, 2016. Óleo sobre tela, 81 × 65 cm.

O desenho das figuras foi suspenso nesta etapa, que já continha um complexo de relações. Buscou-se replicar as pequenas linhas que sugeriam estas marcações elementares, de tal modo que, por vezes, elas parecessem refletir o contexto e por outras, determiná-lo.

Sobre o fundo laranja, a ação cromática de maior peso resulta da entrada dos azuis, que se isolam do contexto, sendo, portanto, evitados na fase inicial. Por se tratar de um bosque e porque os verdes permanecem mais próximos aos laranjas, optou-se por utilizar esta cor na segunda etapa.

Os amarelos misturados ao branco propiciaram o trabalho das luzes, tanto no bosque esverdeado quanto nas figuras alaranjadas. Este acorde de cor funcionou perfeitamente como elemento de coesão, atravessando as figuras em certos momentos sem que praticamente nada fosse acrescentado para defini-las. Para completar as dinâmicas cromáticas foram incluídos alguns cinzas azulados, emoldurando o conjunto e sugerindo o vazio mais profundo do céu. Os frios (cinzas) também foram sobrepostos às figuras em pinceladas esparsas, sugerindo a vestimenta transparente de duas personagens. Por fim, para completar as dinâmicas de matiz foi acrescentado o violeta no terreno. Esta cor liga as duas personagens principais e tenciona os tons amarelados do restante da composição.

O desdobramento de um contexto integrado e a rejeição em dar foco às figuras (ou delimitá-las em relação ao fundo), permaneceu até o fim. Como resultado, as figuras se apresentam suficientemente estruturadas, mesmo tendo sido pouco trabalhadas. Os ritmos internos que definem a postura, movimento e proporção das figuras humanas, por menos que se apresentem visíveis, já são suficientes para impor a percepção de personagens. As mais simples indicações de sua presença, não só animam o conjunto como libertam os ritmos plásticos, agora chamados a seguirem caminhos próprios, independentes das figuras representadas. Assim, o organismo, o todo do quadro, tem a possibilidade de seguir sentidos e ritmos separados, que enriquecem a pintura com novos conteúdos plásticos latentes.

A *Composição I* demonstra que ao se priorizar os conteúdos que emanam de um padrão geral (desligados de uma forma determinada), é necessário muito pouco para ostentar figuras bem definidas. Em relação ao todo, a cabeça da figura à esquerda, apresenta-se como uma forma bem delineada, conotando inclusive uma expressão facial peculiar. Entretanto, a cabeça em si mesma é extremamente simples. Uma pincelada horizontal define a testa, outra vertical o nariz. Uma horizontal vermelha representa uma boca. Acrescentando três pontos escuros (dois olhos e a sombra de um nariz), a definição da cabeça se cristaliza.

A partir desta pintura, reduzir o peso semântico das figuras e valorizar os ritmos constituintes dos padrões, tornou-se uma questão a ser perseguida. Pelo fato de ser necessário muito pouco para que personagens se apresentem, é preferível valorizar tudo aquilo que ainda não tem uma significação, isto é, o contexto padrão. Tudo indica que entre a coesão indefinida de um padrão e a forma das figuras, no arrastar-se entre estes opostos, a meio caminho neste movimento, é mais provável que o padrão se anime e ative com diversos significados.

## Composição II

A *Composição II* (Figura 110) segue os mesmos princípios e objetivos da pintura anterior. Entretanto, ela partiu de uma imprimadura neutra, onde as dinâmicas de cor se encaminham na direção da saturação. Para o seu desdobramento cromático, optou-se por um matiz geral de cores secundárias, com exceção do terreno e da saia da personagem, centrados no amarelo. Em uma composição onde predominem cores secundárias, as primárias ganham estabilidade, isolando-se do contexto. Por este motivo, o ângulo reto resultante dos amarelos que se encontram no chão e na saia da personagem adquiriu grande destaque, constituindo a ação cromática de maior peso do quadro.



Figura 110. *Composição II*. Marcelo Duprat, 2017. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.

Em relação às formas, os troncos das árvores se mantiveram íntegros, tal como o corpo de uma figura. As árvores têm a vantagem de se desdobrarem em galhos e raízes que se espalham pela composição formando um padrão. O trabalho de desdobrar uma trama rica e variada com os galhos foi desenvolvido por um longo tempo, propagando-se por cada detalhe da composição. Com o objetivo de manter somente os troncos como formas individualizadas, as copas das três árvores principais foram fundidas em uma única faixa horizontal. Na figura, o arco formado por seu contorno direito é paralelo ao formado pelo



tronco que se encontra atrás. A direção compositiva de seu braço esquerdo se mistura ao padrão e sua configuração é simples como os galhos ao redor. O cotovelo do braço direito manteve a marcação inicial, resumindo-se a um X, cujas direções compositivas também se multiplicam pelo contexto.

As formas foram pensadas tal como na *Composição I*, integrando as personagens e troncos, em um contexto coeso. Nas duas composições, uma abertura de leituras ou alguma diversidade de significados estão longe de serem alcançados. O poder semântico das cores isola os componentes do padrão, conferindo-lhes uma identidade, mesmo quando se busca o poder sugestivo e a fluidez das manchas. Uma pincelada de azul na *Composição I*, por exemplo, conota um pedaço do céu e os verdes a vegetação.

Uma versão sem cor da *Composição II* (Figura 111), apresenta um padrão mais integrado, mais ambíguo e misterioso. Sem a identidade das cores, os troncos se fundem aos verdes do segundo plano e o leve destaque dos galhos sobre o céu cria um delicado padrão gráfico. Também se percebe melhor o sentido amplo das dinâmicas de luz. Do chão claro, ergue-se verticalmente a figura de um lado e um tronco do outro. Sem a cor, o tronco atrás da figura pode ser visto como uma figura de braços abertos, ao alto. A base do tronco central, ao invés de se abrir em raízes iluminadas, aponta para baixo como uma seta pontiaguda. Os pés da figura se confundem com raízes.



Figura 111. *Versão em preto e branco da Composição II (alterada para fins didáticos).*  
Marcelo Duprat, 2017. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.

Diversos significados adequados à abertura de leituras perseguida nesta pesquisa, foram perdidos com a entrada das cores. Esta é uma questão relevante que permanecia pendente. Como desdobrar uma ampla gama de cores sem que elas conotem um significado explícito?

### 3.2. Composição VI

A *Composição VI* (Figura 113), foi iniciada em 2017 e interrompida durante a etapa de conferências de doutoramento. Não foi feito o registro de sua primeira fase, mas a pintura seguia, em grande parte, um estudo anterior, feito em têmpera sobre papel (Figura 112). Os estudos teóricos desenvolvidos a partir das conferências, levaram o trabalho a incorporar uma reflexão sobre o padrão em seu aspecto semântico. A sobreposição de diversos significados propicia um padrão de sentidos, intimamente relacionado à abertura perseguida pela pesquisa. Entretanto, o forte apelo semântico de uma única personagem com as características de um homem com asas, encerrava a leitura. A ideia inicial de aproveitar as asas para a criação de um padrão plástico, sucumbia à significação da personagem que a destacava do contexto. Porém, se o padrão dissolve um determinado ritmo compositivo, neutralizando-o, o mesmo



Figura 112. *Estudo para Composição VI*. Marcelo Duprat, 2017.  
Têmpera a ovo sobre papel, tamanho A4.



Figura 113. *Composição VI*. Marcelo Duprat, 2018. Óleo sobre tela, 81×60 cm.

princípio pode ser utilizado com relação ao conteúdo semântico, que neste caso estabelecia um conteúdo demasiadamente determinado.

Buscando um padrão de significados, acrescentou-se mais um par de braços. A cabeça foi trabalhada de modo a oscilar entre o humano e animal. O vermelho foi aproveitado para significar um coração no corpo e uma chaga em uma das mãos. Os azuis passaram a sugerir explicitamente um céu, e abaixo, as águas de um rio. As verticais assumiram as características de troncos. As áreas de branco na base, facilmente conotaram pedras, enquanto os verdes, vegetação. Toda possível significação foi acolhida e acrescentada à pintura.

A escolha deste caminho deu mais densidade ao quadro. Entretanto, por mais que se sobreponham significados, eles permanecerão como conteúdos escolhidos ou enfatizados deliberadamente, procedimento similar ao de um pintor surrealista que encontra nas manchas, formas e figuras. A abertura buscada nos padrões, por sua vez, suspende as escolhas pré ou pós-determinadas, mantendo-as naquele ponto intermediário onde as formas ainda permanecem latentes. Nossa hipótese pressupõe que uma matriz de ideias transcende as escolhas conscientes de seu autor. O caminho que se impunha, portanto, apontava em outra direção.

### 3.3. Composição IX

Esta pintura buscou neutralizar as significações semânticas da cor. Evitaram-se os verdes ao fundo e os azuis desviaram-se da conotação de céu, sendo incluídos somente na parte inferior da composição.

O processo foi iniciado com o terra-de-siena (acorde de preto, terra queimada e amarelo ocre). Ao ser aplicada por transparência sobre um fundo branco, este matiz tem a característica peculiar de adquirir uma forte vibração quente, mesmo se tratando de uma tinta fundamentalmente neutra. Ao se acrescentar a tinta branca para substituir a luminosidade do fundo, cria-se uma variação cromática. O mesmo tom de claro-escuro se apresenta quente, quando a tinta é aplicada em transparências, ou neutro, quando o tom resulta da mistura com o branco (ver Figura 114).



Figura 114. *Primeira etapa de Composição IX*. Marcelo Duprat, 2018. Óleo sobre tela, 81x60 cm.

O objetivo desta etapa foi elaborar um padrão geral de claro-escuro, no qual três figuras pareceriam encrustadas em um padrão. O sentido geral de cruzar os ritmos das grandes linhas de composição foi inspirada na pintura *Cristo expulsando os comerciantes do templo*, de El Greco (Figura 32), onde dois grandes triângulos sobrepostos se cruzam e misturam, formando um padrão.

Na pintura em questão a sobreposição dos grandes triângulos foi articulada pela figura sentada, que afirma uma estrutura triangular ascendente, e pela luminosidade mais acentuada de seu joelho, que serve como ápice de um ritmo de luzes que acompanha uma triangulação inversa, descendente (ver Figura 115).



Figura 115. *Composição IX*. Marcelo Duprat, 2018. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.

Em meio a este ritmo cruzado, a figura da direita, da cabeça aos pés, segue a estrutura geral de um asterisco, adquirindo naturalmente um caráter alado. Seu braço direito, próximo a borda, sugere o movimento de acolher algo. Para corroborar este movimento, na versão final acrescentou-se um pássaro de perfil à sua frente, ligeiramente esverdeado (ver Figura 115). No lado esquerdo esta figura recebeu dois braços, um culminando em uma mão aberta e outro indicando a presença do pássaro. A figura central também adquiriu outra mão ao lado de seu joelho. Pensou-se em criar um padrão de mãos e formas similares na faixa central.

Seguindo o princípio da repetição sistemática de componentes para a formação de um padrão, as cabeças das outras duas figuras também se basearam na estrutura geral de um asterisco, expandindo suas linhas e formas pelas adjacências. Na figura da esquerda, ao redor de sua cabeça, triângulos escuros, vírgulas no todo da composição, conotam um chapéu ou um capacete com chifres, o que conferiu à figura um caráter anedótico. Os olhos com cílios

longos, a barba que envolve a boca, a mão ao peito, nada foi premeditado. As particularidades da personagem surgiram espontaneamente dos ritmos repetitivos que constituem o padrão.

Na hierarquia dos ritmos semânticos, a figura da esquerda adquiriu maior definição, onde os pontos altos são a mão e as vírgulas escuras que emolduram a cabeça (as cabeças das outras duas personagens são emolduradas pelas mesmas vírgulas, diferindo somente por serem luminosas). Para integrar e reduzir o peso semântico destas formas, lidas como abas de um chapéu ou chifres de um capacete, elas foram replicadas nos arredores.

A coruja no ombro da personagem direita surgiu desta expansão. Suas orelhas têm a forma e movimento dos triângulos escuros. Seus olhos têm a proporção e forma das áreas de luz encontradas no pescoço e ombro da personagem a seu lado. Ao repetir estas formas, seria natural que a combinação sugerisse a coruja, tal como se apresenta. A coruja traz consigo um conteúdo simbólico que propicia as mais diversas leituras. O observador, ao cruzar seus olhos com os dela, percebe o peso desta pequena forma. Apesar de sua proporção menor e mesmo integrada à vestimenta da personagem em que se apoia, a coruja adquiriu um peso semântico similar ao das demais figuras.

### 3.4. Composição X

A *Composição X* (Figura 116), apresenta personagens simples, meras posturas e dinâmicas internas de corpos humanos, incorporadas ao padrão.

Os ritmos estruturais deste padrão seguem um caminho próprio de verticais e horizontais, ao qual se integram as estruturas internas das figuras. As linhas iniciais de marcação das personagens que definem suas proporções, o eixo do tronco, o balanço dos ombros e quadris, os pequenos traços horizontais que assentam a figura no chão, localizando os pés, tudo foi articulado em consonância com uma estrutura essencialmente monótona e sem ação compositiva significativa.

A *Composição X* segue um padrão formado por um ritmo de linhas horizontais escuras no topo, que se transformam em verticais na base (pernas dos personagens). Tendo por ponto de partida uma imprimadura cinza, as luzes trilham caminhos independentes. Na base tendem à horizontalidade, transformando-se em verticais em seu movimento ascendente. No embate entre estes ritmos alternados de tons claros e escuros, as estruturas das figuras perdem a importância, sem sucumbirem na trama formada pelo padrão. Acompanhando-se o registro do processo inicial, construído com os pretos e brancos (Figura 117), é possível visualizar a busca deste padrão formado pelos ritmos cruzados de horizontais e verticais. Uma monocromia de cinzas, fundamentalmente azulados, buscou o desenho das formas e tons de claro-escuro.

Este trabalho foi feito em paralelo à análise do desenho *O Semeador*, de Van Gogh (Figura 7 na página 20), onde verificou-se como um padrão de linhas (ou pinceladas)



Figura 116. *Composição X*. Marcelo Duprat, 2018. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.

pode seguir forças de campo ocultas. A variação do padrão cria forças de campo, ações compositivas que se localizam em uma dimensão intermediária entre as formas e o padrão. Esta primeira etapa, restrita ao claro-escuro, perseguiu uma força de campo discreta e secundária, tendendo a um triângulo cujo ápice se encontra fora do campo visual.

A relação entre a estrutura das figuras e o padrão buscou ser a mais equilibrada possível, de modo que o conjunto de linhas e tons de claro-escuro se aproximassem de um todo coeso, um contexto acolhedor para uma ação compositiva mais efetiva das cores. Foi premente construir primeiro o padrão tonal para conseguir dosar adequadamente (e neutralizar) as significações semânticas das cores.

Na paleta formada por cores terrosas, o preto e o branco funcionam como cores frias e azuladas<sup>61</sup>. Sobre tal contexto, a cor oposta e complementar, o laranja, quente por natureza, cria a ação compositiva mais efetiva e de maior peso. Esta foi a ideia plástica inicial: sobre um contexto neutro de formas e tons de claro-escuro, criar um ritmo efetivo de cores quentes.

A pesquisa prática apresenta sua real dimensão durante o processo de formação da obra. Para o próprio pintor que a realiza, o processo de formação deve permanecer aberto

---

61 Tal como verificado as chamadas cores terrosas basicamente são constituídas por preto, branco, amarelo ocre e terra-queimada (uma terra avermelhada). Neste contexto os cinzas opacos funcionam perfeitamente como azuis.



Figura 117. *Composição X* (registro do processo de construção inicial).  
Marcelo Duprat, 2018. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.



ao desconhecido, pois este é o único modo da atividade prática não se transformar em mera execução técnica do que foi previamente estabelecido. Neste sentido, a hipótese de trabalho se distingue de uma ideia prévia, isto é, da imagem de uma forma qualquer que se pretenda realizar. Uma mesma hipótese é matriz geradora de variados resultados. Quanto mais afastada de um resultado estético unívoco, mais abrangente se apresenta determinada hipótese de trabalho.

Pensar os ritmos e dinâmicas da cor separados da estrutura de claro-escuro, constitui uma destas ideias. Conforme observamos no capítulo sobre a cor, Henri Matisse, Rembrandt ou El Greco debruçam-se sobre esta mesma possibilidade, mas de um modo singular, cada qual com seu estilo. Eles compartilham o uso da cor de modo autônomo em relação às linhas e claro-escuro, demonstrando que esta é uma possibilidade independente dos estilos ou resultados estéticos.

A *Composição X* parte desta mesma hipótese. Após construir uma monocromia de cinzas, a entrada das cores seguiu um processo independente. Um bom local para introduzir as cores gradativamente, sem interferir na estrutura de claro-escuro, localiza-se nos extremos tonais. No branco mais puro, no ápice da luz, assim como nos escuros mais profundos, as cores têm uma entrada discreta e gradativa. A *Composição X* seguiu este processo. Foram introduzidas veladuras de amarelo ocre nas luzes e de vermelho-terra (Burnt Sienna – Wilsor & Newton) sobre os pretos, esquentando-os. No cruzamento destes ritmos de matizes amarelados e avermelhados, surgiram espontaneamente os laranjas, complementares ao contexto.

Para manter a estrutura aberta obtida inicialmente, os ritmos de cor criados seguiram caminhos independentes tanto do padrão quanto das figuras. O quadro se assenta sobre um ritmo simples de cores quentes alaranjadas (Figura 118), enquanto as demais cores se espalham por toda a composição, criando ritmos neutros e/ou tendentes a formar um padrão. A tensão entre as cores complementares (ação cromática de maior destaque) ficou restrita ao tronco da figura principal, criando um ponto extremo de peso, ação e definição. No restante da composição, destacando-se gradualmente do contexto monocromático, as cores violetas e esverdeadas funcionam como caminhos de acesso a esta área de maior contraste.

Note-se que o padrão de linhas verticais de preto e branco, que configura uma parede atrás das personagens, apesar de sua cor azulada não adquiriu a conotação de céu. Do mesmo modo, embora formando faixas verticais similares aos troncos de um bosque, a cor azul impede esta interpretação. O padrão permaneceu naquele ponto ambíguo e intermediário procurado na pesquisa.

As seis figuras se subdividem em dois grupos. No da esquerda (do observador), vê-se uma dinâmica fluida do quente avermelhado ao frio. Neste grupo, a figura mais próxima do centro é alaranjada, a que está a seu lado violeta, enquanto a que se encontra mais perto da borda tem um matiz violeta-frio, azulado, que identifica esta figura com o fundo cinza



Figura 118. *Composição X com direção compositiva da cor* (imagem alterada para fins didáticos).  
Marcelo Duprat, 2018. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.

azulado. Ao se comparar os violetas desta composição com os presentes na *Composição IX*, percebe-se que lá eles conotaram a vestimenta das personagens, enquanto neste caso eles permanecem semanticamente neutros e integrados aos ritmos do padrão.

O grupo de seis figuras é flanqueado por um anjo de um lado, e uma figura com uma cruz no peito do outro. Plasticamente, a cruz ostentada pela personagem à esquerda, identifica-se com a grade de verticais e horizontais do padrão, que se repete por toda a superfície. Entretanto, ela não se dissolve. Similar ao peso semântico da coruja visto na composição anterior (ampliado por se tratar de uma forma simbólica), a cruz no peito de uma figura se destaca devido ao seu conteúdo semântico. Independentemente de seu significado, esta identidade simbólica restabelece a presença do tronco da figura, justamente no momento em que sua dissolução no padrão poderia se tornar excessiva.

### 3.5. Composição XI

Este trabalho também partiu de uma imprimadura cinza, tal como a *Composição X*, mas enquanto na composição anterior o processo se iniciou com os jogos de claro-escuro, nesta, o segundo passo foi determinado pela cor.

A imprimadura cinza, localizada em torno de um tom médio, em essência é fria e azulada, propiciando a ação das cores quentes. O tom de claro-escuro de um cinza é facilmente ajustável para corresponder ao mesmo tom de um laranja. Com esta combinação se podem criar ritmos de cor, sem que haja qualquer interferência tonal, isto é, sem ativar nenhum ritmo de claro-escuro. *Composição XI* seguiu esta hipótese em sua primeira fase, conforme registrado na Figura 119.



Figura 119. *Composição XI* (processo de construção, fase inicial).  
Marcelo Duprat, 2019. Óleo sobre tela, 81x60 cm.

Por princípio, os corpos humanos são representados com cores quentes, de modo que a sugestão de cinco blocos verticais alaranjados já indica a localização das figuras. O quadro buscou um padrão simples de verticais lado a lado, onde uma pequena variação de distâncias entre estas silhuetas alaranjadas, criou um discreto ritmo.

Como caminho para ligar as cores opostas e complementares (laranja e cinza-azulado), o quadro seguiu a seguinte dinâmica de matiz: laranja – amarelo – verde – azul. O verde inicial introduzido (uma mistura de amarelo ocre e preto) foi ajustado também para corresponder ao mesmo tom de claro-escuro do cinza inicial.

A ideia plástica prévia visou criar um padrão de cor, para que a ação principal fosse exercida pelos tons de claro-escuro. Na prática, esta fase não teve grande duração, pois para estabelecer relações de harmonia e contraste cromáticos entre os laranjas e verdes, se impôs o acréscimo dos amarelos, presentes na composição destas cores secundárias. Entretanto, como o amarelo é mais luminoso do que as demais cores, sua inclusão acionou também uma dinâmica de claro-escuro.

Buscando amadurecer o padrão antes de empreender uma ação compositiva mais efetiva sobre ele, esta etapa perseguiu um ritmo de tons escuros espalhados e integrados (Figura 120). Em sentido geral, como variação nascente de claro-escuro, o quadro sugeriu uma tensão entre a forma das figuras, mais clara na região do tronco, e o fundo, mais escuro ao seu redor. Seu desdobramento conduziu à formação de uma faixa de tensão tonal (figuras claras e fundo escuro) no centro do quadro, mantendo a cabeça e pés das personagens relativamente mais integradas ao contexto. Todavia, seguindo o princípio da contradição<sup>62</sup>, escurecendo e clareando esta região intermediária do corpo, os espaços entre as figuras acabaram se tornando tão densos quanto as próprias personagens. As ligações se apresentaram como importantes componentes da composição.



Figura 120. *Composição XI* (etapa intermediária). Marcelo Duprat, 2019. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.

---

62 Conceito inerente ao padrão, conforme estabelecido no capítulo “1.1. Tensão entre opostos” na página 6.

A Figura 120 registra a etapa intermediária do processo de construção da *Composição XI*. Chegou-se a um contexto em que tudo estava relativamente neutralizado e integrado. Nesta fase, porém, faltava justamente a determinação, o sentido geral, que neste quadro aguardava uma ação de claro-escuro mais efetiva.

Retomando os princípios da ideia plástica inicial, a composição se encaminhou para os contrastes tonais mais acentuados (Figura 121). Um sentido geral também orientou esta etapa final. As luzes foram introduzidas a partir da borda superior, enquanto os escuros fluíram da borda inferior. Do embate destes ritmos, os contrastes tonais se concentraram nas duas figuras à direita, que adquiriram um maior destaque. As demais se mantiveram relativamente integradas ao padrão.



Figura 121. *Composição XI* (concluído). Marcelo Duprat, 2019. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.

Cromaticamente, os cinzas azulados permaneceram funcionando como um fundo vazio, possivelmente um céu. Os verdes, por outro lado, não chegaram a conotar explicitamente alguma vegetação tal qual nas composições anteriores, permanecendo como contornos cromáticos dos corpos, matizes intermediários entre os laranjas e azuis.

A figura mais clara à direita se destaca pois ela contém a ação mais efetiva da composição. Além de sua luminosidade ela se encontra um pouco à frente, assentada em uma grande horizontal amarelada, enquanto as demais figuras se apoiam em uma horizontal vermelha. Apesar de internamente seu corpo ser laranja, tal qual as das demais figuras,

o seu centro é ligeiramente violeta, acrescentando uma dinâmica de matiz oposta à que predomina no contexto. Desdobrando-se da cabeça e pés alaranjados ao violeta no centro do corpo, e deste aos azuis do fundo, estabelece-se uma dinâmica de matiz que segue um outro caminho de ligação cromática entre os quentes e frios. Esta contradição localizada transforma o restante da composição em um contexto vigente, um padrão intermediário, por mais ativo que ele se apresente.

### 3.6. Junção I

A pintura anterior construiu um padrão ativo - um contexto prévio que funciona como pano de fundo para a ação compositiva principal. Entretanto, as possibilidades oferecidas por este padrão intermediário, permaneceram mais ligadas aos ritmos plásticos como os de cor e claro-escuro. Em relação às formas, somente os espaços entre as figuras alcançaram a densidade de um padrão. Para que um grupo de figuras adquira a densidade indefinida de um padrão ativo (como uma mata fechada), é necessário reduzir ao máximo as tensões entre as formas e o fundo, de modo que tudo permaneça integrado em um mesmo plano sugestivo. Para tanto os elementos que estruturam as figuras devem ser os mesmos que estruturam o contexto que lhe serve de chão. Só através da dissimulação de outras formas e figuras pode-se ampliar o poder de sugestão semântico do padrão, questão que permanecia pendente nas pinturas.

Os baixos-relevos Maias, estudados para o desenvolvimento dos trabalhos desta pesquisa na década de 1990, ilustram esta possibilidade. Os de Yaxchilan (Figura 122),



Figura 122. *Baixo relevo de Yaxchilan*. Cultura Maia, s/d. Calcário esculpido.  
Fonte: Museu Britânico, Londres.

por exemplo, apresentam a composição de um padrão orgânico. A repetição de módulos e formas geométricas similares, preenche o espaço da composição. Somente após um período de familiarização, reconhecem-se as cabeças das personagens, encontram-se suas mãos, as serpentes etc. Ao invés de apreender primeiro um todo, o olhar vagueia pela superfície saltando de parte a parte. A estrutura das figuras é singular, mas a repetição de pequenos módulos de formas geométricas simples, mesmo subjugadas a estruturas internas diferentes, formam um padrão.

Note-se por exemplo, a pequena forma retangular que se encontra no canto inferior direito. Não se trata de uma cabeça humana ou de um animal, nem tampouco de um escudo ou uma lança. Pode-se interpretá-la como um peixe, uma forma orgânica qualquer, um animal de um só olho, ou também como algo inorgânico, um medalhão, um bracelete ou um componente de indumentária caído no chão. Esta forma não se identifica claramente, apesar de permanecer tão densa quanto qualquer outro elemento da composição. Trata-se, portanto, de uma forma definida com um conteúdo indefinido - uma forma aberta. Esta ambiguidade é alcançada pelo fato desta forma ser composta por pequenos retângulos e círculos, os mesmos utilizados para construir as demais personagens.

Resgatando esta referência antiga e lembrando que um dos objetivos da pesquisa visa fundir as personagens em um padrão, desenvolveu-se a *Junção I* (Figura 123). Devido a mudança de abordagem, agora decidida a incluir um padrão constituído por diversas formas fechadas aglomeradas, alterou-se o nome da série.

Nesta pintura (Figura 123), o desenho da figura central foi evitado ao máximo, amadurecendo por mais tempo o padrão no todo. Através da construção de pequenas formas geométricas, círculos, triângulos e linhas soltas, instaurou-se um contexto geral sem destacar a figura demasiadamente.

Para que o padrão adquirisse densidade, foi necessário algum tempo. Camadas escureceram e clarearam a composição, esquentando-a e esfriando-a, criando ritmos plásticos com as seis cores fundamentais. O quadro amadureceu sem que as ações compositivas assumissem um sentido determinado ou as formas adquirissem algum significado. Não se trata de uma gênese estritamente abstrata, mas da soma de pequenos indícios de significados, contraditados assim que surgem, que foram acumulados no decorrer do processo. Ao se comparar o resultado deste trabalho com os anteriores, percebe-se que a *Junção I* conquistou um desenho mais aberto e adequado aos objetivos propostos.

Ao redor da personagem principal, encontram-se colunas que sugerem outras figuras ou totens. Na esquerda, acima, uma estrutura vermelha sugere um pássaro, ou parte de uma terceira personagem. Ao lado da cabeça da figura principal, pequenos círculos podem ser interpretados como olhos de outras cabeças em segundo plano. O triângulo luminoso que configura os pés da personagem principal, repete-se nos arredores, reforçando a presença de outras figuras dissimuladas no padrão. O todo se manteve com a ambiguidade buscada, que oscila entre a significação (ou representação) e a estrutura compositiva do quadro.



Figura 123. *Junção I*. Marcelo Duprat, 2019. Óleo sobre tela, 42 x 57 cm.



### 3.7. Junção II



Figura 124. *Junção II*. Marcelo Duprat, 2021. Óleo sobre tela, 140 x 102 cm.

Nos capítulos anteriores verificou-se que alguns pintores trabalharam padrões como contextos prévios para as ações mais efetivas que pretendiam compor. Observou-se que o poder sugestivo destas camadas intermediárias por vezes se mostra ativo, alcançando uma abertura tão ampla quanto a indicada pelo conceito de matriz de ideias. Tudo o que vimos fortalece a hipótese de que a abertura experimentada pelo pintor durante o processo acaba por participar da forma pronta e acabada. Quando o fazer não é técnico, invariavelmente esta abertura se apresenta primeiro para o pintor, a meio caminho entre o ponto de partida e a obra terminada, local em que, como se viu, é frequente encontrarmos a configuração neutra de padrões, formando a base de tudo.

Na pesquisa prática como um todo foi constante o arrastar-se entre o contexto neutro de um padrão e a representação de um grupo de figuras. Como nos trabalhos anteriores, a causa e finalidade desta pintura, isto é, sua hipótese inicial, visou formar um grupo de personagens, de corpo inteiro, integradas entre si e com o contexto. Os elementos escolhidos para desencadear este jogo, isto é, para manter ativo o combate entre a definição das figuras e a ausência de sentidos plásticos do padrão, foram as formas geométricas presentes nas laterais da pintura anterior, que mostraram-se promissoras formas abertas, mantendo-se em um ponto de prefiguração. Por um lado, as formas geométricas podem ser facilmente articuladas como

um padrão, enquanto por outro o modo como se relacionam e interagem sugere a presença de estruturas internas ocultas. A pintura *Junção II* perseguiu esta hipótese de trabalho. Abdicou-se de qualquer preocupação inicial com os ritmos internos das figuras, mantendo o foco na busca de algumas formas, nascentes da trama de linhas objeto. Desorganizadas tal qual peças de um quebra cabeça, espalhadas ao acaso, estas pequenas formas foram distribuídas por todo o campo plástico.

A hipótese específica desta etapa, supôs que as articulações que estruturam as figuras ou o todo da composição devem ser resguardadas até que o padrão se apresente denso e estruturado. Neste sentido, a pintura *Junção II* iniciou-se cautelosamente. Com carvão riscou-se uma trama de linhas objeto que busca desenhar formas geométricas básicas. Nos trabalhos da série *Composição* estas linhas formavam um padrão, mas simultaneamente sugeriam eixos, proporções, balanços de quadris e ombros das figuras. Neste trabalho, entretanto, a grade destas linhas abertas visou antes sugerir um padrão de pequenas formas geométricas, buscadas desde o início do processo de formação (Figura 125).



Figura 125. *Marcação de Junção II*. Marcelo Duprat, 2020. Carvão sobre tela, 140 x 102 cm.

Simultaneamente a formação desta grade inicial acrescentaram-se formas fechadas por linhas de contorno (triângulos, cruces, círculos, retângulos etc.), que, como as pedras de um mosaico, buscaram preencher todo o campo plástico. A grade de linhas, portanto, serviu de base não para a forma das figuras, mas para o desdobramento deste padrão de formas geométricas.

Tal como vimos na gravura *Crucificação* de Albrecht Dürer (Figura 28), ou no *Baixo relevo de Yaxchilan*, da cultura Maia (Figura 122), um grupo de personagens que ocupe todo o espaço tende a formar um padrão. Na fase inicial de *Junção II*, porém, a estrutura interna das figuras foi descartada. As formas geométricas funcionam como fragmentos das personagens, sugerindo joelhos, mãos, quadris, ombros e cabeças, sem que uma estrutura interna tenha sido cogitada. Triângulos determinados, presentes desde a marcação inicial a carvão, insinuam cabeças que quanto mais se definem transformam tudo abaixo delas em seu corpo. Dependendo da altura em que estão localizados, outros triângulos insinuam a cintura das personagens, os círculos os seios, ombros ou joelhos, olhos ou cabeças, enquanto as cruces funcionam perfeitamente para marcar a localização dos pés na base, ou a estrutura de um tronco humano mais acima. As formas geométricas configuram uma camada superficial que oculta a estrutura interna das personagens. Funcionam tal qual as peças de uma armadura, que necessita conter outras camadas internas de sustentação, como roupa, pele, carne e ossos, cada qual sugerindo estruturas cada vez mais profundas.

Nas pinturas da série *Composição* esta estrutura interna, via de regra, era buscada desde as primeiras etapas do processo. Na sequência, por mais que as figuras permanecessem dissimuladas na trama do padrão, sua presença tornava secundária quaisquer outras representações latentes. A série *Junção*, por sua vez, supõe que a representação das figuras permanece mais aberta e sugestiva sem a articulação precipitada destas estruturas internas. Compondo este padrão de superfície, todo o resto, a estrutura do osso, tanto das figuras quanto das grandes linhas de composição, acabam por se insinuarem naturalmente.

Com a entrada das cores quentes, conforme etapa registrada na Figura 126, os corpos começaram a se destacar. Para neutralizar sua presença, mostrou-se relevante não preencher as figuras de cima abaixo. Do lado direito os laranjas sugerem a região do tronco das personagens, e do lado esquerdo seus quadris e pernas. À direita, o vazio profundo atrás das pernas das personagens contradiz a verticalidade das figuras, opção que se mostrou relevante até o final do processo. No detalhe da Figura 127, vê-se uma etapa intermediária desta área, onde a entrada de um cinza azulado, assim como dos tons mais avermelhados logo acima, cria uma separação mais efetiva entre os corpos quentes, a frente, e o fundo frio azulado.

Esta área da composição esclarece um dos objetivos perseguidos pelo trabalho. As formas circulares, por vezes similares a um grão de café, localizados no centro horizontal do detalhe (Figura 127), se destacam como joelhos pois estão localizadas na altura adequada. Entretanto, estas articulações foram incluídas casualmente, sem premeditar à qual figura pertencem. Do mesmo modo, as cruces deitadas (X) se espalham na base, seguindo uma horizontalidade rasteira, na altura onde se localizam os pés do grupo de figuras.

Estas formas, assim como as demais formas geométricas, foram articuladas buscando um ritmo abstrato, com variações de claro-escuro, cor e dimensão, atento sobretudo às dinâmicas da faixa horizontal às quais pertencem. No caso da faixa onde se localizam os pés,



Figura 126. *Entrada das cores em Junção II*. Marcelo Duprat, 2020. Óleo sobre tela, 140 x 102 cm.



Figura 127. *Detalhe da fase intermediária de Junção II*. Marcelo Duprat, 2020. Óleo sobre tela, 140 x 102 cm.

uma transformação simbiótica das cruzes (X) com os triângulos ao seu redor, integrou estas formas com os planos da base - o chão. Este jogo abstrato funciona como ponto de apoio para a interpretação de um variado número de figuras, pois a quantidade necessária destas formas para compor um padrão multiplica o número de pés possíveis de serem reconhecidos. Os pés são sugeridos, mas sem se identificar à qual figura pertencem. O mesmo princípio foi desdobrado com os triângulos invertidos na altura do púbis, os balões na altura das cabeças, e os círculos na altura dos seios e ombros, todas formas espalhadas pelo campo buscando a repetição. Mesmo mantendo presentes todos os elementos necessários à representação de figuras, a constituição do padrão de formas oculta sua estrutura clara e objetiva, sendo este o ponto onde a pintura procurou se manter durante o processo.

Fundidas ao padrão, as figuras acabaram se insinuando gradativamente. O reconhecimento de uma delas é suficiente para o olhar encontrar as demais. A Figura 128 destaca uma das figuras, a única que tem sua cabeça em 3/4. Vê-se que sua estrutura se definiu com uma proporcionalidade clássica, com uma dinâmica interna distribuída entre o quadril e ombros, com um dos braços aberto e outro sugestivamente apoiado no quadril.

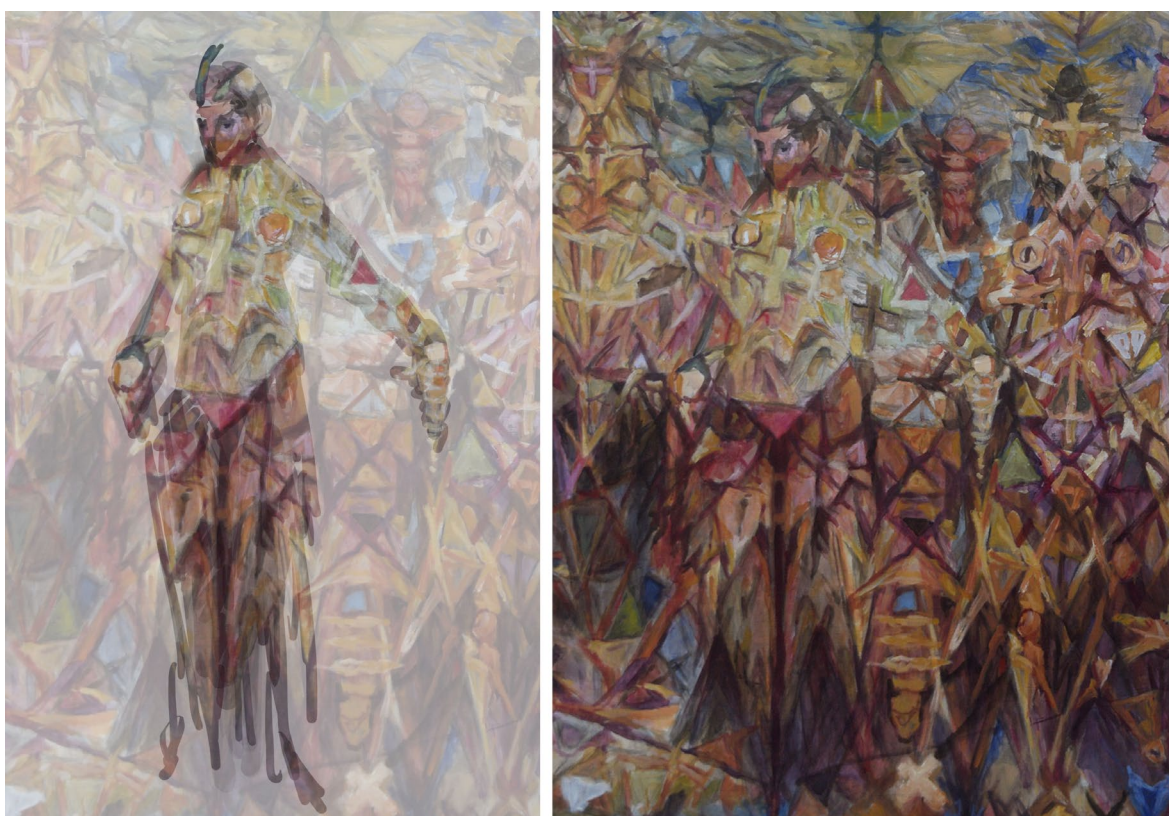


Figura 128. *Detalhe de figura destacada de Junção II* (alteração realizada para fins didáticos).  
Marcelo Duprat, 2021. Óleo sobre tela, 140 x 102 cm.

Apesar de ser possível identificar figuras muito bem estruturadas, a representação destes personagens não parece ser o tema principal, pois não seriam necessários tantos

rodeios para representá-las. Tudo aparece intrincado ao extremo, o desenho das figuras é contraditado frequentemente, formas geométricas se sobrepõe e o desenho das figuras se mistura. Mas por que mascarar a presença destas personagens? Qual o sentido de dificultar sua leitura? A questão conduz a percepção para a busca de outros sentidos, ainda que o observador não tenha o apoio seguro da representação como guia.

Aqueles que se ocuparam com esta pesquisa até este ponto percebem que a *Junção II* contém, como sentido principal, um pouco de tudo o que foi estudado. Prevalece a junção de muitos dos padrões analisados:

1. Nela encontra-se uma grade linear de verticais, horizontais e diagonais, linhas objeto que criam um padrão como o visto na pintura *Montanha de Santa Vitória*, de Paul Cézanne (Figura 15).

2. Esta grade contém também variações de tessitura. Em toda a borda esquerda e no topo do trabalho encontramos uma hachura variada de pequenas linhas orgânicas, bem distinta das linhas retas e angulosas do centro da composição, variação similar às animadas tessituras que estudamos no desenho *O semeador*, de Vicent Van Gogh (Figura 7).

3. O todo é composto por um grande grupo de personagens posicionadas horizontalmente, ombro a ombro, umas à frente das outras, aglomeradas, tal como o padrão de formas analisado na xilogravura *Crucificação* de Albrecht Dürer (Figura 28).

4. O conjunto formado por esta parede de figuras é subdividido em partes cada vez menores. Similar à sobreposição de dois grandes triângulos, analisada nas pinturas de Greco e de Caravaggio (Figura 32 e Figura 42), em *Junção II* o todo é subdividido por um movimento (força de campo) que, neste caso, é similar a letra 'M', contraditada por sua vez pelo movimento que acompanha a dinâmica da letra 'W'.

5. Esta dinâmica ondulante se perde ao ser misturada inúmeras vezes, sobretudo pelos ritmos das luzes e sombras, formando um excelente campo básico. Em algumas áreas da composição as luzes e os escuros mais profundos criam ações compositivas, mas tudo permanece dissimulado, como o padrão de claro-escuro que vimos na pintura *Cristo expulsando os comerciantes do templo*, de Greco (Figura 32), que se apresenta extremamente animado quando observado em partes, enquanto no todo acaba por se mostrar neutro.

6. Buscando um ponto de equilíbrio, o marco zero para algum combate, um princípio cromático também foi buscado. No contexto geral predominam os verdes, laranjas e violetas, cores secundárias que, como vimos na pintura *Pedra de moinho e cisterna sob as árvores*, de Paul Cézanne (Figura 64) dialogam muito bem entre si. Relativamente na pintura *Junção II* estas cores são mais padronizadas, formando um contexto geral homogêneo. Só secundariamente, em algumas partes isoladas, estas cores criam ritmos discretamente ativos. Em meio a este contexto as cores primárias criam pontos de estabilidade e tensão, todos também secundários, visto que se encontram dispersos por toda a composição. Tal como na pintura de Paul Cézanne, a pintura *Junção II* contém um padrão de matiz, bem em

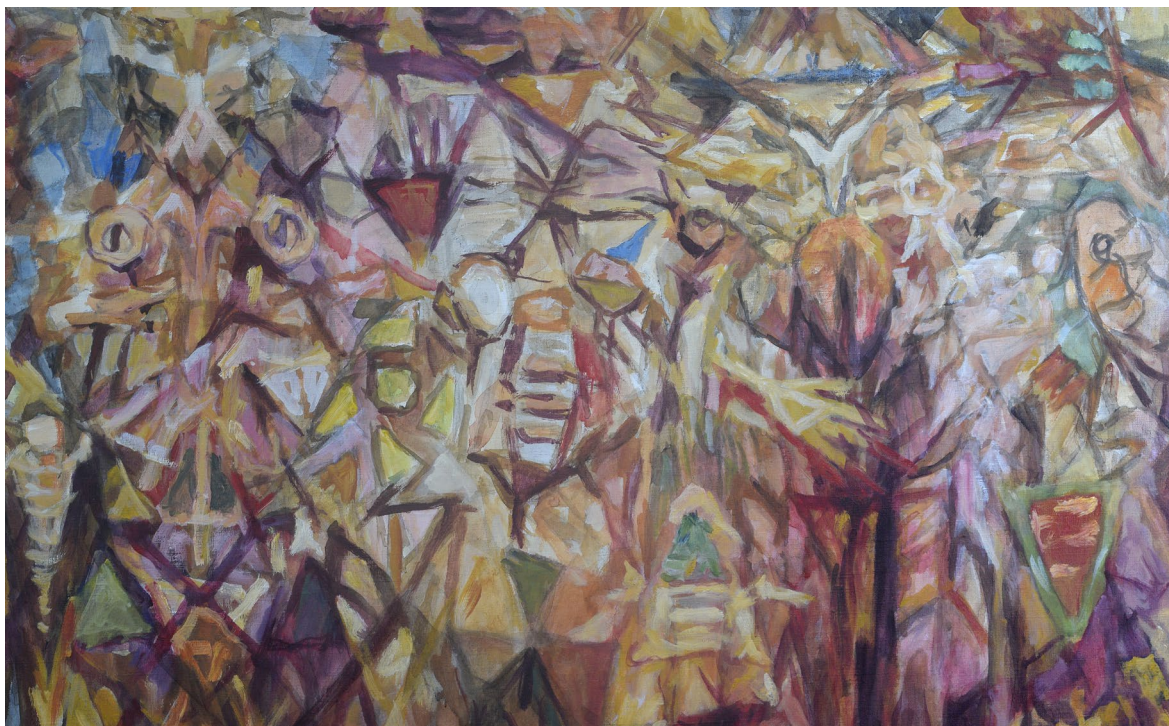


Figura 129. *Detalhe de Junção II*. Marcello Duprat, 2021. Óleo sobre tela, 140 x 102 cm.

seu centro, em uma das áreas mais importantes da composição. No detalhe da Figura 129, sem a presença das cabeças, percebe-se uma área onde as formas têm o mais alto grau de definição. Em plena saturação apresentam-se violetas, verdes e laranjas, assim como azuis, vermelhos e amarelos. Encontram-se formas com a luz extrema, assim como linhas da mais profunda escuridão. Tudo foi misturado em um padrão que contém, mas não aciona, os ritmos e sentidos presentes em outras áreas do quadro. Destaca-se até mesmo a forma bem definida de um símbolo em amarelo (Figura 130), que poderia facilmente representar o espírito de movimento dos padrões ativos no todo da composição; um círculo cercado por abas, que lhe dão dinamismo e que, como um buraco negro, suga, mistura e compacta tudo ao seu redor.



Figura 130. *Símbolo*. Marcello Duprat, 2021. Grafite sobre papel, 5 x 5 cm.

7. Contraditando esta região de cores mais saturadas o neutro absoluto está presente em toda a base de *Junção II*. Nos detalhes da Figura 130 percebe-se discretos verdes, violetas e laranjas, muito próximos ao neutro. Como observado na pintura *A casa amarela*, de Vincent van Gogh, apesar de dissimulado, o neutro permanece como regente, como um fundo para as ações cromáticas e tonais, configurando-se como a ‘base de tudo’.

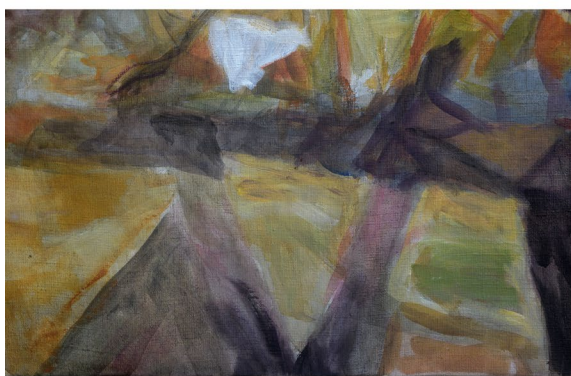


Figura 131. *Detalhes da base de Junção II*. Marcelo Duprat, 2021. Óleo sobre tela, 140 x 102 cm.

Explorando todos estes pontos e ainda fundindo o processo de formação com o padrão, trabalhando as vibrações de transparência e opacidade das cores, equilibrando os conteúdos semânticos com os plásticos, este trabalho pode ser interpretado como uma síntese da pesquisa desenvolvida.



## CONCLUSÃO

Esta pesquisa buscou definir e construir um padrão ativo, um tipo de contexto específico, cheio de sentidos e significados, que compreende a composição como uma matriz de ideias. Este objetivo principal foi parcialmente atingido, mas se por um lado demarcamos os atributos principais deste conceito, por outro esclareceu-se que uma obra aberta rejeita qualquer limite ou fronteira de interpretação, característica que é fundamental para a definição científica. Por este motivo, mostrou-se impraticável afirmar que uma determinada obra contém uma infinidade de leituras, cabendo somente dar indícios desta abertura utópica, ao constatar que algumas delas contêm pelo menos múltiplas interpretações possíveis.

No desenvolvimento prático das pinturas, a série *Composição* explorou diversos ritmos e dinâmicas, propiciando múltiplas leituras. Plasticamente estas composições se aproximaram de uma abertura, mas semanticamente as figuras representadas permaneceram impondo uma interpretação limitada e determinada. A série *Junção*, ao incluir um jogo de pequenas formas geométricas, ampliou o número de estruturas latentes, aumentando a quantidade de figuras reconhecíveis e assim aproximando os trabalhos de uma abertura também em seu aspecto semântico.

Para o estudo das composições históricas, a reflexão acerca dos padrões permitiu avaliar uma hierarquia de pesos relativos das ações compositivas, que oscilam entre a atividade e a neutralidade em medidas variáveis. Viu-se que a ação de compor contém como contraponto, oposto e complementar, o padrão. Além disso, a pesquisa permitiu analisar o processo de formação pictórico como um fio condutor para a composição, o que propiciou propor um sentido geral para o desenvolvimento dos padrões de cada um dos trabalhos práticos.

A hipótese de que os padrões ocultos são a forma que mais se aproxima de uma abertura, levou-nos a percebê-los em um amplo sentido, como etapas da composição que interligam as ações compositivas com um contexto geral. Neste jogo, que por vezes arrastasse por um longo tempo durante a gênese de uma pintura, encontra-se aquele componente que liga todos os elementos em um contexto, um sentido do todo. Utilizados na maior parte das vezes como etapas intermediárias, estes padrões constituem aquele momento de aporia, onde o pintor se vê diante da escolha de duas ou mais composições antagônicas e igualmente válidas, que respondem à mesma questão. Enquanto o pintor permanece indeciso a forma da composição a ele escapa, isto é, o quadro se mantém aberto. A hipótese perseguida conduziu o desdobramento desta etapa por algum tempo, aproximando as pinturas realizadas de um padrão mais ativo, com um maior número de sentidos latentes. Certamente seria exagerado afirmar que alguma das pinturas realizadas alcançou a estatura de uma matriz de ideias, mas é razoável sustentar que dentro da *phýsis* desta pesquisa (incluindo as pinturas iniciais e as paisagens), os trabalhos realizados recentemente são os que contêm o maior número de ideias elaboradas simultaneamente.

Na primeira etapa de investigação, após indicar introdutoriamente as características de um padrão ativo, foram observados os padrões em geral, presentes em diversas composições de épocas e autores distintos. Reconheceu-se que as pinturas analisadas utilizaram os padrões cada qual a seu modo, formando com eles um contexto neutro, adequado às ações compositivas implementadas pelos pintores. Apesar de tais padrões serem singulares e permanecerem dissimulados nas pinturas observadas, a perspectiva contemporânea forneceu o afastamento histórico oportuno para revelar sua identidade e presença, até mesmo em obras com composições extremamente complexas. Como pesquisador<sup>46</sup> estudo alguns destes quadros há anos, e sempre me surpreendo novamente com sentidos que me haviam passado despercebidos. É o caso dos padrões de siena encontrados na paisagem *A ponte de pedra* de Rembrandt van Rijn, de neutros em *A casa amarela* de Vincent Van Gogh, assim como os padrões lineares do quadro *Cristo expulsando os comerciantes do templo*, de Greco – incluindo-se outros aspectos não citados por se afastarem dos objetivos desta pesquisa, cada uma destas pinturas propiciaria o desenvolvimento de uma tese inteira. Como autênticas matrizes de ideias, estas obras acolheram generosamente uma reflexão sobre os padrões ativos, pois logo que se indaga sobre o contexto geral do qual surgiram estas composições, percebe-se que são constituídos pelo padrão de algum ente visual.

O recorte utilizado para a análise das composições buscou reconhecer seus padrões como contextos que funcionam como uma espécie de fundo cheio. A tarefa mostrou-se complexa e extensa, pois para se compreender os padrões plenamente é necessário relacioná-los com os elementos ativos da composição. Analisaram-se introdutoriamente os padrões de linhas, tons e cores, e como podem ser utilizados como fundo para as mais diversas ações compositivas. Para compreender-se como estes componentes visuais podem ser neutralizados (para assim formarem algum padrão), foram necessários pequenos desvios, que observaram as propriedades de cada um dos elementos estudados. Foi relevante definir os conceitos de campo plástico, força de campo e direção compositiva, inferindo ainda os conceitos de ritmo e dinâmica da cor, assim como a interferência do preto e do branco nos matizes cromáticos. Estes elementos, em si, não são necessariamente componentes de um padrão, mas o seu estudo foi inevitável, pois os padrões são sempre formados por algum item da linguagem pictórica.

Em seu aspecto didático, a pesquisa dos padrões se insere no contexto de uma leitura formal, conhecimento compartilhado por uma série de disciplinas, tanto práticas quanto teóricas, dos cursos de graduação em artes. As bibliografias relacionadas às teorias da percepção e análises da composição são relativamente limitadas, sendo por isso utilizadas

---

46 O autor desta tese é professor concursado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes. Desde 1994 leciona Pintura II (processos de construção da pintura), Tópicos Especiais (diversos) e Análise da Composição no ciclo profissional do curso de Pintura.

repetidamente pelos diversos cursos e disciplinas. Visando contribuir na medida do possível para esta perspectiva de conhecimento, retomaram-se noções introdutórias destas disciplinas, esclarecendo os fundamentos de um campo visual, os tipos de linha, os princípios da dinâmica das cores etc., buscando sempre verificar como podem ser utilizados na configuração de padrões.

Como professor do curso de pintura da UFRJ, tive a oportunidade de pesquisar por anos a ementa da disciplina Pintura 2, voltada para o estudo dos processos de construção pictórica. A abordagem programática desenvolvida nesta disciplina sempre priorizou relacionar os processos de construção com os objetivos estéticos dos pintores, para os quais as teorias formalistas oferecem um conhecimento imprescindível. Por este motivo a pesquisa foi orientada para o modo como os diversos elementos visuais se articulam em uma composição, acrescentando como diferencial uma análise mais ampla da hierarquia de ênfases e pesos visuais, que considera também as etapas intermediárias, onde os elementos gradativamente se aquietam até alcançarem a nulidade.

Os elementos visuais linha, tom e cor, foram estudados à princípio pelo fato de toda pintura os conter. Este repertório foi crucial para se compreender os padrões analisados. Entretanto, mostrou-se inviável seguir citando outras variações, propriedades e possibilidades, pois cada ente que possa ser considerado como parte integrante da linguagem pictórica, inclusive os não visuais, pode ser pensado pela perspectiva dos padrões, isto é, pode ser potencializado ou neutralizado em uma composição.

A pesquisa demonstrou que estes padrões se ativam na medida em que criam uma tensão com as ações compositivas, mostrando-as como uma opção dentre as muitas que se abriram durante o processo de formação. Deixando dissimuladas outras ações e configurações possíveis os padrões ativos ampliam as possibilidades de leitura, característica que se evidencia quando comparados aos padrões mais simples e monótonos. Esta particularidade se torna perceptível quando se contrapõem as obras analisadas no capítulo I com as da arte da segunda metade do século XX (investigadas no capítulo II) que, ao apresentarem os padrões explicitamente, acabaram por reduzir sua abertura de leituras. Viu-se que, ao diminuírem gradativamente as ações compositivas, abdicaram do poder significativo dos padrões quando permanecem ocultos em etapas intermediárias.

A separação dos capítulos teóricos daquele que narra a produção prática foi necessária para demonstrar a abrangência do problema central e de como ele se estende para além das particularidades dos trabalhos realizados. Optou-se por verificar a função peculiar dos padrões em geral antes de buscar torná-los ativos. Deste modo a pesquisa prática foi alimentada pelas análises de obras históricas, aproveitando sobretudo as ideias relacionadas à expressão plástica. As pinturas realizadas buscaram somar diversas dinâmicas e ritmos,

acolhendo de bom grado hipóteses de trabalho<sup>47</sup> de vários tipos de padrão simultaneamente. Mas, se por um lado a pesquisa teórica fomentou o desenvolvimento do trabalho prático, por outro a formação das pinturas encaminhou a pesquisa teórica para determinados focos de interesse, notadamente aqueles padrões formados por muitas figuras. Este enfoque foi escolhido pelo fato do olhar humano encontrar usualmente figuras nas mais diversas imagens. Devido à esta projeção é mais fácil construir um padrão com inúmeras figuras sugeridas do que outro que propicie, por exemplo, visualizarem-se diversas paisagens. Além de estabelecer os limites necessários para a pesquisa teórica a produção prática fomentou algumas análises, das quais destaco, como exemplo, a tendência da cor em adquirir uma conotação semântica (azul conota céu, verde vegetação etc.). A pesquisa, portanto, seguiu a metodologia dos pintores pesquisadores, que desdobram seus estudos teóricos e pinturas simultaneamente e em recíproca sustentação.

Devido à abrangência deste conceito examinado, mostrou-se inevitável abrirem-se lacunas, e diversas limitações se mostraram presentes.

Aprofundar a relação existente entre os processos de formação e os padrões intermediários, é uma das questões que podem ser pesquisadas futuramente. Apesar de sua importância para à prática da pintura, este desdobramento não fazia parte do trabalho proposto. Acrescentá-lo desviaria o estudo de seu foco principal, ampliando demasiadamente a pesquisa. Cabe observar que os estudos sobre os processos de formação em si mesmos, são ainda muito limitados. É escassa a bibliografia quando se pesquisam os processos na pintura. Somente Paul Klee e Luigi Pareyson indicam objetivamente sua importância para o pensamento pictórico, mas ambos o analisam através do pensamento estético e/ou filosófico. A análise compositiva dos processos desdobrados nas composições históricas permanece vaga e casual, muitas vezes desvirtuada por abordagens que compreendem os processos como procedimentos técnicos. A pesquisa dos processos de formação permanece como um campo de conhecimento cheio de omissões, para os quais o estudo dos padrões oferece uma pequena contribuição.

Outra questão que se mostrou mais ampla do que os limites propostos por este estudo surgiu no capítulo sobre a cor. Formular uma teoria que compreenda a interferência do preto e do branco no matiz das cores preenche uma brecha importante para o pensamento pictórico. Na busca de um centro de origem para a cor, qual um padrão cromático ontológico, recortou-se somente o que era relevante para esta pesquisa, mas demonstrar as diferenças existentes entre as cores opacas e transparentes revelou-se como uma lacuna teórica que deve ser futuramente analisada em detalhe. Parece incompreensível que um fato visual tão objetivo quanto este, e de tão amplas implicações, não seja desenvolvido em outras pesquisas sobre a cor.

---

47 Nesta pesquisa o termo 'hipótese de trabalho' refere-se aquelas ideias plásticas objetivas, tais como construir uma figura sem linhas de contorno, ou utilizar um determinado par de cores complementares para criar tensão, ou utilizar o claro-escuro em manchas ou em contrastes (como em uma xilografia) etc., todas hipóteses que podem ser consideradas como o sentido principal de uma ou outra pintura.

O estudo dos padrões ativos permanece, por sua própria natureza, abrangente. Pode-se somente indicá-lo como uma perspectiva de leitura fecunda. Ao observar as pinturas históricas esta ótica indaga pelo todo, o contexto intermediário e as ações compositivas, considerando ainda os processos de formação que interligam estas etapas. Ela procura o que tem mais peso visual em uma composição, mas só para perceber melhor o que tem um peso intermediário, além daqueles elementos cada vez mais neutros, por vezes ocultos pelas camadas sobrepostas. Todas as abordagens suscitadas pela pesquisa dos padrões ativos convergem para a busca de um sentido mais amplo, que se ativa durante o processo de formação e que a pintura acabada apenas deixa entrever.

Quando o olhar indaga pelo poder de significar destes padrões, logo esta perspectiva é conduzida para a obra de toda a vida de um pintor. Nela reconhecem-se princípios gerais que resultam em variadas combinações. A paleta utilizada, os temas escolhidos, os fundos que serviram como ponto de partida, os contextos criados, insinuam um sentido geral, uma *phýsis*, que perpassa e transcende toda a produção. Novos significados e sentidos se somam a cada obra analisada. Podem ser ideias relacionadas à composição ou ao tema, assim como à vida do pintor, ou sua inserção em determinada cultura histórica, os conteúdos são cumulativos na pintura.

Somente agora, que completamos este círculo, é possível explicitar o método fenomenológico de trabalho que foi desenvolvido. Mostra-se necessário concluir que a abertura de leitura das pinturas não foi provada nem definida, permanecendo, quando muito, como um fenômeno da intuição. O conceito de abertura oferece uma série de inconvenientes para uma pesquisa científica. Parafraseando Paul Ricoeur (na passagem em que estabelece os limites dos símbolos), podemos dizer que este conceito também oferece uma interpretação que permanece problemática.

É improvável cientificamente, pois depende de terceiros, leitores que reconheçam nas obras múltiplos significados. A esta contingência particular se soma a cultural. Cada povo interpreta determinada obra a partir de uma perspectiva própria. Uma mesma obra pode se apresentar obscura e misteriosa para um grupo, enquanto para outro tem um significado preciso que não deixa qualquer margem para interpretações.

Em seguida é indefinível, pois é contraditório estabelecer uma interpretação sobre um conceito que reclama a pluralidade e diversidade de leituras. Tanto se pode afirmar ou negar a presença desta abertura em determinada obra, assim como afirmar que todas as pinturas são abertas às diversas interpretações.

Tais são as duas deficiências de uma abertura em vista de um ideal de clareza e cientificidade da reflexão.

O conceito de abertura funcionou, portanto, como provocação, isto é, como a causa e finalidade da pesquisa. Entretanto, como se demonstrou, causas e finalidades são contingências externas a própria gênese da pintura, e este princípio deve nortear também

uma pesquisa prático-teórica. Qual um quadro ela deve permanecer voltada para si mesma. Absorvendo tudo que a enriqueça e amplie, tudo que a mantenha viva, a pesquisa prático-teórica acolhe a abertura como uma hipótese ligada a um ente visual concreto, uma matriz. Nada abstrata, a matriz de ideias é bem real e objetiva. Pelo lado teórico o conceito de abertura permanece uma utopia abstrata, improvável e indefinível, mas para a pesquisa aplicada a matriz é uma composição, um certo tipo de estrutura e organização das formas que, como se descreveu nesta pesquisa, neutraliza determinados elementos visuais para potencializar a ação compositiva de outros. Diversos exemplos foram coletados, resultando em um conjunto, uma coleção. Observando-se este grupo em seu todo, intui-se um princípio (possivelmente funcional e útil como hipótese de trabalho prática), que pensa a composição como um jogo, uma junção na qual combatem a atividade e neutralidade dos seus componentes.

Tomando-se consciência das etapas intermediárias do processo de formação, quando o pintor ainda não decidiu a forma que a obra irá tomar e na qual muitos caminhos são ainda possíveis, foi viável intuir o contexto aberto no qual os pintores trabalham. Tratam-se de conjunturas a um só tempo transcendentais e objetivas, que frequentemente têm as características neutras de um padrão - são matrizes.

A pesquisa do padrão ativo buscou, portanto, fundir o caráter concreto da matriz com a abstração inerente ao conceito de abertura. A abertura de sentidos e significados permanecerá sempre especulativa, mas pesquisar as formas variadas destes padrões-matrizes mostra-se o caminho mais objetivo para acessar o ponto em que a repetição monótona de um padrão se transforma em uma pulsação viva.

## BIBLIOGRAFIA

- Arnheim, R. (1989). *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (1991). *Arte & percepção visual*. São Paulo: Livraria Pioneira .
- Bachelard, G. (1978). *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural.
- \_\_\_\_\_. (1991). *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Balson, Ralph (1959). Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/painting-no-9-ralph--balson/HwFIT1kK7DM14g> [Consult. 14/09/2020]
- Barnes R. (1993). *Cézanne: Os artistas falam de si próprios*. Lisboa: Dinalivro.
- Barthes, R. (2012). *A câmara clara: Nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bazin, G. (1989). *História da história da arte: de Vasari aos nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes.
- Braque, G. (1971). *L'opera completa di Braque*. Milão: Rizzoli.
- Bordieu, P. (1996). *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Camus, A. (1942). *O mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Chipp, H. B. (1988). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- Conford, F. N. (1969) *Estudos de filosofia antiga*. Coimbra: Atlântida.
- De Fusco, R. (1983). *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença.
- Dias, F. P. (2009). *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal: 1958-1975*. Fonte: Sistema integrado de Bibliotecas - Repositório Teses de Doutorado: <http://hdl.handle.net/10451/1975>
- Doran, M. P. (1978). *Conversation avec Cézanne*. Paris: Macula Littérature.
- Dorfles, G. (1994). *Tendências da arte hoje*. Lisboa: Arcádia.
- Dubuffet, J. (1975). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral.
- Duchamp, M. (1996). in: *As regras da arte. (Piere Bordieu)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Eco, U. (2007). *História de feiúria*. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_. (1991). *A obra aberta* . São Paulo: Perspectiva.
- Focillon, H. (1943). *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70.
- Foucault, M. (1980). *Nietzsche, Freud e Marx: Theatrum philosophicum*. Porto: Anagrama.
- Gogh, V. V. (1997). *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM Pocket.

- Gombrich, E. H. (1986). *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (2012). *O sentido da ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Porto Alegre: Bookman.
- Greenberg, C. (1996). *Arte e cultura*. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Clemente Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Hegel, G.W.F. (1993). *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Heidegger, M. (1977). *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_. (1994). *La pregunta por la técnica*. Barcelona: Ed del Serbal.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Heráclito: a origem do pensamento ocidental. Lógica. A doutrina heraclítica do lógos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Hess, W. (2003). *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva.
- Higgins, B. H. (2009). *The grid book*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology
- Hubeman, G. D. (2012). *A pintura encarnada*. São Paulo : Escuta Ltda.
- Itten, J. (1990). *L'étude des oeuvres d'art: De l'art antique à l'art moderne*. Paris: Dessain et Tolra.
- \_\_\_\_\_. (1975) *Arte del color*. Paris: Bouret.
- Jameson, F. (2004). *Pós-Modernismo*. São Paulo: Ática.
- Januszczak, W. (1980). *Técnicas de los grandes pintores*. Madri: H. Blume Ediciones.
- Kandinky, W. (1991). *Um olhar sobre o passado*. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (1970). *Ponto, linha e plano*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_. (1996) *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Kant, I. (1995). *Crítica da faculdade do juízo*. (2ª ed.). Rohden, V. & Marques, A. (Trad.) Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Klee, P. (1971). *Theorie de l'art moderne*. Geneva: Gouthier.
- \_\_\_\_\_. (1979). *Teorías del arte moderno*. Buenos Aires: Calden.
- \_\_\_\_\_. (1990). *Diários*. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (1980) *La pensée créatrice*. Paris: Dessain et Tolra.
- Krauss, R. (1978). *Grids: Format and image in 20th century art*. Nova York: Pace Gallery.
- Leger, F. (1989). *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel.
- Macedo, N. (2000). *A teoria artística da forma e as duas vias da formação da imagem: Kandinsky e Klee* (dissertação de mestrado, Universidade federal Fluminense, Niterói, Brasil).



- Malraux, A. (1951). *As vozes do silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Matisse, H. (1972). *Escritos e reflexões sobre arte*. Lisboa: Uliseia.
- Marcolli, A. (1980). *Teoria del campo: corso di metodologia della visione*. Firenze: Sansoni.
- Mayer, R. (1985). *Materiales y técnicas del arte*. Madri: Hermann Blume.
- Merleau-Ponty, M. (1991). *Signos*. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (1984). *Textos escolhidos*. Chauí, M.S. (coord e trad.) São Paulo: Abril Cultural.
- \_\_\_\_\_. (1960). *Signes*. (collection NRF) Paris: Les Éditions Gallimard.
- Michaelis. *Home Page*. Recuperado de <https://michaelis.uol.com.br/> [Consult. 22/8/2020].
- Morandi, G (1997). *Morandi* (catálogo da exposição itinerante). França: Impremiere Darantière.
- Nietzsche, F. (1969) *La philosophie à l'époque de la tragédie grecque*. sl: Gallimard.
- Pádua, D. (1992). *Correspondência: Paul Cézanne*. São Paulo: Martins Fontes.
- Panofsky, E. (1994). *Idéia: A evolução do conceito do belo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Pareyson, L. (1988). *Teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes.
- Paz, O. (1982). *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_. (1984). *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Pereira, M. D. (1998). *A Expressão da natureza na obra de Paul Cézanne*. Rio de Janeiro: Sette Letras.
- \_\_\_\_\_. (1997). *O processo de construção na pintura de Flávio Shiró* (dissertação de mestrado, Universidade federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil).
- \_\_\_\_\_. (2018). *As três cruces – a forma, o conteúdo plástico e o semântico* (Repositório institucional da Universidade de Lisboa, ULBAM7567). Expressao Multipla, 216-229.
- \_\_\_\_\_. *Blog*. Recuperado de <http://marceloduprat.wordpress.com> [consult. 15/02/2021].
- Read, H. (1974). *História da pintura moderna*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Ricoeur, P. (1976). *Teoria de interpretação*. Rio de Janeiro: Edições 70.
- \_\_\_\_\_. (2009). *A crítica e a convicção*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_. (1969). *Conflito das intepretações*. Porto: Rés.
- Rilke, R. M. (1995). *Cartas sobre Cézanne*. Rio de Janeiro: Sete Letras.
- Salteiro, I. (2013). *Matéria e forma*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, CIEBA.

- Shiró, F. (1990). *Flávio Shiró*. Rio de Janeiro: Salamandra.
- \_\_\_\_\_. *Home Page*. Recuperado de <http://flavioshiro.com/biografia.php> [consult. 15/10/2019].
- Souza, C. (1985). *Os Pré Socráticos: Fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Abril Cultural.
- Sousa, J. R. (1986) *Construção da imagem: Estruturas, escrita visual, discurso*. Lisboa: Instituto Português de Ensino a Distância (IPED).
- Stangos, N. (1974). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Tamayo, R. (1983). *Rufino Tamayo*. Paris: Éditions Cercle D'Art.
- Tate. Anselm Kiefer, *Biography*. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artists/anselm-kiefer-1406> [Consult. 12/11/2019].
- Titian, V. (1990). *Titian - Prince of painters*. Veneza: Marsilio Editori S.p.A
- Vallier, D. (1980). *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70.
- Vinci, L. (2006) *Tratado de pintura: O verdadeiro mestre é universal* (col. A pintura. Vol. 10). Lichtenstein, Jaqueline (Coord). São Paulo: Edições 34.
- Vincent van Gogh Foundation. *Observação sobre o desenho do Semeador*. Recuperado de <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0348V1962> [06/02/2019].
- Warburg, A. (2015) *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wick, R. (1989). *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes.
- Wittgenstein, L. (s/d). *Anotações sobre as cores*. Lisboa: Edições 70.
- Wölfflin, H. (1989). *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes.

## APÊNDICES

## **A - PORTFÓLIO**

Marcelo Duprat, 2016-2020.

Pinturas realizadas no espaço laboratorial do pintor, elaboradas desde o início da pesquisa prático-teórica dos padrões e organizadas em ordem cronológica.



Figura 132. *Composição I*. Marcelo Duprat, 2016. Óleo sobre tela 81 x 65 cm.  
*Exposição Docência e Pesquisa - Multiplicidade nos cursos de Pintura e Gravura - Centro Cultural Light.*



Figura 133. *Composição II*. Marcelo Duprat, 2017. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.  
*Exposição Docência e Pesquisa - Multiplicidade nos cursos de Pintura e Gravura Centro Cultural Light.*



Figura 134. *Composição III*. Marcelo Duprat, 2017. Óleo sobre tela, 65 x 46 cm.



Figura 135. *Composição IV*. Marcelo Duprat, 2017. Óleo sobre tela, 46 x 61 cm.  
*Coleção Roberto Calmon.*





Figura 136. *Composição VI*. Marcelo Duprat, 2018. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.  
*Exposição Pinturas & Gravuras contemporâneas, orientações. Centro Cultural Correios*



Figura 137. *Composição VII*. Marcelo Duprat, 2018. Óleo sobre tela. 74 x 60 cm.

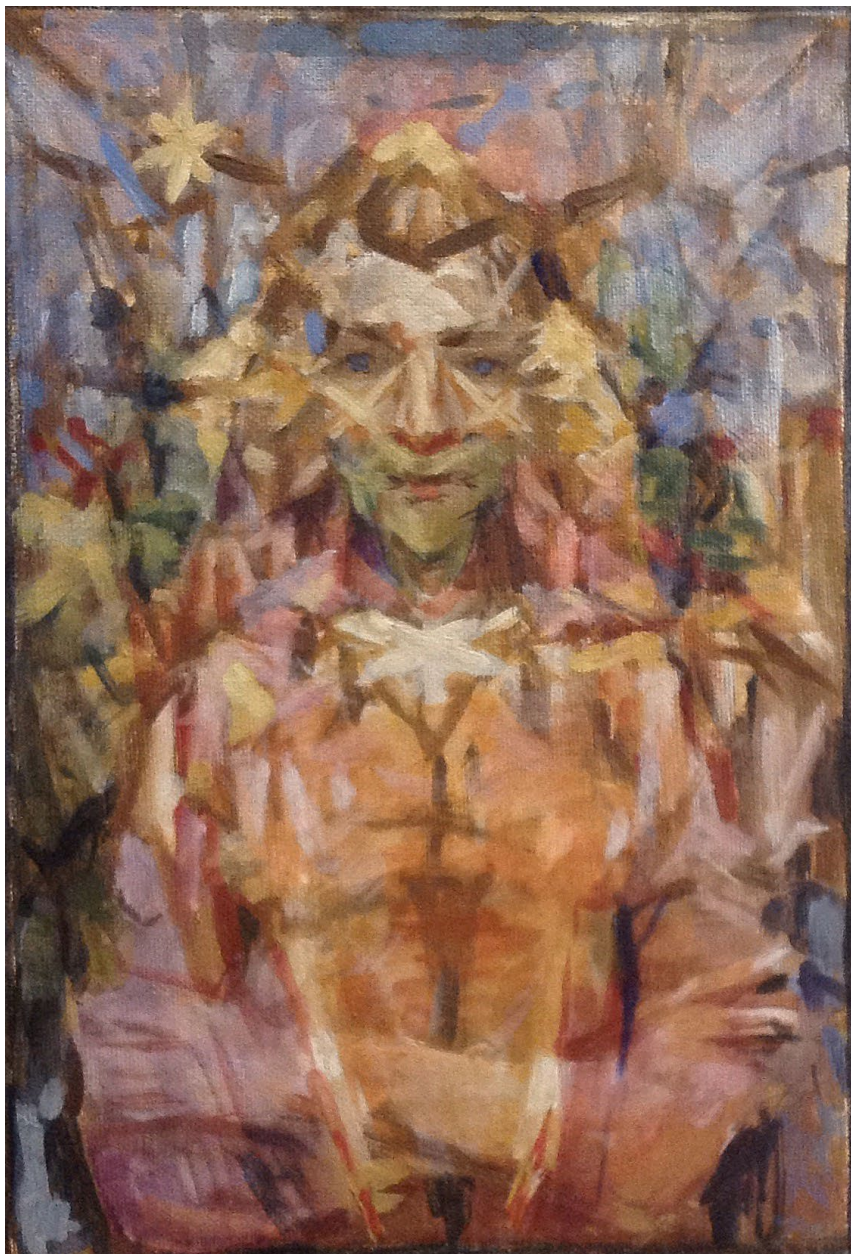


Figura 138. *Composição. VIII*. Marcelo Duprat, 2018. Óleo sobre tela, 20 x 28 cm.



Figura 139. *Composição IX*. Marcelo Duprat, 2018. Óleo sobre tela, 78 x 60cm.



Figura 140. *Composição X*. Marcelo Duprat, 2018. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.  
*Exposição Bela Bienal, Centro Cultural Correios.*



Figura 141. *Composição XI*. Marcelo Duprat, 2019. Óleo sobre tela 81 x 60 cm.  
*Exposição Ava Gallerie, Cidade das Artes.*

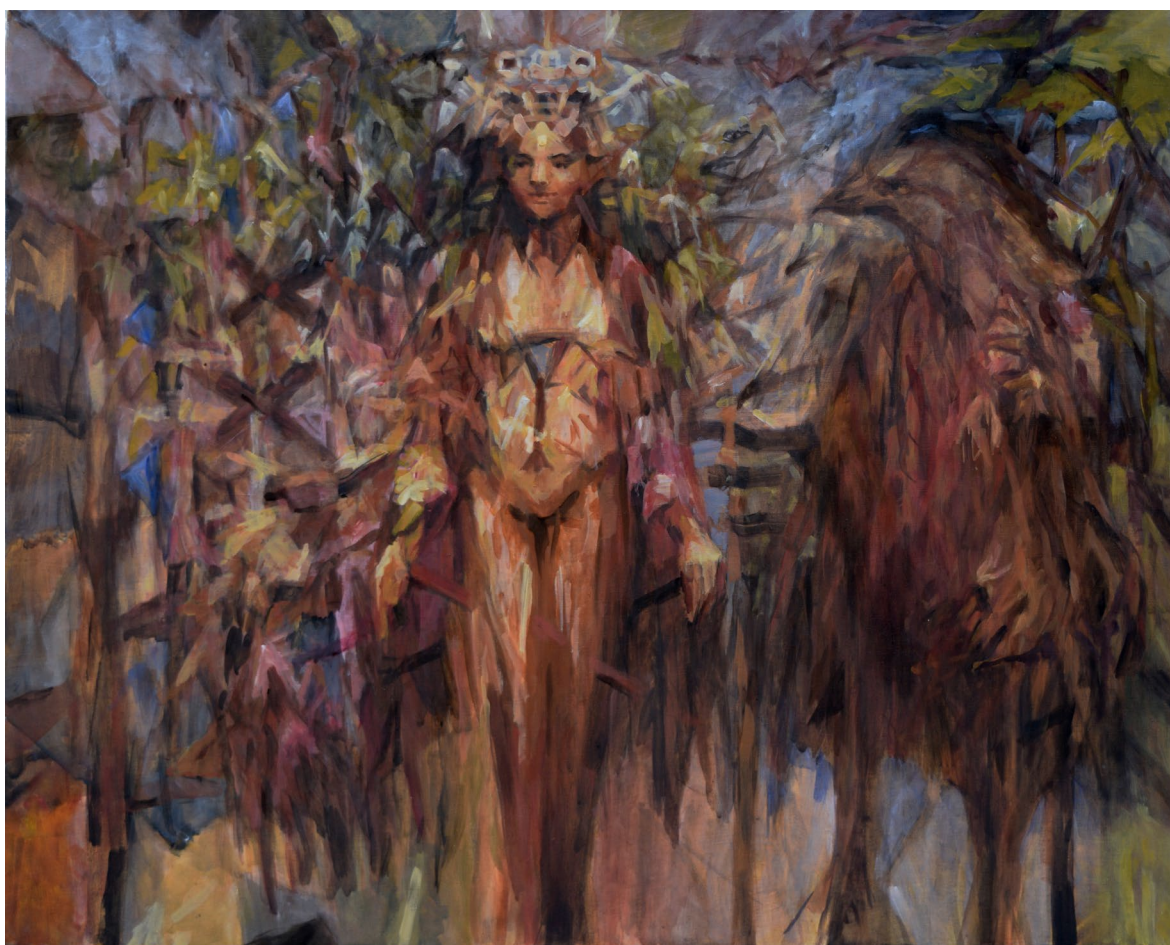


Figura 142. *Composição XII*. Marcelo Duprat, 2019. Óleo sobre tela, 81 x 65 cm.  
*Exposição Bela Bienal, Casa França Brasil.*



Figura 143. *Composição XII*. Marcelo Duprat, 2019. Óleo sobre tela, 75 x 62 cm.





Figura 144. *Composição XIII*. Marcelo Duprat, 2019. Óleo sobre tela, 74 x 52 cm.



Figura 145. *Composição XIV*. Marcelo Duprat, 2019. Óleo sobre tela, 74 x 46 cm.  
*Exposição Pinturas & Gravuras contemporâneas, orientações. Centro Cultural Correios.*



Figura 146. *Junção I*. Marcelo Duprat, 2019. Óleo sobre tela, 42 x 58 cm.  
*Exposição: Pinturas & Gravuras contemporâneas, orientações. Centro Cultural Correios.*



Figura 147. *Junção II*. Marcelo Duprat, 2020-21. Óleo sobre tela, 140 x 102 cm.



Figura 148. *Junção III*. Marcelo Duprat, 2021. Óleo sobre tela, 80 x 60 cm.

## **B - FORÇAS DE CAMPO**

## FORÇAS DE CAMPO

Na primeira análise de uma composição histórica desenvolvida, um desenho de Van Gogh (Figura 7 na página 20), nos deparamos com a presença de forças que atuam na construção de um padrão, imprimindo-lhe um tipo de ação específica. Diferente do nosso primeiro exemplo gráfico (Figura 6 na página 19), onde tínhamos um padrão que acolhia uma ação compositiva que o contradizia, no desenho de Van Gogh verificamos a presença de ações ocultas que não contradizem a estrutura regrada dos padrões, pois pelo contrário, são por ela constituídas. Tratam-se de forças de campo que ocorrem dentro do padrão, emanando dele. Por se tratar de um recurso muito utilizado em outros desenhos e quadros, mostra-se relevante esclarecer resumidamente este conceito.

A força de campo é uma propriedade presente na mais simples linha. São forças imaginárias à ela relacionadas que estabelecem uma efetiva ação compositiva. Um exemplo ilustrativo é o de uma seta, que ocupa o espaço vazão a sua frente com uma tensão visual. Estas forças também atuam sobre a mais simples linha. Em si mesma a linha é formada por uma sequência de pontos que insinuam um movimento. Este movimento cria uma força que conduz nosso olhar (Figura 1), projetando-o.



Figura 1. *Linha, um ponto em movimento*. Esboço do autor em grafite sobre papel, 2018.

A linha sugere uma direção, oferece aos olhos um caminho a percorrer. Ao interrompermos uma linha, continuamos a vê-la como um único elemento visual, só que agora com uma falha (como na Figura 2).

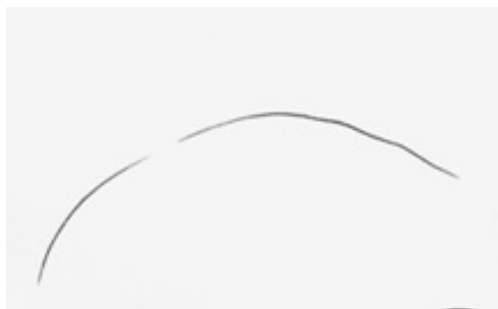


Figura 2. *Direção Compositiva*. Esboço do autor em grafite sobre papel, 2018.

Do mesmo modo, duas linhas horizontais ao redor de um quadrado não são vistas como separadas, mas como uma única linha parcialmente escondida pelo quadrado (Figura

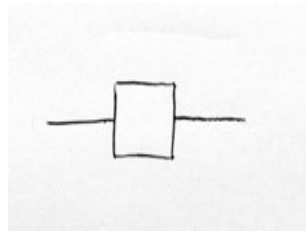


Figura 3. *Direção Compositiva 2*. Esboço do autor em caneta sobre papel, 2018.

3).

Como pontos em movimento, as linhas estabelecem uma direção. Isto faz parte da sua própria natureza – é uma de suas propriedades. À esta força que persegue a direção proposta pela linha, chamamos de direção compositiva.

Mas, sobre uma linha sinuosa qualquer, atuam também forças imaginárias, não efetivamente materializadas, como na Figura 4.

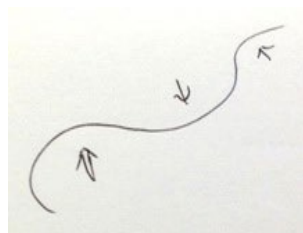


Figura 4. *Forças de Campo*. Esboço do autor em caneta sobre papel, 2018.

As setas representam as forças que empurram a linha de um lado para o outro. Estas forças são as responsáveis, por exemplo, pela sensação de expansão que percebemos na forma de um barril, e pela sensação de compressão que reconhecemos na forma de uma taça (Figura 5).

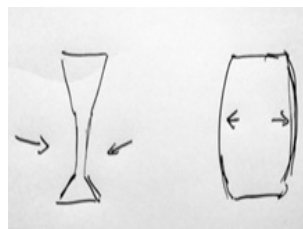


Figura 5. *Forças de Campo 2*. Esboço do autor em caneta sobre papel, 2018.

Conceituamos estas tensões visuais de forças de campo, forças invisíveis, imaginárias, que atuam sobre as linhas e formas. Estas forças, entretanto, transcendem às linhas, podendo também agir de maneira independente. Paul Klee (1971) observa, em seus



*Esboços pedagógicos*<sup>1</sup>, que duas linhas podem seguir uma determinada direção compositiva, imaginária, que permanece independente das próprias linhas que a sugerem. O caminho desta direção principal, mesmo oculto, atua também como uma força de campo na composição.

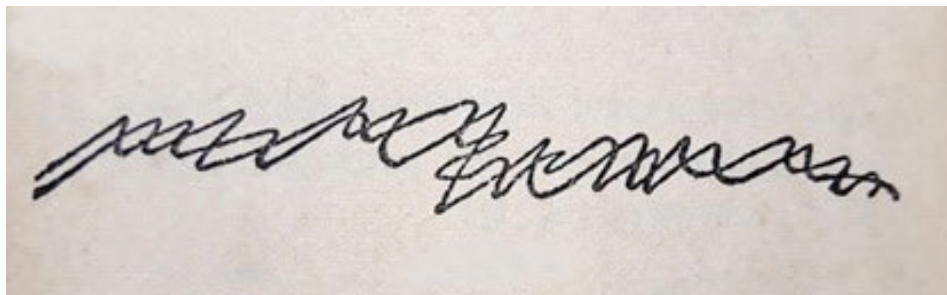


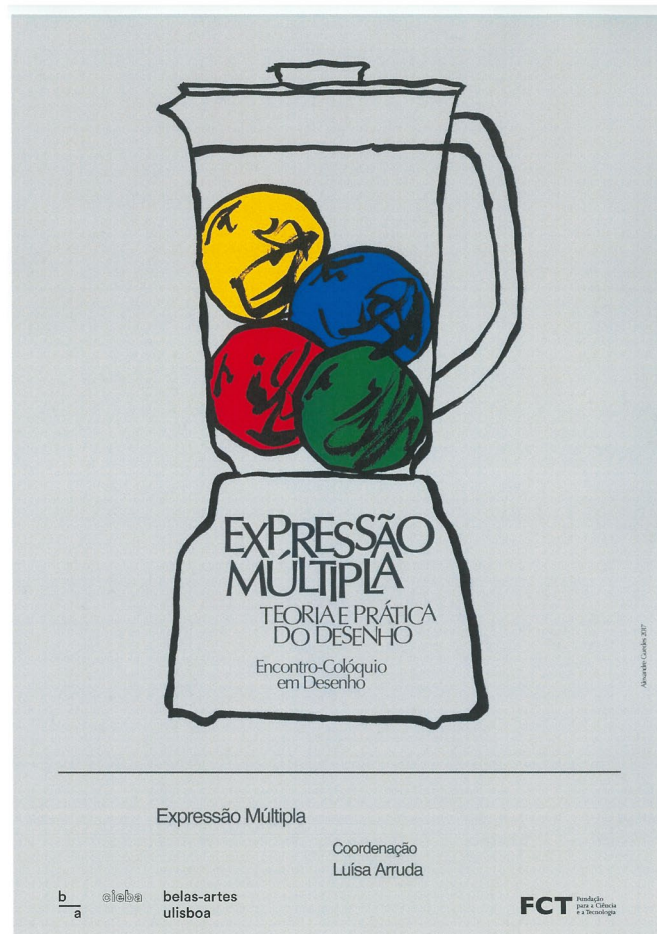
Figura 6. *Deux lignes secondaires, la principale est imaginaire.* Fonte: (Klee, 1971, p. 74).

No contexto mais complexo de uma pintura, estas forças podem ser determinadas por diversos recursos e seguir diferentes direções compositivas. A direção de um olhar, por exemplo, funciona tal qual as forças de campo de uma seta. No desenho da figura humana, a estrutura interna, o balanço de seu eixo, ou dos ombros e quadril, seguem direções lineares submersas na forma, que criam tensões visuais importantes para a composição, mas que também permanecem imaginárias, dissimuladas na forma, presentes somente como forças visuais que interferem na composição.

---

<sup>1</sup> *Esboços pedagógicos* é o título do capítulo 9, do livro *Theorie de l'art Moderne*, de Paul Klee (1971), que contém diversos esboços gráficos.

## C - AS TRÊS CRUZES, A FORMA, O CONTEÚDO PLÁSTICO E O SEMÂNTICO



ULisboa/ Universidade de Lisboa / Sistema integrado de bibliotecas - Repositório.

FBA-CIEBA - Livros e Capítulos de livros

Título da publicação: Expressão múltipla : teoria e prática do desenho.

Dc.identifier.citation In: Expressão múltipla : teoria e prática do desenho. - Lisboa, 2017, p. 217-229.

Dc.identifier.uri <http://hdl.handle.net/10451/35053>.

## AS TRÊS CRUZES – A FORMA, O CONTEÚDO PLÁSTICO E O SEMÂNTICO.

Marcelo Duprat Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Belas Artes

### Resumo

O estudo da relação entre a forma e o conteúdo, segue sendo fundamental para o desenvolvimento do pensamento visual nas artes. Os conceitos de ideia plástica e conteúdo formal, derivados deste estudo, têm um significado bastante preciso para os artistas, mas permanecem obscuros para a grande maioria dos observadores, que normalmente associam o conteúdo de uma obra somente ao tema e a representação.

A análise que desenvolveremos da gravura de Rembrandt, intitulada “As três Cruzes”, oferece um excelente estudo desta relação, pois através dela podemos indicar com clareza e objetividade como o conteúdo plástico e abstrato das obras de arte, ou seja, os conteúdos que emanam da própria forma, dialogam com os conteúdos semânticos ou narrativos, estes sim ligados ao tema da obras e a seus significados.

### Abstract

The study of the relationship between form and content remains fundamental for the development of visual thinking in the arts. The concepts of plastic idea and formal content, derived from this study, have a very precise meaning for artists, but they remain obscure for the great most of the observers, who usually associate the content of a work only with the theme and the representation.

The analysis of Rembrandt's engraving entitled "The Three Crosses" offers an excellent study of this relation, for through it we can clearly and objectively indicate how the plastic and abstract content of works of art, that is, the contents that emanate in their own way, dialogue with the semantic or narrative contents, these linked to the theme of works and their meanings.

AS TRÊS CRUZES  
A FORMA, O CONTEÚDO PLÁSTICO E O SEMÂNTICO.



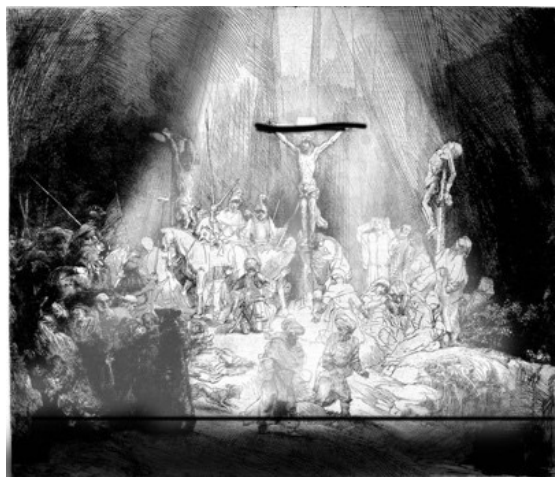
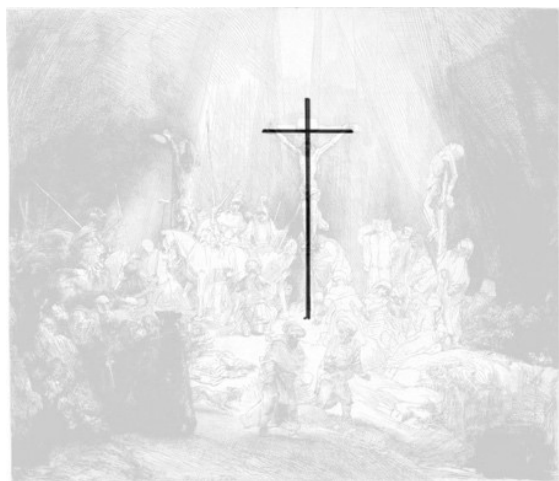
Rembrandt –As três cruzes – Gravura em metal, 38 cm x 45 cm , 1653.

Historicamente o pensamento do homem moderno, sua perspectiva e compreensão, é marcado por uma visão singular das obras de arte. Com a proliferação e consolidação dos grandes museus da Europa no séc. XIX, o público passou a ter acesso a obras de diversas culturas e épocas, muitas delas desenvolvidas com base nos mesmos temas. Ao contrapor tais obras, os estilos e soluções plásticas particulares de cada pintor adquiriram um contorno que antes se mostrava vago e difuso. Como parte desta mudança de leitura, tornou-se possível perceber como os artistas animam suas formas com um forte poder expressivo, utilizando com criatividade e simultaneamente os dois conteúdos que compõe as imagens; o formal, plástico, abstrato, e o conteúdo iconográfico, também chamado de conteúdo semântico ou narrativo. O conteúdo formal é do tipo que percebemos quando comparamos a suavidade feminina de uma linha sinuosa e ondulante, por exemplo, com o conteúdo mais rígido e masculino que emana de uma linha reta, com mudanças de direção bruscas. Já o conteúdo iconográfico está ligado ao tema da obra e ao que nela está representado, como no caso da gravura que analisaremos, que representa o tema da Crucificação.

Estas duas possibilidades básicas de manifestação do conteúdo, sempre mantiveram uma estreita relação nas obras antigas. Elas sempre formaram uma unidade. Separar tais conteúdos de uma imagem, tal como a perspectiva moderna propõe, nos oferece um acesso ao que os pintores costumam chamar de ideia plástica, isto é, um conteúdo relacionado a forma em si mesma, independente do tema escolhido.

Para percebermos objetivamente as características e a relação entre os conteúdos formais e iconográficos, escolhemos analisar, não uma obra moderna (onde esta relação é menos equilibrada), mas uma gravura de Rembrandt, intitulada *As três cruzes*. Nela podemos verificar, não só até que ponto estes conteúdos estabeleciam um diálogo íntimo, como também o caráter próprio de cada um deles.

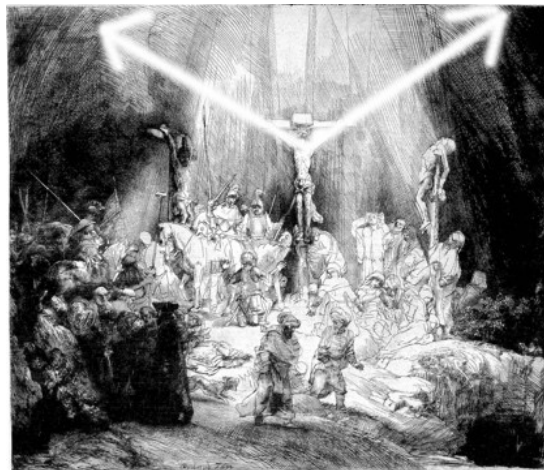
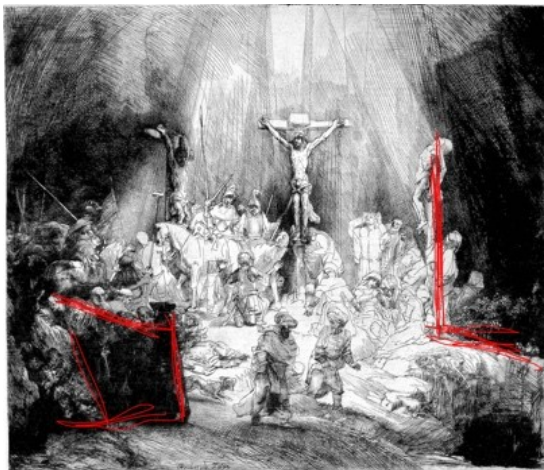
Ao analisarmos a estrutura abstrata sugerida pelo tema da crucificação, desde sua origem, percebemos que a cruz central, além do interesse intrínseco relacionado ao tema, estabelece um ponto estático de grande peso visual. Rembrandt dinamiza a estabilidade deste ponto através da articulação de um triângulo de luz que envolve praticamente toda a composição, e cujo ápice encontra-se fora do campo visual. Este triângulo se relaciona intimamente com o tema da obra, pois sugere um movimento de elevação da luz (o espírito de Cristo) em direção ao céu invisível (local fora das vistas e do campo visual).



A base do triângulo, é articulada por uma faixa horizontal de tons escuros, localizados na borda inferior da gravura. Formalmente, além de fechar e assentar o triângulo, esta faixa relaciona-se com o eixo horizontal da cruz. Do ponto de vista iconográfico, ela sugere que a terra (o chão, a base), durante o acontecimento, é gradativamente dominada

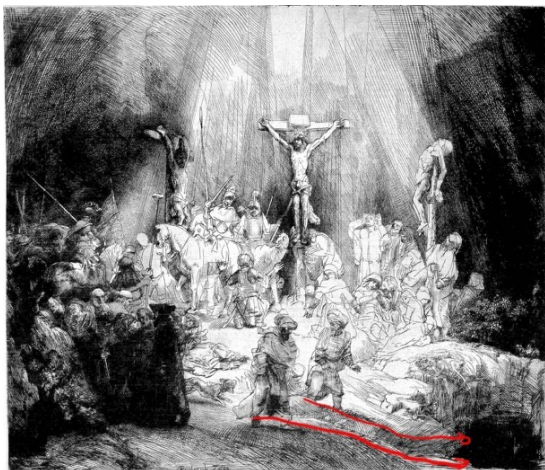
pelas trevas, e que o único local por onde a luz pode fluir, é justamente a parte superior da gravura.

A clareza explícita do triângulo, entretanto, é quebrada por dois acontecimentos que lhe emprestam mais naturalidade. Em primeiro lugar, os cantos da base são quebrados pelos pretos. Em seguida o ápice é quebrado pela luz, que forma um triângulo invertido, aproveitando as direções compositivas dos braços de Cristo.

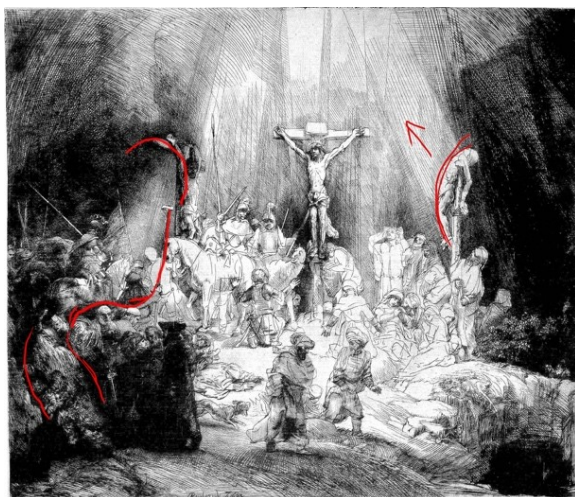


Agora observemos o grupo de figuras da esquerda, que está representado em contraluz. As personagens conversam entre si, e estão posicionadas de costas para a cena, como se dela não fizessem parte. A independência deste grupo em relação à cena, sugere, assim, a indiferença dos homens que assassinaram o Cristo, como também seu caráter obscuro (figuras em contraluz). Plasticamente, este caráter é enfatizado pelo fato do grupo estar rompendo uma das arestas do triângulo - forma que, como vimos, representa o próprio acontecimento de elevação que fundamenta o tema.

No primeiro plano são apresentados duas personagens que caminham para fora da cena. Estas personagens, mesmo não sendo tão escuras quanto o grupo da esquerda, também são representadas em contra luz e



também estão posicionadas de costas para a cena. Parecem ser as personagens mais indiferentes ao acontecimento. Elas saem da cena, encaminham-se para a ponte da extrema direita, mas, pelo fato de estarem assentadas em linhas que se dirigem para o buraco sob a ponte, são para lá conduzidas e somente com muito esforço podemos imaginá-las se desviando deste destino obscuro.



Note-se ainda, a relação articulada entre o conteúdo formal e iconográfico nos outros dois crucificados, claramente inspirada no diálogo travado entre Jesus e os dois malfeitores no calvário. Sabemos pela Bíblia que um deles duvida que Jesus seja mesmo filho de Deus, enquanto o outro nele acredita. Na gravura o personagem da direita tem o corpo arqueado em direção à luz, como se, em sua redenção, por ela fosse tragado. O outro tem o corpo entregue ao abandono da descrença. O movimento de

queda desta segunda personagem é enfatizado pela articulação tonal. Uma mancha negra o atravessa, desce pela lança da personagem a sua frente, que levanta a esponja, escorrega como uma serpente pelas costas desta personagem, e acaba por se ligar ao grupo do primeiro plano. Vê-se assim que, em uma obra como a de Rembrandt, o conteúdo formal e o iconográfico têm um vínculo estreito.

Rembrandt não conduz a expressão dramática da obra, representando o Cristo com um rosto sofredor, ou os soldados com gestos e rostos agressivos. Através das formas, i.e dos elementos plástico-abstratos, é que Rembrandt expressa o conteúdo da cena. Portanto, convém lembrar que o modernismo, ao se afastar da representação naturalista, rompendo com a função narrativa, nada mais fez do que silenciar o conteúdo iconográfico a fim de evidenciar o conteúdo “formal” (já trabalhado por todos os bons pintores mais antigos). A iconografia e a narrativa, pouco a pouco, foram reduzidas em prol de temas neutros, como naturezas mortas e figuras isoladas, onde o conteúdo da imagem provém, sobretudo, de sua articulação formal.

Entretanto, a possibilidade de separação destes dois conteúdos, não é, na maior parte das vezes, tão clara e simples como parece à primeira vista. Antes de tudo devemos ressaltar, que escolhemos deliberadamente a gravura de Rembrandt por se tratar de uma obra onde esta relação se mostra objetiva, e na qual cada conteúdo contribui e justifica o outro. Mas ao considerarmos uma obra consagrada à supremacia do conteúdo formal, uma obra moderna que minimize o conteúdo narrativo, como uma natureza morta por exemplo, ou mesmo uma obra antiga onde esta relação não se mostre tão literária, como em um retrato, percebemos logo que tudo se complica. O conteúdo formal tem um significado intraduzível, que na falta de termo melhor chamamos precariamente de “abstrato”. Ao tentarmos definir o que ele expressa através das palavras, violentamos o seu caráter próprio e irreduzível.

Kandinsky, um dos pioneiros da arte abstrata, analisa a diferença entre o conteúdo formal e o narrativo. Tomando as letras como exemplo, ele observa que o efeito que a letra produz no observador é duplo: por um lado tem o efeito de um sinal que possui uma finalidade – “a designação de um determinado som” (Kandinsky, Wassily. *Um olhar sobre o passado*. P.125) – e, por outro, o efeito causado pela forma da letra em si mesma, ou seja, pelas linhas isoladas, curvadas desta ou daquela maneira. Neste sentido o efeito da letra é duplo. Kandinsky observa:

1. Ela age enquanto signo dotado de uma finalidade.
2. Ela age primeiro enquanto forma, depois enquanto ressonância interior desta forma, por si mesma e de maneira totalmente independente. ( Idem, p.126)

Ao retirarmos da letra sua função de significação, ela continua nos transmitindo determinada sensação. É justamente este poder expressivo da configuração em si mesma que o abstracionismo tentava evidenciar. Ao retirar da forma-letra seu significado, a abstração evita enfraquecer a forma com uma finalidade prática. Mas o que é uma “finalidade prática”? Na letra vimos que é o “designar de determinado som”. No caso de uma gravura, pintura ou desenho, esta finalidade é usualmente designada como sendo a representação (designação) de um objeto ou ícone, que funciona como agente de uma narrativa – isto é, utilizar a dinâmica abstrata das linhas, tons e cores, não por si ou em si, mas para uma representação determinada.

Em sua reflexão, entretanto, Kandinsky não rejeita a representação do objeto, como seria de se esperar. Pelo contrário, ele adverte que a possibilidade de desdobramento da imagem em conteúdos distintos, o formal e o iconográfico, por um lado liberta a forma abstrata de qualquer função estranha a própria formulação estética (ele a chama “artística”), mas, por outro lado, liberta também a representação do objeto de qualquer preocupação formal. A representação do objeto, que muitas vezes servia de mero pretexto para a criação formal, ganha assim uma nova autonomia. Isto está indicado no mesmo texto anteriormente citado. O



trecho é um pouco longo, mas devido a sua importância visionária em relação a muitos dos movimentos que viriam depois, vale a pena transcrevê-lo.

O realismo máximo, que por enquanto só faz despontar, porfia em eliminar do quadro o elemento estético exterior afim de expressar o conteúdo da obra pela simples (inestética) reprodução do objeto em sua singeleza e nudez. O invólucro exterior do objeto - assim concebido e fixado no quadro - assim como a concomitante eliminação da importuna beleza convencional, liberam mais seguramente a ressonância interior das coisas. Quando o elemento 'estético' se vê reduzido ao mínimo, é precisamente por intermédio deste invólucro que a alma do objeto se manifesta com mais vigor; então, a beleza externa e lisonjeira já não vem desviar dele o espírito.

É isso só é possível pois somos cada vez mais capazes de entender o mundo como ele é, portanto sem acrescentar-lhe qualquer interpretação embelezadora. O elemento estético reduzido ao mínimo deve ser reconhecido como o mais poderoso elemento abstrato.

A este realismo opõe-se a abstração máxima, que porfia em eliminar de uma maneira aparentemente total o elemento objetivo (real) e procura reduzir o conteúdo da obra em formas 'imateriais'. Assim concebida e fixada num quadro, a vida abstrata das formas objetivas reduzidas ao mínimo, com a predominância evidente das formas abstratas, revela o mais seguramente possível a ressonância interior da obra. Assim como o realismo reforça a ressonância interior pela eliminação do abstrato, a abstração reforça essa ressonância pela eliminação do real. (Idem, P.124)

As palavras de Kandinsky esclarecem a ruptura que ocorreu no modernismo entre a abstração e a representação dos objetos, assim como entre os conteúdos plásticos (abstratos) e semânticos (provenientes do objeto).

Não há regras para a conquista ou o emprego destes conteúdos da imagem. Um pintor, gravador ou desenhista, pode negar um ou outro (como no modernismo), pode adaptar um conteúdo ao outro (como no caso da gravura de Rembrandt), ou ainda estabelecer contradições entre estes conteúdos - por exemplo construindo a cena dramática de uma batalha, com tons suaves, ou uma cena campestre e suave com cores gritantes, cheia de contrastes tonais, agressiva em termos plástico-abstratos. O que importa aqui, não é tanto o domínio dos meios de expressão no sentido de os orientar para um determinado resultado, mas sim a clareza e criatividade com que o artista lida com estes conteúdos, próprios da linguagem do desenho.

Portanto, a nossa leitura não visou induzir ao uso de relações racionais e metódicas entre os dois conteúdos da imagem, relação por sinal rara na história das artes plásticas. Nossa análise visou somente, pautar as diferenças entre estes dois conteúdos a fim de esclarecer o poder expressivo do conteúdo formal nas artes, tornando mais acessível e concreto o que os pintores costumam chamar de "idéia plástica".

Cabe aqui, adiantar uma questão usual. É comum a quem acompanha este tipo de análise formal levantar a seguinte objeção. Será que o pintor pensou mesmo nesta estrutura plástica ou abstrata? Não estaríamos forçando uma leitura moderna?

Questionar se o artista pensou, ou não, em uma estrutura de composição ao elaborar uma gravura ou um quadro, é uma atitude corriqueira. Tal questão é natural quando se parte do pressuposto de que o fazer na pintura é uma atividade estritamente racional (neste caso o pintor pensou) ou, de outra ordem, uma ação intuitiva, emocional (neste caso o pintor não pensou). Entretanto, a pergunta traz, consigo, um pré-conceito velado. Pressupõe que, no primeiro caso, o artista racional, antes de iniciar seu trabalho, constrói em sua mente uma imagem da forma que irá realizar (o fazer fica, deste modo, relegado à realização técnica desta imagem). Por outro lado, no caso do artista emocional, credita-se um fazer puramente casual, intuitivo, desatento a estrutura abstrata da imagem (como se esta fosse uma mera casca, em si mesma mero indicador de um sentido ou expressão). A pergunta não deixa margem para compreender o fazer de outra maneira.

No nosso exemplo é relativamente claro que Rembrandt tinha como ponto de partida da idéia plástica a estrutura de um triângulo de luz. Mas, se a gravura de Rembrandt se limitasse à realização desta idéia, ela não passaria de uma tosca ilustração. Entretanto, ela é mais do que a realização de um esquema racional pré-estabelecido, assim como mais do que uma estrutura casualmente encontrada. Como, então, podemos superar uma oposição que apenas nos impede o acesso ao pensamento próprio do fazer criativo?

Para pensarmos o fundamento da gênese de uma imagem, não há melhor acesso do que a palavra dos próprios artistas. No texto de Paul Klee, intitulado *Filosofia da criação*, encontramos uma passagem esclarecedora. Klee observa.

[...]a marcha para a forma, cujo itinerário deve ser ditado por alguma necessidade interior ou exterior, prevalece sobre o fim terminal, sobre o final do trajeto. A orientação determina o caráter da obra consumada. A formação determina a forma e é, em consequência, predominante. Nunca, em nenhuma parte, a forma é resultado adquirido, acabamento, remate, fim conclusão. Há que concebê-la como gênese, como movimento, seu ser é o devir, e a forma como aparência não é mais do que uma maligna aparição, um fantasma perigoso. Boa é, portanto, a forma como movimento, como fazer; boa é a forma em ação. Má é a forma como inércia fechada, como detenção terminal. Má é a forma da qual alguém se sente satisfeito como de um dever cumprido. A forma é fim morte. A formação é vida. (Klee, Paul. *Theorie de l'art moderne*. p.60).

Klee pensa o fazer como uma gênese, um acontecimento, em meio ao qual a sensibilidade do artista se desdobra e elabora. Conceber a forma como gênese, implica em negar a idéia como algo pronto e acabado na mente do pintor, negar que a forma seja imaginada previamente antes do artista desencadear o processo de formação. Tal indicação esclarece que a composição das relações plásticas, forma-se durante o caminhar do pintor.

Pelas observações anteriores, percebemos que não se trata nem de imaginar que o artista meramente realiza uma imagem previamente formada em sua mente, nem, por outro lado, de supor que, em seu fazer, não há nenhum pensamento. O artista inicia seu trabalho

com uma idéia que lhe serve de ponto de partida, mas durante a gênese da imagem ele continua atento, *escutando* as relações plásticas de cada elemento acrescentado. O essencial não é estabelecer uma composição harmônica e bem equilibrada, como imaginam muitas vezes os iniciantes, mas perceber como estas relações, que compõe o corpo da obra, a animam com determinado sentido. A palavra "sentido", deve ser compreendida aqui, em seu significado preciso. É um intento, orientação, direção, rumo. Nesta acepção, se fundamenta precisamente naquilo que ela não é, ou seja, no que almeja, procura. Trata-se, portanto, de uma atitude, que procura pela expressão e sentido da obra a cada momento de sua formação.

O conceito de *ritmo* é, neste ponto, a pedra de toque para se compreender o pensamento desencadeado durante o fazer. Toda arte é a instauração de um ritmo de elementos concretos, reais, racionalizáveis, que, em si, não têm expressividade alguma. A literatura e a poesia utilizam palavras cujos significados estão empilhados nos dicionários. Mas, somente ao engendrará-las no ritmo da narrativa ou no ritmo poético, elas podem ultrapassar seu significado estrito. A música utiliza notas musicais, a arquitetura volumes e espaços, a dança os gestos, a escultura volumes, a pintura e o desenho os elementos formais, linha, tom e cor. Nenhum destes elementos tem em si mesmo um valor artístico. É somente a partir da instauração de um ritmo que estes elementos concretos se animam para nós com algo que os ultrapassa. O ritmo é uma correnteza que nos envolve, nos conduz e mantém em suspenso, na expectativa do que ainda está por vir. Nem totalmente casuais, nem tampouco racionais, os ritmos são como as pulsações vivas de cada linguagem.

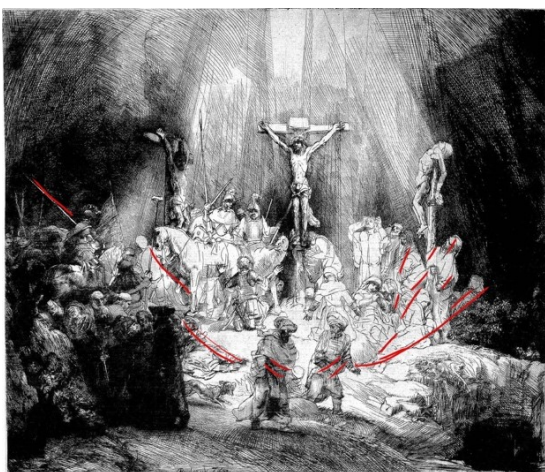
A estrutura plástica, é uma articulação de ritmos que expressam um sentido na maioria das vezes só traduzível visualmente. A imagem na arte não é um mero sinal de um determinado conteúdo. Ela é um símbolo, ou seja, algo cujo significado não é unívoco. A rigor a idéia plástica não vem antes do ritmo, nem este precede aquela. Ambos são uma e a mesma coisa.

Nosso objetivo foi, portanto, desenvolver uma leitura do processo de criação das obras a fim de resgatar a sua abertura, e não no sentido de tentar obter algum método de controle técnico do fazer, da expressão ou da leitura. Trata-se simplesmente de perceber as relações articuladas, e, com isso, resgatar a mesma atitude de escuta atenta, própria do criador diante do processo de formação de sua obra.

Com esta ressalva podemos voltar à gravura de Rembrandt, e verificar como esta obra ultrapassa uma estrutura previamente imaginada ao instaurar um complexo de ritmos, e logo de sentidos, que, na falta de melhor conceito, podemos caracterizar como transcendente. Levando mais a fundo a nossa análise, percebemos que nada nesta gravura é casual. Buscando estabelecer relações rítmicas, Rembrandt dá sentido a cada elemento acrescentado.

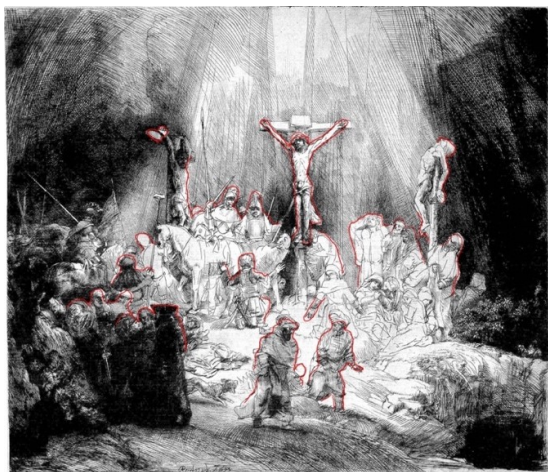


Observemos que há um ritmo descendente que comanda o grupo da direita. Vários recursos são utilizados para obter este fluxo. Temos cinzas médios, que quebram a luminosidade do grupo, assim como diversas direções lineares. É provável que Rembrandt estivesse buscando um contra-ritmo ao triângulo regente, similar ao desenvolvido pelos braços de Cristo, que, como vimos, formam um triângulo invertido.



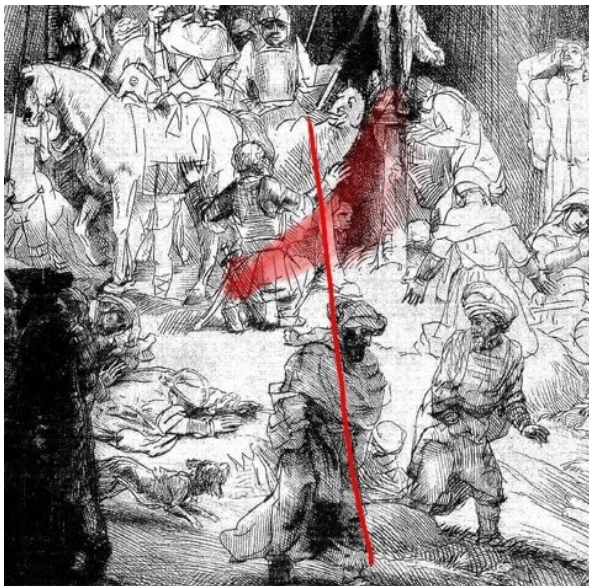
Neste caso, se nossa suposição está correta, devemos buscar o outro lado do triângulo sugerido. De fato, encontramos alguns elementos que se projetam no sentido que buscamos, que acabam por criar um contra-ritmo ao triângulo principal de luz. No todo sentimos que há um sentido geral que converge para as duas personagens do primeiro plano, emprestando a elas um peso visual equivalente ao de Jesus, ou dos outros crucificados.

O destaque destas personagens ocorre, em parte, devido as forças visuais que convergem para elas, mas, também, pelo fato delas manterem certo contraste com o contexto na maior parte de seu contorno. Elas se fundem somente com o chão, mantendo certo contraste com o fundo luminoso.



Isso nos faz perceber que em relação à tensão plástica entre a forma e o fundo das figuras, existe uma hierarquia e um ritmo muito cuidadoso. A imensa maioria das personagens se funde total ou parcialmente com o fundo ou com as outras personagens em seu entorno. São figuras claras sobre fundo claro, e escuras sobre fundo escuro, que criam uma tensão muito leve entre a forma e o fundo. Percebemos isto com mais clareza, quando tentamos acompanhar o contorno das personagens. A exceção fica reservada ao

próprio Jesus, que é representado integralmente como uma figura clara sobre um fundo escuro, enfatizando o caráter ao mesmo tempo luminoso, destacado, e dramático, desta personagem.



Vejam agora, as direções que convergem para a personagem ajoelhada. Há um forte ritmo de pretos, fluindo para dentro desta personagem. A perna do cavalo, enfatizada devido ao contraste que estabelece, rompe este fluxo tonal, de claro escuro, ligando-se a personagem do primeiro plano.

Este movimento de entrada dos pretos, na forma de uma cunha, gradativamente se amplia pelo campo compositivo. Estas formas são incisivas, como dentes, como setas. Nos empurram de um canto para o outro, de uma forma para a outra, em uma agitação que traduz plasticamente a angústia do momento. Animam o todo da gravura e quebram a simetria geral, estável, para a qual tenderia a ideia inicial.



O leitor que acompanhou esta análise até aqui, começa a perceber que as dinâmicas e ritmos articulados, assim como seus sentidos, parecem não ter fim.

Realmente, podemos indicar certas idéias

plásticas regentes, mas uma obra como esta, uma obra de arte, alcança a estatura de uma verdadeira *matriz* de ritmos plásticos, que parecem se perpetuar ao infinito. Poderíamos indagar: qual o sentido da personagem deitada de bruços sobre o chão iluminado? ou do cachorro a seu lado? O que dizer das sombras com forma flamejante na ponte? Que segredos se escondem no ziguezague das sombras do lado esquerdo da gravura?

Muitos dos ritmos que foram analisados, devem, de fato, ter sido deliberadamente construídos por Rembrandt. É certo que outros surgiram espontaneamente da própria gênese da imagem, sem nenhuma premeditação, *casualmente* gerados pela própria lógica interna da obra. Mas o fundamental, é percebermos que racional ou intuitivamente, estas relações estão

concretamente instauradas na forma da obra, e isto não se deve a algum mérito nosso, como bons intérpretes, mas sim da própria obra. Só as obras de arte conquistam esta abertura.

Se nos aproximamos um pouco do local onde lastimavelmente a lógica da análise se esvai, se chegamos perto de um *delírio da razão*, onde a palavra não dá mais conta do sentido plástico, então, alcançamos nosso objetivo! Podemos mesmo concordar com o pintor Eugene Delacroix quando este afirma:

Ticiano, se calhar, não sabia como iria acabar os seus quadros. Com Rembrandt devia suceder muitas vezes o mesmo. Os seus entusiasmos excessivos, resultam menos da determinação da vontade, do que dos seus constantes tateamentos. [...] (Eugène Delacroix, Diário p.97)

O fazer artístico não é, portanto, resultado de uma mera determinação da vontade, atitude racional e deliberada, mas sim, de um tatear em busca de um sentido que é desconhecido, posto que procurado durante o processo de construção da imagem. Paradoxalmente, tal atitude é a da espera do inesperado. O criar uma ação, cri-ação, que ao ser desencadeada, permanece tateando ritmos, na espera de que a imagem se abra e revele de maneira surpreendente, para o próprio feiticeiro que a criou.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

DELACROIX, Eugène. *Diário (extratos)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el Arte*. Barcelona: Barral, 1978.

\_\_\_\_\_. *Olhar sobre o passado*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KLEE, Paul. *La pensée créatrice*. Paris: Dessain et Toira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Theorie de l'arte moderne*. Genève: Gonthier, 1971.