



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA

AUTONOMIA NA PINTURA A PARTIR DE UMA PRÁTICA AUTORAL

Paulo Cesar Correia Lima
DRE115044599

Rio de Janeiro
2022/1

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA

AUTONOMIA NA PINTURA A PARTIR DE UMA PRÁTICA AUTORAL

Paulo Cesar Correia Lima
DRE115044599

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Setor Pintura, Dep. De Artes Base da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Curso de Graduação em Pintura, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Pintura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Martha Werneck de Vasconcellos

Rio de Janeiro
2022

CIP - Catalogação na Publicação

L732a Lima, Paulo Cesar Correia
Autonomia na pintura a partir de uma prática
autoral / Paulo Cesar Correia Lima. -- Rio de
Janeiro, 2022.
38 f.

Orientadora: Martha Werneck de Vasconcellos.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2022.

1. pintura. 2. autonomia. 3. processo. 4.
formatividade. I. Werneck de Vasconcellos, Martha,
orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA / DEP. BAB

AUTONOMIA NA PINTURA A PARTIR DE UMA PRÁTICA AUTORAL

Paulo Cesar Correia Lima

DRE115044599

O estudante supracitado está ciente de que o Trabalho de Conclusão de Curso será publicado na Base Minerva/Sistema Phanteon da UFRJ e poderá ser integralmente publicado no site do Curso de Pintura da EBA – UFRJ. Compromete-se com a possível reformulação de seu material de apresentação conforme orientações da banca no prazo de 30 dias, visando sua posterior publicação *online*. O cumprimento desses requisitos é necessário para o lançamento da nota do estudante.

Aprovado em:

Prof.^a Dra. Martha Werneck de Vasconcellos (orientadora) / BAB EBA UFRJ

Prof. Me. Lício Bossolan / BAB EBA UFRJ

Prof. Dr. Rafael Bteshe / BAP EBA UFRJ

Somam-se aqui os esforços daqueles cujo carinho e atenção fazem parte da minha própria formação.

RESUMO

O seguinte texto tem como objetivo apresentar a minha pesquisa pictórica, bem como os produtos do seu processo. Para tal, é adotada uma metodologia que concilia a narrativa da experiência artística com a sua crítica fundamentada, principalmente nas teorias de Luigi Pareyson e de Renato Cohen. O resultado é a percepção e a elaboração do fenômeno da autonomia da obra, bem como suas características e implicações na formação do meu próprio trabalho.

Palavras-chave: pintura; autonomia; processo; formatividade.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Detalhe de caderno A4, 2018. Grafite sobre papel, 16 x 13,5 cm.	10
Figura 2	Detalhe de caderno A4, 2018. Grafite sobre papel, 10 x 12,3 cm.	10
Figuras 3 e 4	Processo 1, 2018. Pigmento sobre lona, 85 x 65 cm (aprox.).	11
Figuras 5 a 11	Processo 4, 2021. Pigmento sobre lona, 80 x 62 cm.	14-17
Figura 12	Folha de caderno A4, 2018. Grafite sobre papel, 29,7 x 21 cm	26
Figura 13	Estudo em óleo, 2018. Óleo sobre papel, 21 x 14,8 cm	26
Figuras 14 a 17	Processo 1, 2018. Óleo e pigmento sobre lona, 85 x 65 cm.	27
Figuras 18 a 21	Processo 2, 2018. Óleo e pigmento sobre lona, 90 x 60 cm.	28
Figuras 22 a 25	Processo 3, 2020. Pigmento sobre lona, 80 x 60 cm.	29

SUMÁRIO

Apresentação	9
1. O contexto da obra	10
2. A formação do trabalho	13
3. A legalidade da obra	17
4. A autonomia da obra	20
5. Diálogo com a obra	23
Conclusão	25
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	30
APÊNDICE - Exposição individual / website	31

Apresentação

De modo geral, o presente texto propõe uma reflexão sobre o fenômeno da autonomia da obra durante o seu processo de formação tendo a minha percepção como ponto de partida. Neste objetivo, é elaborada uma metodologia que intercala a narrativa da formação com sua respectiva crítica, relacionando-as a determinados conceitos encontrados ao longo da pesquisa. A fim de se concluir posteriormente em uma formulação desse fenômeno observado.

Usando dessa metodologia, contextualiza-se a obra: seu recorte, sua origem, suas características, seus interesses e algumas de suas problemáticas, no intuito de pôr o leitor a par dessa produção. A narrativa linear traz consigo alguns conceitos encontrados posteriormente, mas que elucidam a atual percepção do trabalho.

Em seguida, através de uma narração mais próxima do objeto, é apresentada a formação de um trabalho que compõe a obra. O trabalho escolhido é a tela mais recente do grupo, visto que ela abriga em si todas as questões vistas em trabalhos anteriores deste mesmo conjunto. E, dada a natureza desta obra, a narrativa do capítulo é inteiramente focada na gênese do trabalho.

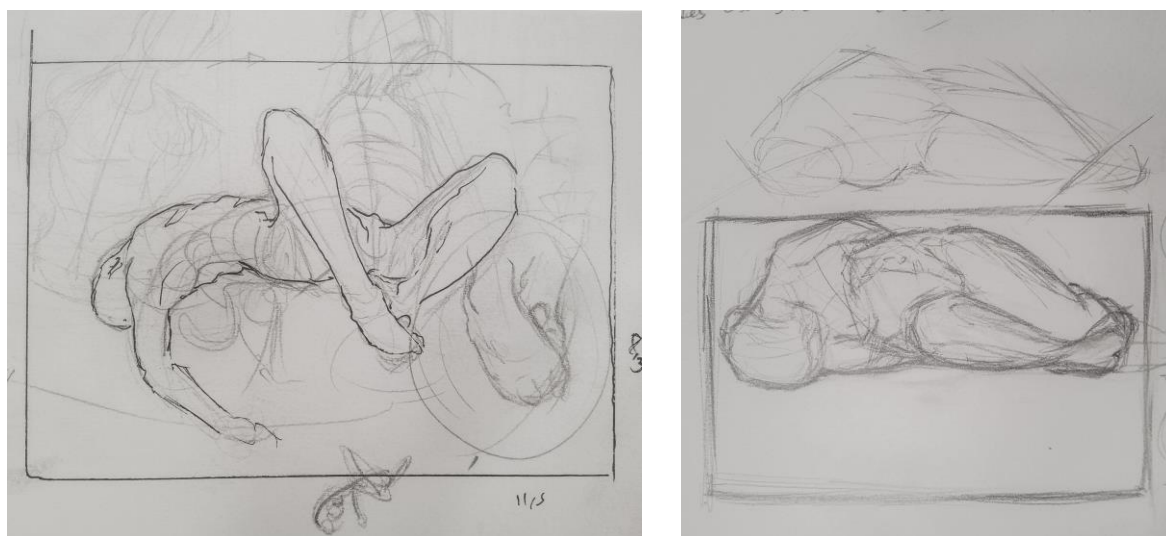
Após contextualizar o meu trabalho, apresento então o conceito de legalidade da obra visto em Pareyson, destacando suas questões mais pertinentes ao texto. E, na finalidade de exemplificar tais questões, tomo de suporte as experiências de outros artistas. Dentre eles se destaca Francis Bacon, cujas entrevistas servem de combustível para a questão abordada, legitimando e fomentando minhas próprias percepções.

Por último, adentro a questão da autonomia da obra, originária do meu fazer artístico e elucidada através dos conceitos apresentados por Luigi Pareyson. No respectivo capítulo, elaboro o que seria essa autonomia e o que a compõem, e, para no momento seguinte discorrer sobre suas características a partir da minha prática. Optando por encerrar o texto justificando a importância da metodologia empregada e da escolha de seu escopo.

1. O contexto da obra

Os primeiros trabalhos, que contextualizam o atual processo criativo, foram produzidos durante o primeiro período de 2018. São pequenos desenhos de figuras humanas, elaboradas a partir de diversas formas abstratas sobrepostas, produzidas arbitrariamente sobre uma mesma página do caderno de estudos. O objetivo do processo era evitar o uso de uma referência imagética, de fotografias ou de modelo vivo, sem por isso recorrer à imaginação ou à memória de uma determinada imagem. Desse modo, a figura é formada através do próprio percurso criativo, tomando de referência a própria formação (fig.1).

Figura 1 e 2 — DESENHOS EM CADERNO DE ESTUDOS



FONTE: ACERVO PESSOAL.(2018)

No período seguinte adotei a mesma proposta como pesquisa, deslocando-a para a pintura. Essa transposição não foi direta, era preciso adaptar o processo à técnica, sem com isso perder de vista o objetivo da referência. Nesse sentido, as primeiras pinturas serviram como experimentos de transição, pois era operando que se percebiam suas problemáticas individuais. Sendo possível citar de exemplo a adaptação da técnica, cuja primeira tentativa foi feita a óleo, porém, durante o próprio processo, o médium se mostrou inadequado, devido a sua capacidade fixativa. Portanto, a fim de recuperar a volatilidade obtida anteriormente no grafite, guiado pelo processo, adotei uma técnica igualmente reversível, optando assim pelo uso do

pigmento disperso em água.

A elaboração do processo era per si um ato criativo, e o seu desdobramento era mais instigante do que a própria figura resultante. As problemáticas originadas nessa adaptação, serviram de ponto de partida para a percepção das suas questões mais inerentes. Passei então a operar a formação, não pela forma, mas pelo próprio ato formativo, e, assim, ao elaborar um processo criativo que reflete a si mesmo, acabei por torná-lo assunto do seu próprio fazer. Consequentemente, a busca pela figuração humana passou a servir de vetor, mantendo um sentido no processo, zelando pelo seu direcionamento (fig.2 e 3); exercendo papel que mais tarde eu reconheceria como *leitmotiv*. Nas palavras de Renato Cohen:

O termo *leitmotiv* é originário da música e literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa. [...] A utilização de *leitmotiv*, como estruturação, permite operar com redes, simultaneidades e o *puzzle* em que está se tecendo o roteiro [...] (COHEN, 1998, p.35)

Figura 3 a 4 — FIGURA HUMANA COMO LEITMOTIV



FONTE: ACERVO PESSOAL.(2018)

Se em um primeiro momento o processo assumiu o papel de assunto, em um segundo tornou-se a própria obra a ser feita. O ato formativo, agora atuando como obra, restringe ao quadro a função de registro da própria formação; em outras palavras, a forma resultante, estática, é mero indício dessa obra-processo. Tendo-se

em mente essa percepção, podemos então agregar o conceito de *work in process*¹, a fim de consolidar essa pintura que reside no fazer.

O conceito do *work in process* tem sido aplicado na ciência (em experimentos retro-alimentantes), em procedimentos de linguagem e comunicação, em projeção de devires filosóficos e psicológicos e em outras disciplinas que incorporam em seus modelos a temporalidade e as ocorrências do processo. (COHEN, 1998, p.18)

Apesar das semelhanças, diferentemente da noção pareysoniana, da arte ser um “*tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*”², o *work in process* consiste em uma modalidade de linguagem, e, por isso, diverge da noção de ‘fazer estética’ defendida por Pareyson. Assim, ao incorporarmos o conceito do *work in process*, buscamos complementar a linguagem da pintura, agregando alguns de seus paradigmas a ela. Dentre eles, o mais importante talvez seja a temporalidade, pois é em função do tempo que obteremos os diferentes graus de autonomia em uma mesma obra, sob uma mesma interpretação.

Portanto, o trabalho que compõe essa obra tem como cerne a totalidade da própria formação. Ele se origina e se justifica no próprio formar. E ao investigá-lo, por consequência, eleger-se como objeto de estudo o próprio ato formativo, similar ao próprio conceito de poética elucidado no seguinte parágrafo:

O conceito de poética, aprofundado por Paul Valéry na esteira de poetas como Baudelaire a Mallarmé, deriva de caracteres normativos e prescritivos da Poética Clássica, de Platão a Horácio que, somada à Poética Moderna traz à tona a necessidade de expressão da consciência crítica acerca do próprio processo artístico no sentido de analisar, teorizar, refletir, revelar e confessar os caminhos da criação. (WERNECK, M.; BOSSOLAN, 2020, p.17)

¹ “Literalmente poderíamos traduzir por “trabalho em processo” procedimento este que tem por matriz a noção de processo, feitura, iteratividade, retro-alimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não-iterativos.” COHEN, 1998, p.17 - Nota de rodapé.

² PAREYSON, 1997, p.26.

2. A formação do trabalho

Como mencionado durante a apresentação do texto, a formação descrita será aquela do último trabalho que compõe a obra abordada. Tal escolha é motivada pela maturação sofrida pela obra, na qual a formação atual herda as problemáticas dos processos anteriores. Assim, é possível abordarmos diversas questões recorrentes em uma única narrativa na finalidade de criar uma aproximação com a individualidade desse processo formativo, desse trabalho.

Parto primeiramente da produção do suporte, pois esta é a sua primeira manifestação material, dada a ausência de um estudo prévio específico. Além disso, as características do suporte operam diretamente o trabalho, implicando não apenas na visualidade de seus aspectos, mas também no próprio formar: se uma pincelada é capaz de percorrer a tela, é porque, também, as características do suporte são favoráveis a esse gesto.

A formação do suporte se inicia fixando uma lona de algodão fio 12 sobre um anteparo rígido temporário. Geralmente, opto pela placa de compensado naval, sua rigidez fornece uma firmeza à lona impedindo seu abaulamento, mesmo diante de um movimento brusco. As dimensões exatas desse tecido são obtidas apenas após seu corte, não costumando ter mais de um metro no seu maior lado, nem menos de sessenta centímetros em seu menor lado; essa área é suficiente para que o pincel corra livremente, sem que eu precise sair do lugar. Após a lona ser fixada, aplica-se a gelatina incolor embebendo toda a sua superfície. A principal função da gelatina é estabilizar a trama do tecido esticado, enrijecendo-o e evitando que ele contraia ao ser removido de seu suporte temporário.

Em seguida, uma vez que o tecido esteja suficientemente seco, dou início à imprimação. Com uso da trincha, aplico uma fina camada de tinta acrílica branca de modo a cobrir apenas a superfície do tecido, sem penetrar em sua trama. Repito o processo uma ou duas vezes buscando por determinadas características para o suporte: a acrílica, além de proteger a tela e controlar seu grau de absorção, auxilia também na própria rigidez da lona. Estando satisfeito com a imprimação, lixo sua

superfície até que esteja agradável ao toque, sem com isso comprometer sua pega mecânica³.

A partir deste ponto, considero o preparo do suporte concluído. O trabalho agora apresenta o aspecto da tela branca (fig.4), e, por conseguinte, na minha perspectiva autoral passo a pressupor a formação da imagem.

Figura 5 — ASPECTO DA TELA EM BRANCO



FONTE: ACERVO PESSOAL.(2021)

Assim como no caderno de estudos, a formação da imagem se inicia com a inserção arbitrária de linhas e manchas (fig.5 e 6). Tais elementos possuem valores individuais de forma, materialidade, tom..., mas sua principal contribuição para o trabalho é a relação que possuem entre si. Toda a formação é elaborada a partir do aspecto atual apresentado pela tela. Portanto, a totalidade do trabalho é reconsiderada antes e depois da inserção de um novo elemento, sendo constantemente revista e reavaliada em cada novo aspecto formado.

³ Pega (*Tooth*) (cf. Dente, 706), em fundos, 212, 220, 319. Índice Remissivo (MAYER, 2015, p.811).

Figura 6 e 7 — LINHAS E MANCHAS



FONTE: ACERVO PESSOAL.(2021)

Neste processo, o apagamento ou qualquer movimento que altere os elementos da composição é tão formador quanto o acréscimo de novos, visto que tais ações modificam as características individuais dos elementos, assim como suas respectivas relações dentro da composição. Por este motivo, a dissolução da forma deve ser entendida como um ato formador (fig.7 e 8), como um avanço no processo e não um retrocesso. Tal apagamento é melhor enfatizado como construção pelas diversas maneiras como é empregado, que varia desde o uso de lixas até a sobreposição de formas carregadas em solvente que escorre pela superfície da tela.

Figura 8 e 9 — O APAGAMENTO COMO FORMAÇÃO

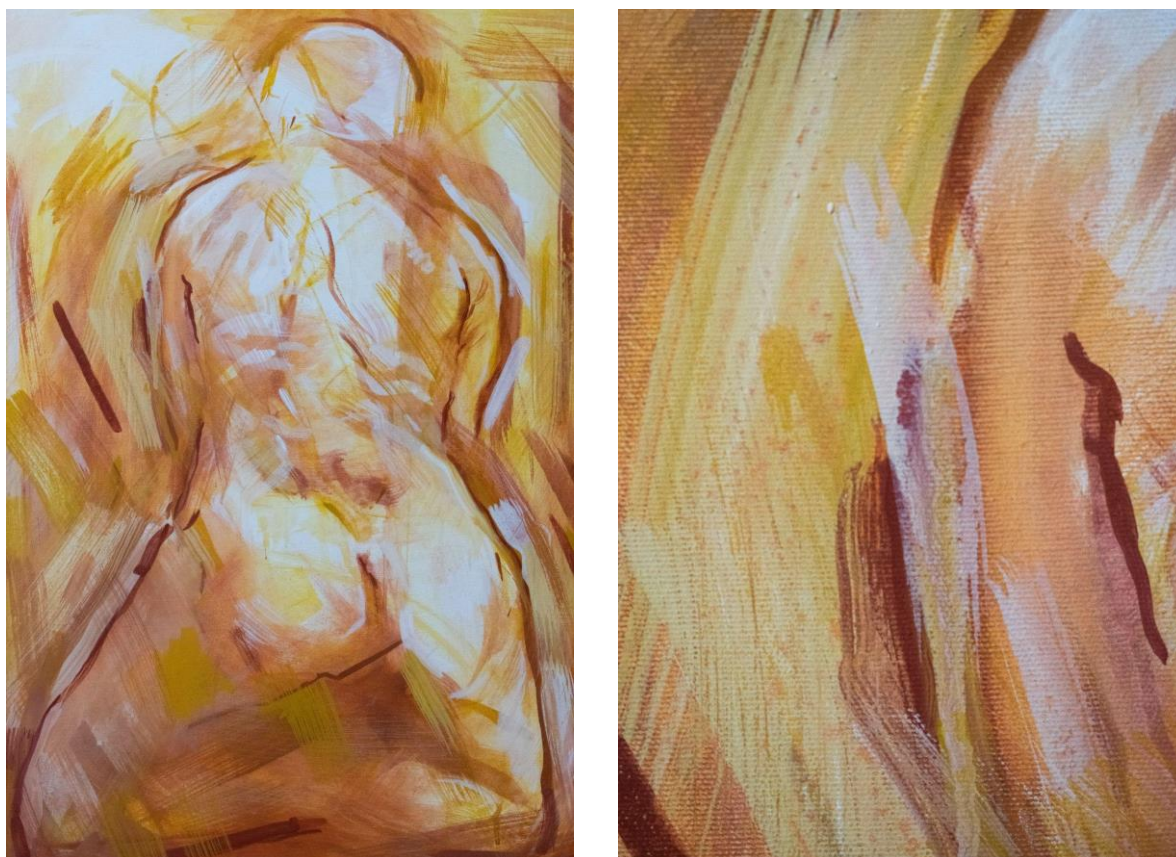


FONTE: ACERVO PESSOAL.(2021)

Em um dado momento do processo a relação entre os elementos da composição, bem como as suas próprias características individuais, passam a sugerir representações diversas à minha interpretação. Seguindo a escolha do *leitmotiv* adotado para a obra, destaco os elementos que remetem à forma humana, até que uma figura se forme dessa maneira.

A formação da figura, como foi dito, não é o objetivo do trabalho e, portanto, pouco importará o "grau" de representação da figuração. Tal *leitmotiv* opera apenas como um recurso, capaz de manter uma coerência entre os trabalhos que compõem a obra, através de recorrências — neste caso a repetição da busca pela figura humana, que, ao ser pré-determinada, fornece um norte para a formação.

Figura 10 e 11 — ENCERRAMENTO: A COMPOSIÇÃO E SEUS ELEMENTOS



FONTE: ACERVO PESSOAL.(2021)

De certo modo o processo é cessado arbitrariamente. A decisão é tomada no momento, alinhando a minha interpretação de uma satisfação — da complexidade dos elementos inseridos (fig.9 e 10) — em conformidade com a interpretação de um equilíbrio formal da composição, sem que de fato a obra se feche de maneira irreversível.

3. A legalidade da obra

A legalidade da obra é um termo retirado do texto de Pareyson e reiterado na minha pesquisa, de uma maneira não-ortodoxa. Em seu livro *Problemas da estética*, o autor dedica um capítulo inteiramente a questionar aquela que seria a 'lei universal da arte'. Partindo de um contexto histórico, Pareyson discorre que tanto a estética do belo quanto outros programas de arte similares, acabam “mais por revestir o caráter

de prescrições recomendadas pelo gosto do que de leis imanentes à atividade artística”⁴. Mais adiante, no mesmo capítulo, ele reconhece que “de uma parte, a atividade artística é invenção, criação, originalidade, isto é liberdade, novidade, imprevisibilidade”, e que “de outra parte, a atividade artística implica um rigor, uma legalidade, digamos mesmo uma necessidade férrea e inviolável”⁵. A fim de resolver essa antinomia, Pareyson estabelece:

[...] na arte não há uma lei geral e predisposta, cuja intervenção a mataria na sua qualidade de arte, mas há uma legalidade que é aquela querida pela obra singular, isto é, a regra individual da obra. Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita. [...] a obra é lei daquela mesma atividade que é produto; que ela governa e rege aquelas mesmas operações das quais resultará; em suma, que a única lei da arte é o critério do êxito [...] a obra triunfa porque triunfa; triunfa porque resulta tal como ela própria queria ser. (PAREYSON, 1997, p.183 e 184)

Ao observarmos esse conceito de legalidade na prática, é possível notarmos casos onde determinadas escolhas do autor se chocam com a lei individual da obra, por exemplo, como é descrito por Bacon em entrevista à David Sylvester quando afirma: “Eu tento e as levo longe demais, e elas perdem todas as suas qualidades, e perdem tudo.”⁶. Na percepção de Pareyson “a arte implica uma legalidade pela qual o artista deve obedecer à própria obra que ele está fazendo, se não lhe obedece, nem mesmo consegue fazê-la”⁷, havendo portanto uma distinção entre a lei da obra: interna e afirmada; e a intenção do autor que ora diverge da obra. Podemos tomar de exemplo um segundo relato de Bacon, em que a legalidade estabelecida na obra excede a sua intenção, propondo ao autor uma forma inesperada:

Bem, uma das imagens que fiz em 1946, a que parecia um açougue, veio a mim como um acidente. Eu estava tentando fazer um pássaro pousar no campo. E pode ter sido de alguma maneira ligado às três formas que existiam antes, mas de repente as linhas que eu havia desenhado sugeriram algo totalmente diferente, e dessa sugestão surgiu essa imagem. Eu não tinha intenção de fazer essa imagem; eu

⁴ PAREYSON, 1997, p.181.

⁵ PAREYSON, 1997, p.183.

⁶ Tradução nossa, trecho original: “I try and take them further, and they lose all their qualities, and they lose everything.” BACON, 1999, p.17.

⁷ PAREYSON, 1997, p.184.

nunca pensei nisso desse jeito. Foi como um acidente contínuo se acumulando em cima do outro. (BACON, 1999, p.11, tradução nossa)⁸

Nesse caso, o aspecto pictórico apresentado pelo quadro é a sua própria lei estabelecida, com a qual o autor dialoga a fim de perseguir um êxito individual. E, portanto, ainda que não se pretenda debater a noção de Pareyson sobre a formação da obra de arte, é importante uma breve exposição do seu pensamento, sobre a *forma formante* e a *forma formada*.

Em seu texto, o autor compara duas teorias: a teoria de Croce, em que “o artista é primeiro inventor, e depois copiadador do próprio trabalho”; e a teoria de Alain, em que “mais que inventor da sua obra o artista é seu espectador”⁹. A partir delas Pareyson faz a seguinte conciliação:

[...] se é verdade que a forma existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como formante, antes ainda de existir como formada, oferecendo-se à adivinhação do artista, e, por isso, solicitando seus eficazes presságios e dirigindo as suas operações. [...]. Com base nessa *dialética* de *forma formante* e *forma formada* a obra de arte tem a misteriosa prerrogativa de ser ao mesmo tempo lei e resultado da sua formação, isto é, de existir como conclusão de um processo estimulado, promovido e dirigido por ela mesma. (PAREYSON, 1997, p.188 e 189)

A partir dessa noção de *forma formante* e *forma formada*, podemos promover o seguinte desenvolvimento: se é verdadeira a prerrogativa da obra, de ser ao mesmo tempo lei e produto da sua formação; sendo também verdade que a arte se dá na própria atividade formativa, ou seja, compreendendo em si o tempo da sua própria formação; é, portanto, igualmente verdadeiro que as características de *formante* e *formada* sejam aplicáveis à totalidade dessa atividade que compreende a obra. Logo, cada aspecto apresentado por uma obra em formação deve ser, simultaneamente, forma formante e forma formada, independente do seu momento na formação; sendo possível identificarmos cada uma dessas características, nas seguintes falas de Bacon:

⁸ "Well, one of the pictures I did in 1946, the one like a butcher's shop, came to me as an accident. I was attempting to make a bird alighting on a field. And it may have been bound up in some way with the three forms that had gone before, but suddenly the lines that I'd drawn suggested something totally different, and out of this suggestion arose this picture. I had no intention to do this picture; I never thought of it in that way. It was like one continuous accident mounting on top of another."

⁹ PAREYSON, 1997, p.186.

Por exemplo, outro dia eu pinte a cabeça de alguém, e o que fazia as órbitas dos olhos, o nariz, a boca eram, quando você analisava, apenas formas que nada tinham a ver com olhos, nariz ou boca; mas a tinta passando de um contorno para outro fez uma semelhança com a pessoa que eu estava tentando pintar. Eu parei; por um momento, eu pensei que tinha algo muito mais próximo do que desejava. (BACON, 1999, p.12, tradução nossa)¹⁰

Na citação acima, é possível verificarmos a característica de forma formante, em que a obra em formação, participa do próprio processo criativo, oferecendo ao artista possibilidades inesperadas, condizente com a sua forma. E, abaixo, podemos notar a sua característica de forma formada, onde a obra, ainda em processo, já permite uma leitura provisória de si, condizente com a própria formação.

Bem, muitas vezes gostaria de ter uma câmera e apenas pegar a coisa conforme ela avançava, porque, certamente, muitas vezes, ao trabalhar, perdemos os melhores momentos de uma pintura enquanto tentamos levá-la adiante. E, se alguém tivesse uma gravação de como foi, seria capaz de encontrá-lo novamente. Então provavelmente seria bom ter uma câmera filmando o tempo todo enquanto alguém estivesse trabalhando. (BACON, 1999, p.158, tradução nossa)¹¹

Assim, essa mesma dialética organizada por Pareyson, serve de base para elaborarmos a noção do aspecto provisório, como sendo a face de um instante no processo conceutivo; uma forma hipotética da obra com a qual o autor dialoga a fim de formar. Porém, igualmente importante para o ensaio, é constatarmos a existência de uma lei provisória, singular em cada aspecto apresentado pela obra em toda a sua formação.

¹⁰ “For instance, the other day I painted a head of somebody, and what made the sockets of the eyes, the nose, the mouth were, when you analyzed them, just forms which had nothing to do with eyes, nose or mouth; but the paint moving from one contour into another made a likeness of this person I was trying to paint. I stopped; I thought for a moment I'd got something much nearer to what I want.”

¹¹ “Well, I often wish that I had a camera and just took the thing as it went along, because, certainly, very often in working one loses the best moments of a painting in trying to take it further. And, if one had a record of what it was, one might be able to find it again. So it would almost be nice to have a running camera going all the time that one was working.”

4. A autonomia da obra

Diferentemente da discussão apresentada por Pareyson onde ele defende a autonomia da arte, entendida como “o ato com o qual ela (a arte) se afirma como atividade diversa das outras, [...] recusando subordinar-se a fins diversos”¹², trataremos a autonomia da obra, como sendo a capacidade reativa desta. Ou seja, no ensaio, a autonomia da obra — ou do trabalho de arte — é a capacidade desta favorecer ou desfavorecer uma determinada interpretação ao seu observador.

A partir da noção elaborada, de legalidade, podemos determinar que essa capacidade autônoma da obra é a própria manifestação da sua lei individual mediante ao diálogo; visto que, é através de sua lei estabelecida que a obra comunica a sua formação individual, assim, participando *reativamente* no seu próprio processo de concepção. Logo, uma vez justificada a noção de legalidade, somos então capazes de justificar, do mesmo modo, a própria autonomia da obra; cabendo-nos então, por conseguinte, explicá-la.

Ao observarmos uma obra, conseqüentemente, dialogamos com sua própria lei individual, dito que a autonomia é a manifestação dessa legalidade observada. Assim, uma problemática fundamental da autonomia é ter a sua existência atrelada a um diálogo. A fim de compreendermos o fenômeno da autonomia de uma obra, podemos começar por entender o meio pelo qual ocorre, assim, na finalidade de abordar o diálogo com a obra recorro a Pareyson, no seu seguinte entendimento sobre a ‘interpretação’:

[...] a interpretação *deve* ser um processo infinito e sempre passível de revisão, sem por isso assumir um caráter de mera aproximação; e como ela *deve* ser múltipla e sempre nova e diversa, sem por isso cair no subjetivismo e no relativismo. (PAREYSON, 1997, p.226)

A autonomia da obra é, assim como o próprio processo da interpretação, um fazer infinito e múltiplo; pois, apesar de partir de uma lei estabelecida, a condição do diálogo faz com que a sua resposta autônoma seja objeto de interpretação. Portanto, o mesmo aspecto apresentado por uma obra pode sugerir diferentes formas dependendo do seu observador; todavia, como foi-se defendido, a obra é soberana

¹² PAREYSON, 1997, p.43 e 44.

em sua lei interna, sendo essa a própria justificativa da sua capacidade autônoma. Portanto, é por conciliar legalidade e interpretação, que a autonomia da obra opera: normatividade e infinidade; ou seja, ela opera favorecendo um determinado conjunto infinito de possibilidades, pois entende-se que os conjuntos infinitos não são todos iguais¹³.

Uma outra problemática fundamental a se reconhecer na autonomia da obra é a sua abertura, especificamente, é a intensidade com que a obra favorece ou desfavorece ao observador uma determinada formação. Uma vez afirmado que a autonomia da obra é produto da sua própria lei em diálogo, podemos, portanto, correlacionar o seu grau de autonomia à especificidade da sua própria legalidade. Todavia, tendo argumentado sobre a característica da interpretação na autonomia, a fim de isolarmos a problemática da intensidade, podemos fixar uma determinada interpretação, observando a variação de uma obra em uma única percepção. Para tal, retomo a perspectiva do autor sobre a formação da própria obra:

As formas tomam realidade para mim conforme trabalho. Em outras palavras, ao invés de me predispor a pintar algo, eu começo a pintar e conforme eu pinto, o quadro começa a se afirmar, ou a se sugerir sob meu pincel. A forma se torna signo de uma mulher ou de um pássaro enquanto eu trabalho. (MIRÓ, 1948, p.212, tradução nossa)¹⁴

Nessa fala podemos perceber uma variação da autonomia, onde nesse caso em específico, a obra inicialmente aberta tende a um fechamento gradativo. Assim, incita o autor a buscar por determinadas formas, que apesar de não serem previstas por ele, são, ainda sim, favoráveis à própria formação. Retomando-se a ideia do aspecto provisório, podemos então elaborar que: a cada aspecto apresentado pela obra, em função do tempo, tem-se um determinado conjunto de leis que, em sua própria rigidez, tendem a produzir um determinado grau de autonomia. Portanto, do mesmo modo que a lei de uma obra varia de acordo com a sua formação, a especificidade de suas leis também varia, e assim, por consequência, varia-se também a autonomia dessa obra.

¹³ Referência ao conceito de “números transfinitos”, elaborado por Georg Cantor.

¹⁴ “Forms take reality for me as I work. In other words, rather than setting out to paint something, I begin painting and as I paint the picture begins to assert itself, or suggest itself under my brush. The form becomes a sign for a woman or a bird as I work.”

5. Diálogo com a obra

Como visto, durante a sua formação, o modo como a autonomia da obra varia pode ser tanto um fator da sua legalidade quanto da própria interpretação do autor. Independentemente, é, portanto, singular a cada processo, dado que a única lei da obra é a sua própria lei individual. Assim, ao propor a percepção da autonomia no meu fazer, admite-se a particularidade, não por subjetividade, mas pela inerente originalidade da lei da obra de arte, que por ser lei individual, não permite outra manifestação que não seja a própria atividade singular. Nessa perspectiva, a fim de elucidarmos a autonomia na formação do meu trabalho, começemos então por identificar a sua legalidade na prática.

Remetendo a narrativa apresentada, vimos que a formação do meu trabalho toma de referência o próprio aspecto atual do trabalho. Vimos também que esse ato formativo constrói tanto a partir do acréscimo de elementos quanto da sua dissolução, visto que ambos os casos alteram as relações entre os elementos da composição, produzindo um aspecto novo visual. A partir disto, ao reconhecermos na formação a qualidade de ser a própria obra — e, por conseguinte, sua própria lei —, podemos assinalar cada um desses atos formativos como sendo fragmento da obra, e, portanto, fração da própria lei individual.

Porém, vimos ainda que a composição do trabalho não é dada apenas pelas características individuais dos seus elementos, mas, também, pelas relações que estes produzem. Nesse sentido, a legalidade do trabalho deve ser vista também através de suas relações internas — a partir da interação entre os elementos que o compõem. Assim, a fim de produzir uma referência paralela ao meu próprio modo de interpretar, cito a abordagem trabalhada pela artista-pesquisadora Fayga Ostrower que relata a seguinte experiência:

A proximidade do vermelho intenso empalideceu o ocre, empurrando-o para tons esverdeados. Tal efeito — as cores se modificarem umas em relação às outras — repetiu-se quando novamente retirei essa placa e a coloquei no meio de um quadrado formado por placas verdes. Agora o tom ocre-cinza parecia rosado. (OSTROWER, 1983, p.235)

No texto, a autora aponta diversas relações internas, afirmando que estas “nos

levam a identificar os elementos com que o artista trabalha". E, a partir dos elementos, podemos compreender o *caráter do espaço* que foi ordenado"¹⁵. Esse mesmo modo de perceber a formação é importante para o esclarecimento da minha interpretação, pois reflete o modo como interpreto o aspecto provisório do trabalho na minha perspectiva autoral.

Determinada a autonomia de uma obra como sendo a sua capacidade de favorecer ou desfavorecer determinadas interpretações através da sua lei individual, tem-se que, na prática, os processos retroalimentares — como o meu — são diretamente afetados por essa autonomia. Portanto, se um ato formativo é adotado no meu processo, é porque interpreto o regimento interno da obra e afirmo o desejo de estar em conformidade com suas leis estabelecidas.

Como dito, a legalidade que fundamenta a formação do trabalho é passiva de variação devido à própria gênese, assim, implicando também na alteração da sua autonomia interpretada. A fim de associar tal variação à prática da formação, tomo de exemplo um breve momento do processo narrado: "Repito o processo uma ou duas vezes buscando por determinadas características para o suporte"¹⁶. Nesse momento, ao aplicar a primeira camada sobre o suporte, é produzido um determinado aspecto provisório no trabalho. Tal aspecto formado não é necessariamente favorecido pelo trabalho, porém, não é oposto a ele pois está em conformidade com suas leis em formação. E, uma vez que tal fundamento seja estabelecido no corpo da obra, ele próprio passa a compor a lei individual da obra favorecendo ou desfavorecendo o ato formativo seguinte.

Portanto, na formação do meu trabalho, bem como de outros processos e sistemas retroalimentares, é perceptível uma tendência à especificidade na sua lei individual. Cohen, por exemplo, afirma que é natural "a observação de dois momentos: um, primeiro, entrópico, e, um segundo, tendendo à organização ou, pelo menos, à compreensão do modo de entropia"¹⁷. Nessa perspectiva, a liberdade do processo é diretamente proporcional ao seu grau de entropia, subentendendo-se, assim, que o incremento da entropia de um sistema favorece a interação dos seus elementos. Do mesmo modo, no meu processo, é possível estabelecer uma similar tendência, em que a formação da legalidade, implica diretamente na elaboração de

¹⁵ OSTROWER, 1983, p.258.

¹⁶ p.21 do texto.

¹⁷ COHEN, 1998, p.25.

uma especificidade, favorecendo um conjunto mais específico de possibilidades para o ato formativo no decorrer do próprio processo.

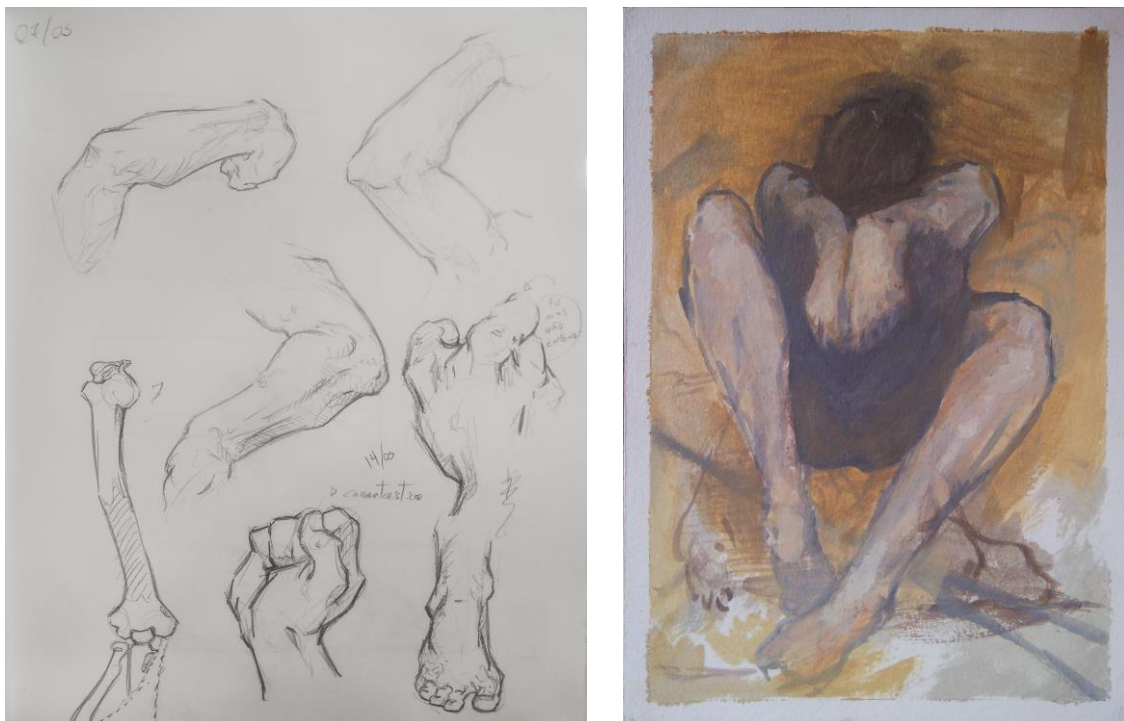
Conclusão

As diversas dualidades apresentadas pelo texto — prática e teoria, legalidade e inventividade, universalidade e individualidade, normatividade e interpretação — não são acaso, mas sim reflexo do próprio fazer artístico aqui abordado, sendo impossível falar dele sem tratar das questões teóricas que nele são refletidas ou que nele são originadas. Todavia, a superposição entre prática e crítica tal como ocorre de fato é bastante confusa para ser completamente elucidada, exigindo uma estrutura singular do texto que intercala narrativa sobre o fazer e a teorização sobre ele.

Desse modo, a questão da autonomia da obra no meu processo formativo pode então ser vista permeando as diversas etapas da produção, ressaltada pela retroalimentação desse processo. Tal capacidade inerente à obra, de favorecer ou desfavorecer determinados conjuntos de escolhas, põe em questão a percepção de uma obra inanimada e abre portas para a noção de uma obra viva e pulsante.

Porém, para o escopo do texto, mais importante ainda é a percepção da autonomia da obra no meu próprio fazer artístico. Sendo assim, opto por encerrar o texto expondo os demais processos que também participaram desse percurso de descoberta e reflexão da questão e que não couberam no decorrer da narrativa.

Figura 12 a 13 — OUTROS ESTUDOS



FONTE: ACERVO PESSOAL.(2018)

Figura 14 a 17 — PROCESSO 1



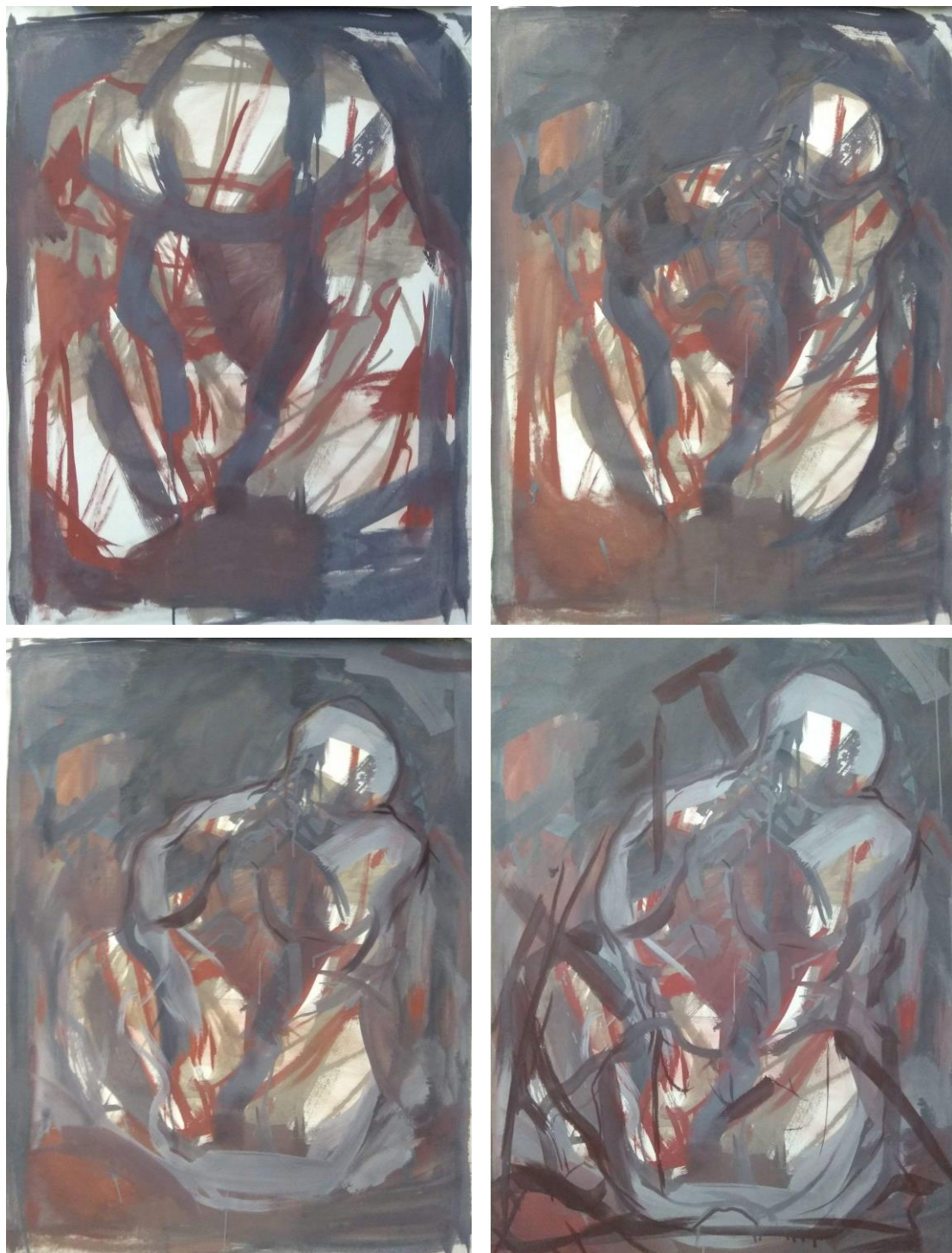
FONTE: ACERVO PESSOAL.(2018)

Figura 18 e 21 — PROCESSO 2



FONTE: ACERVO PESSOAL.(2018)

Figura 22 e 25 — PROCESSO 3



FONTE: ACERVO PESSOAL.(2020)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea: Criação, Encenação e Recepção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

SYLVESTER, David. **The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon**. Nova York: Thames Hudson, 1999.

SWEENEY, James Johnson. **Joan Miró: Comment and Interview**. Partisan Review, Nova York, v. 15, ed. 2, p. 206-212, 1948.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 24.ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983.

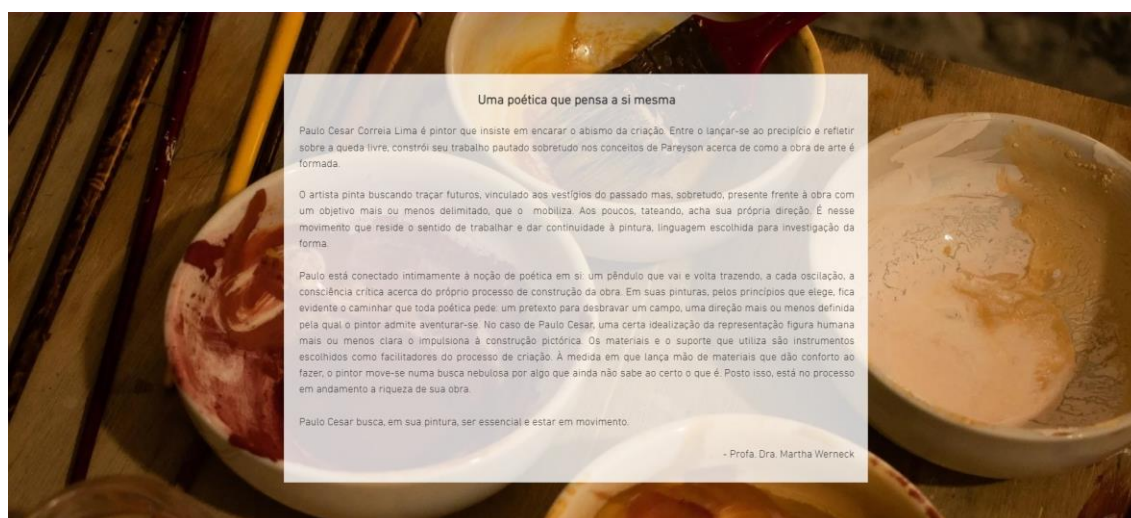
WERNECK, M.; BOSSOLAN, L. **Um campo para a criação: o desenvolvimento poético através do diário de pesquisa do pintor em formação**. Revista Apotheke, Florianópolis, v. 6, n. 2, 2020.

MAYER, Ralph. **Manual do Artista**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

APÊNDICE

Exposição individual e website (imagens e textos):

<https://cavassaniart.wixsite.com/expo2022-01>



Uma poética que pensa a si mesma

Paulo Cesar Correia Lima é pintor que insiste em encarar o abismo da criação. Entre o lançar-se ao precipício e refletir sobre a queda livre, constrói seu trabalho pautado sobretudo nos conceitos de Pareyson acerca de como a obra de arte é formada.

O artista pinta buscando traçar futuros, vinculado aos vestígios do passado, mas, sobretudo, presente frente à obra com um objetivo mais ou menos delimitado,

que o mobiliza. Aos poucos, tateando, acha sua própria direção. É nesse movimento que reside o sentido de trabalhar e dar continuidade à pintura, linguagem escolhida para investigação da forma.

Paulo está conectado intimamente à noção de poética em si: um pêndulo que vai e volta trazendo, a cada oscilação, a consciência crítica acerca do próprio processo de construção da obra. Em suas pinturas, pelos princípios que elege, fica evidente o caminhar que toda poética pede: um pretexto para desbravar um campo, uma direção mais ou menos definida pela qual o pintor admite aventurar-se. No caso de Paulo Cesar, uma certa idealização da representação figura humana mais ou menos clara o impulsiona à construção pictórica. Os materiais e o suporte que utiliza são instrumentos escolhidos como facilitadores do processo de criação. À medida em que lança mão de materiais que dão conforto ao fazer, o pintor move-se numa busca nebulosa por algo que ainda não sabe ao certo o que é. Posto isso, está no processo em andamento a riqueza de sua obra.

Paulo Cesar busca, em sua pintura, ser essencial e estar em movimento.

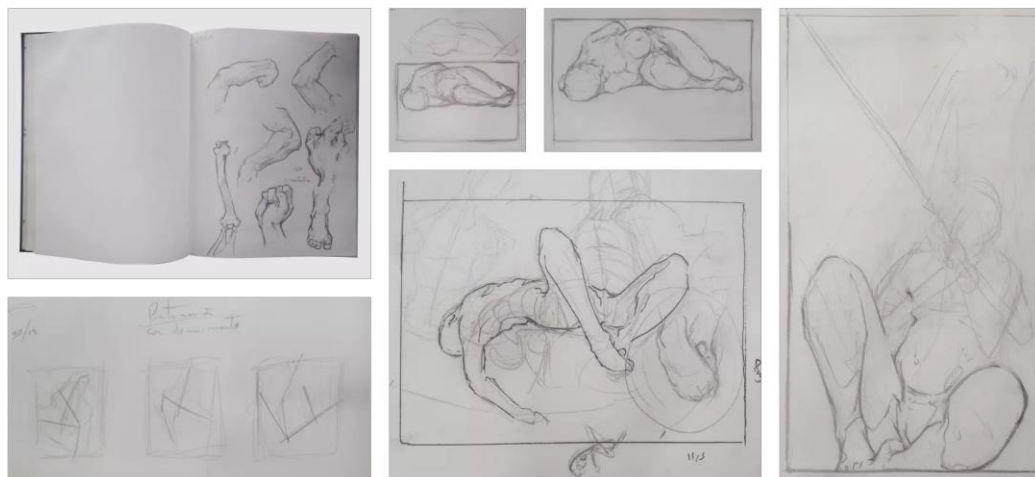
- Profa. Dra. Martha Werneck

CADERNO DE ESTUDOS E ÓLEO SOBRE PAPEL

A primeira parte da exposição é dedicada aos estudos e rascunhos que antecedem a pesquisa. Apesar da cronologia intercalada entre eles, tais estudos abordam diferentes questões que são aprofundadas na pesquisa. Assim, sendo divididos em duas partes: os estudos a óleo produzidos em suportes separados durante os períodos de 2018.1 e 2018.2, e, os detalhes do diário de pesquisa desenvolvido durante todo o curso de Pintura.



(Estudos a óleo s/ papel, 2018, 14,8 x 21 cm)



(Caderno de estudos e detalhes, 2018, formato A4)

CADERNO DE ESTUDOS E ÓLEO SOBRE PAPEL

A primeira parte da exposição é dedicada aos estudos e rascunhos que antecedem a pesquisa. Apesar da cronologia intercalada entre eles, tais estudos abordam diferentes questões que são aprofundadas na pesquisa. Assim, sendo divididos em duas partes: os estudos a óleo produzidos em suportes separados durante os períodos de 2018.1 e 2018.2, e, os detalhes do diário de pesquisa desenvolvido durante todo o curso de Pintura.



ASPECTOS Nº 1

É uma tarefa árdua tentar determinar quando uma ideia surge dentro de um fazer artístico, encontrar em qual momento do processo aquela ideia foi plantada e diferenciá-lo do momento quando ela de fato germina, ganhando força e forma. Esse primeiro trabalho com certeza não é o início, mas um ponto em que a experimentação ganhou clareza.

A importância deste trabalho se dá na convergência dos *motiv's*. Foram usados de pigmentos aguados como Keating ao copiar em Turner. A tela foi tratada como uma página de *sketchbook*. Sem referências imagéticas diretas como fotografias, o rascunho é feito no próprio tecido como parte explícita desse fazer.

Os gestos sugerem a forma, assim como a forma sugere os gestos. De maneira retroalimentativa, a operação é guiada pelo motivo da figuração humana e por essa sequência de aspectos que a pintura devolve toda vez que é observada.



ASPECTOS Nº 2

Com o segundo trabalho certas operações foram consolidadas e passaram a integrar o processo, como por exemplo o apagamento feito de maneira construtiva, que transforma áreas de figura em fundo em um padrão rico e homogêneo para receber novas figuras.

Assim como o trabalho anterior, este segundo também tem uma mistura de técnicas, onde as primeiras camadas são feitas em pigmento aguados e num segundo momento destaca-se a figura com branco de zinco em médium óleo.

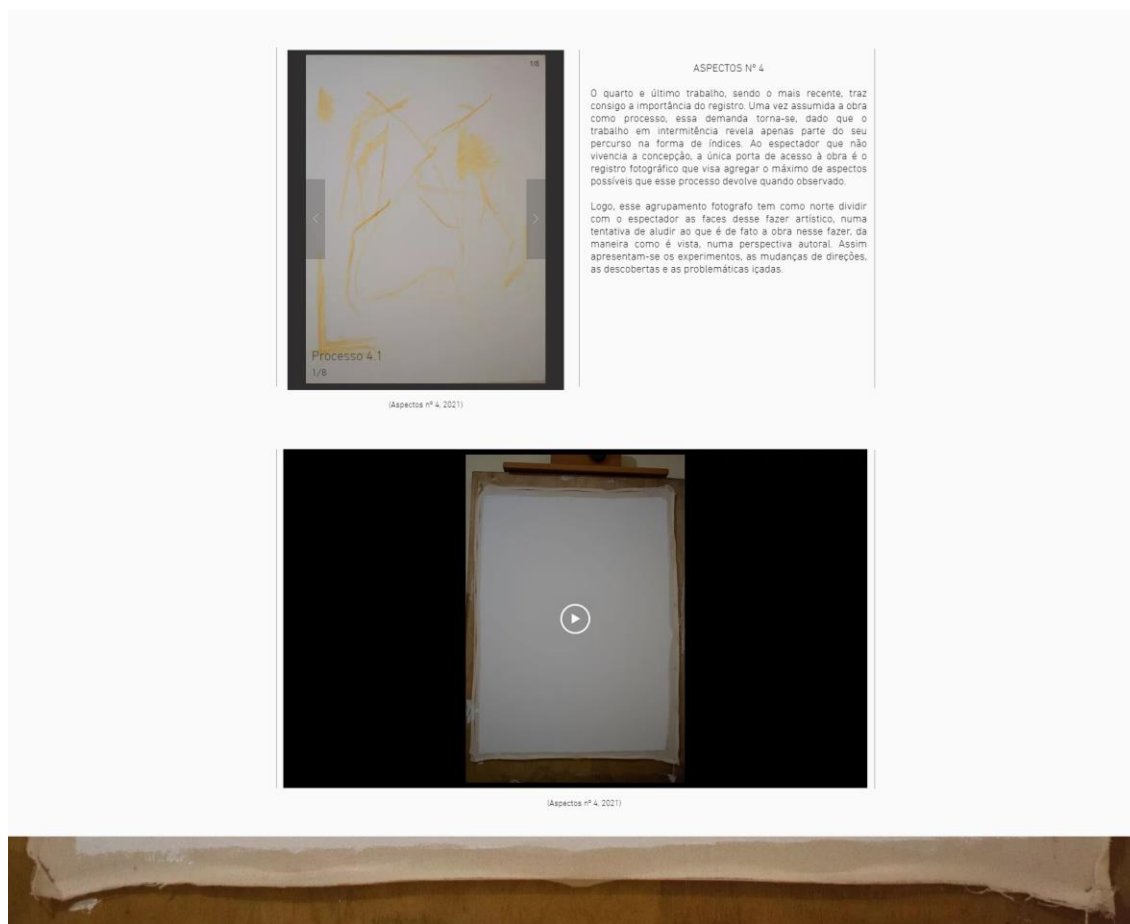
Outra inserção importante nesse segundo trabalho é a intenção simbólica contida nas escolhas da figuração emergente ao longo do processo, que neste fazer em específico foi explorada de maneira consciente como *motiv*



ASPECTOS Nº 3

A volatilidade do pigmento não-aglutinado reforça a dinâmica abraçada nesse fazer e impulsiona a experimentação. Permitindo mudanças bruscas em curtos períodos de tempo, a técnica adotada do início ao fim adiciona também ao trabalho uma visualidade própria.

Nesse trabalho o maior ato de consciência acontece em termos de processo, que abre mão de um momento de polimento da figura e segue como descoberta até o último gesto. Dessa maneira, tal cessar do gesto passa a se caracterizar como uma intermitência e não mais como um encerramento.



ASPECTOS Nº 4

O quarto e último trabalho, sendo o mais recente, traz consigo a importância do registro. Uma vez assumida a obra como processo, essa demanda torna-se, dado que o trabalho em intermitência revela apenas parte do seu percurso na forma de índices. Ao espectador que não vivencia a concepção, a única porta de acesso à obra é o registro fotográfico que visa agregar o máximo de aspectos possíveis que esse processo devolve quando observado.

Logo, esse agrupamento fotográfico tem como norte dividir com o espectador as faces desse fazer artístico, numa tentativa de aludir ao que é de fato a obra nesse fazer, da maneira como é vista, numa perspectiva autoral. Assim apresentam-se os experimentos, as mudanças de direções, as descobertas e as problemáticas içadas.

ÍNDICES



(Índices nº 1,2,3,4 - 2018-2021)

Como um subproduto desse modo de perceber o fazer artístico, a obra resultante assume um papel de índice, nela rastreia-se a obra-processo. Assim, esse *work in progress pictórico* gravado na superfície da tela, pode ser então entendido como um registro como um negativo de uma fotografia com a evidência da matéria. Um aspecto da obra em intermitência. Uma solução supersaturada, num equilíbrio tênue e abalável.



ÍNDICES

Como um subproduto desse modo de perceber o fazer artístico, a obra resultante assume um papel de índice, nela rastreia-se a obra-processo. Assim, esse *work in progress pictórico* gravado na superfície da tela, pode ser então entendido como um registro como um negativo de uma fotografia com a evidência da matéria. Um aspecto da obra em intermitência. Uma solução supersaturada, num equilíbrio tênue e abalável.