

CARLOS HENRIQUE GOMES MACHADO CORDEIRO

O DISCURSO DO SILÊNCIO: REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE
ABSTRAÇÃO NA PRODUÇÃO DE DESENHOS DE ÁRVORES

UBERLÂNDIA
2014

CARLOS HENRIQUE GOMES MACHADO CORDEIRO

O DISCURSO DO SILÊNCIO: REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE
ABSTRAÇÃO NA PRODUÇÃO DE DESENHOS DE ÁRVORES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Artes – Mestrado do Instituto de Artes, da
Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para
a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Tema para orientação: Desenho e Espacialidade
contemporâneos.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Maria França da Silva

UBERLÂNDIA
2014



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

**O Discurso do Silêncio: Reflexões Sobre Processos de Abstração na Produção
de Desenho de Árvores.**

Dissertação defendida em 20 de fevereiro de 2014.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria França da Silva
Presidente da banca

Prof^a. Dr^a. Paula Cristina Somenzari Almozara - PUC
Membro externo

Prof^a. Dr^a. Beatriz Basile da Silva Rauscher - UFU
Membro interno (PPG Artes - UFU)



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Defesa de dissertação de mestrado: CPART/063

Discente: Carlos Henrique Gomes Machado Cordeiro - Nº Matrícula: 11212ART003

Título do Trabalho: O Discurso do Silêncio: Reflexões Sobre Processos de Abstração na Produção de Desenho de Árvores.

Área de concentração: Artes

Modalidade cursada: Artes Visuais

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Projeto de Pesquisa: O desenho no “campo ampliado”: interseções da linguagem com o espaço composicional e com outros conceitos operacionais.

Às quatorze horas e trinta minutos do dia vinte de fevereiro do ano de dois mil e quatorze no auditório do MUa – Museu Universitário de Arte, reuniu-se a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta, professores doutores: Paula Cristina Somenzari Almozara – PUC, Beatriz Basile da Silva Rauscher – UFU e Cláudia Maria França da Silva, orientadora do aluno. Iniciando os trabalhos a presidente da mesa Dra. Cláudia Maria França da Silva concedeu, preliminarmente, a palavra ao discente para uma breve exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do aluno e o tempo de arguição e resposta transcorreram conforme as normas do programa estabelecidas pelo colegiado. A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, as examinadoras, as quais passaram a arguir o candidato, durante o prazo máximo de (30) minutos, assegurando-se ao mesmo igual prazo para resposta. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a comissão, em sessão secreta, atribuiu o conceito e emitiu o parecer final. PARECER: o trabalho do mestrando revelou características bastante necessárias a um pesquisador: empenho, dedicação, abertura às discussões, consciência das relações que o fazer artístico tem com a produção reflexiva. Ressaltou-se ainda o crescimento do trabalho artístico de Carlos Henrique, no qual se observou a produção de um conjunto consistente e aberto a novas prospecções e desenvolvimentos em outros níveis de pós-graduação. Em face do resultado obtido, a Comissão Julgadora considerou o candidato **aprovado com distinção**. As correções observadas pelos examinadores deverão ser realizadas no prazo máximo de trinta dias. Esta defesa de dissertação de mestrado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme os artigos de número 46 a 52 do Regulamento do Programa e a regulamentação interna da Universidade Federal de Uberlândia. Para constar, lavrou-se a presente ata que será assinada pela presidente e demais membros da banca.

Profª. Drª. Cláudia Maria França da Silva - Orientadora

Profª. Drª. Paula Cristina Somenzari Almozara - PUC

Profª. Drª. Beatriz Basile da Silva Rauscher - UFU

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, a professora doutora Cláudia França, uma pessoa que admiro muito por sua inteligência, pela sua sensibilidade e pela artista que é. Sua obra reflete uma das poéticas mais verdadeiras e comprometidas com a arte e a vida com que já tive contato. Sou grato por ela ter me orientado de maneira tão dedicada, me ensinando não apenas a produzir uma pesquisa acadêmica, como também a perceber questões essenciais em meu trabalho e na minha condição de desenhador.

Agradeço à Meire, minha querida esposa, que está comigo em todas as horas, me apoiando nas dificuldades, compartilhando as alegrias, os momentos felizes e as experiências com a arte. Sou grato pelo amor sincero que temos um pelo outro, que une as nossas vidas.

Agradeço ao meu Pai Carlos e à minha mãe Vera, pelo afeto profundo que eles têm por mim, e que tenho por eles. Tenho uma imensa gratidão por eles sempre terem me apoiado e me incentivado na minha escolha em trabalhar com arte. Por sempre terem acreditado em meu potencial e estado disponíveis para me ajudar incondicionalmente, em qualquer coisa que eu precisasse e que estivesse ao alcance deles.

Agradeço às professoras Beatriz Rauscher e Paula Almozara pelas valiosas contribuições no exame de qualificação.

Agradeço ao professor Marco Andrade e à Professora Heliana Nardin, que trouxeram em suas disciplinas reflexões fundamentais para minha pesquisa.

Agradeço à minha colega e amiga Mariana, que fez a revisão desta dissertação e que gentilmente me ajudou em diversas questões relativas ao mestrado.

Agradeço à FAPEMIG pela concessão da bolsa de estudos.

Agradeço aos meus familiares e amigos, especialmente à minha irmã Carla e ao meu cunhado Simério, pelos bons momentos que compartilhamos.

“Ao meio da jornada da vida, tendo perdido o caminho verdadeiro, achei-me embrenhado em selva tenebrosa. Descrever qual fosse essa selva selvagem é tarefa assim dorida que na memória o pavor renova. Tão triste que na própria morte não haverá maior tristeza. Mas, para celebrar o bem ali encontrado, direi a verdade sobre as outras coisas vistas.”

Dante Alighieri

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES	9
INTRODUÇÃO	11
1. MAPEAMENTO DO PERCURSO POÉTICO ATÉ CHEGAR AOS DESENHOS DE ÁRVORES	17
1.1 Questões iniciais	17
1.2 A redução ao elemento árvore	26
2. A ABSTRAÇÃO COMO OPERAÇÃO: RELAÇÕES COM PAISAGENS DE CÉZANNE, BRAQUE E MONDRIAN	35
2.1 Cézanne	38
2.2 Braque	44
2.3 Mondrian	50
3. A SÉRIE <i>ÁRVORES EM DILUIÇÃO</i> : RELATO DA EXPERIÊNCIA	58
3.1 Procedimentos de trabalho	58
3.2 Questões apresentadas pelo fazer	64
3.3 A exposição na Galeria Ido Finotti	67
4. PROCESSOS DE ABSTRAÇÃO DO VISÍVEL	73
4.1 Malevich e o deserto	74
4.2 Opalka e o “branco merecido”	80
5. O DESENHO <i>PROGRESSÃO ESPACIAL ARBÓREA VERTICAL</i> : RELATO DA EXPERIÊNCIA	91
5.1 O processo de trabalho	95
6. A EXPANSÃO NO ESPAÇO	106
6.1 Brancusi e a “Coluna Sem Fim”	106
6.2 Fontana e os “Conceitos Espaciais”	112
CONCLUSÃO	123
REFERÊNCIAS	128

RESUMO

O Discurso do Silêncio: Reflexões Sobre Processos de Abstração na Produção de Desenhos de Árvores é uma pesquisa em Poéticas Visuais que tem como objeto de estudo a produção pessoal em desenho com o motivo de árvores. A partir dos trabalhos feitos em ateliê, estabeleço reflexões que vão do processo de criação aos desenhos finalizados. Parte dos trabalhos estudados foi produzida anteriormente e outra parte pertence à presente pesquisa. Desta produção mais recente, destaco a série *Árvores em Diluição* e o desenho *Progressão Espacial Arbórea Vertical*. Por meio deles, discuto tanto processos técnicos quanto decisões nos procedimentos que determinaram profundas alterações no processo de criação. Dentre tais procedimentos, discuto a diluição da tinta, a síntese gráfica, a escolha por árvores sem folhas advindas de meu repertório mental de imagens, os espaços vazios, a experiência estética, a composição em partes, enfim, questões que trazem a necessidade da abstração como processo a ser investigado em profundidade. Para construir minhas reflexões, me utilizo dos processos de abstração como o fio condutor da pesquisa, buscando na Fenomenologia os meios processuais para analisar e compreender minha prática de desenhador. Recorro também à História e à Crítica de Arte para traçar conexões entre minha produção e os trabalhos de outros artistas com os quais percebo convergências poéticas, sendo eles Cézanne, Braque, Mondrian no que se refere às abstrações da forma; Malevich e Opalka em relação a uma “abstração do visível”; e Brancusi e Fontana relacionados a uma expansão espacial, em direção ao espaço real.

Palavras-chave: Desenho, Processo de Criação, Abstração, Arte Moderna.

ABSTRACT

The Speech of the Silence: reflections on abstraction processes in the production of drawings of trees is a Poetical Visual research which has as study object the personal production of drawings trees pictures. From works made in studio, I make reflections about creation processes and finalized drawings. A part of the studied works was previously produced and another part was made for this research. Among the latest production, I emphasize the series *Trees in Dilution* and the drawing *Arboreal Vertical Space Progression*. Through them I discuss technical processes as well as decisions in the procedures that determined major changes in the creation process. Among the proceedings, I discuss about paint dilution, graphic synthesis, the choice of trees without leaves that arises from my mental repertoire of images, empty spaces, aesthetic experience, composition in parts, therefore, issues which consider the abstraction as the process that must be deeply investigated. In order to build my reflections, I use abstraction processes as the guiding of the research, searching in the Phenomenology the procedures to analyze and understand my practice as drawer. I also resort to History and to Art Criticism to make connections between my production and the works of other artists, with which I realize poetic convergences, as Cézanne, Braque, Mondrian, with regard to the abstractions of the form; Malevich and Opalka, regarding to “abstraction of the visible”; and Brancusi and Fontana, who are related to the spatial expansion, towards the real space.

Keywords: Drawing, Creation Process, Abstraction, Modern Art.

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Fig.1 – CORDEIRO, Carlos, <i>Paisagem Primeira</i> , 2001	17
Fig.2 – CORDEIRO, Carlos, <i>Andarilho</i> , 2003	20
Fig.3 – CORDEIRO, Carlos, <i>Andarilho contempla Belo Horizonte</i> , 2004	21
Fig.4 – CORDEIRO, Carlos, <i>Grota</i> , 2006	24
Fig.5 – CORDEIRO, Carlos, <i>Sem título</i> , 2005	27
Fig.6 – CORDEIRO, Carlos, <i>Sem título</i> , 2009	30
Fig.7 – CORDEIRO, Carlos, <i>Sem título</i> , 2009	31
Fig.8 – CORDEIRO, Carlos, <i>Sem título</i> , 2013	32
Fig.9 – CÉZANNE, Paul, <i>Floresta</i> , 1894	42
Fig.10 – CORDEIRO, Carlos, <i>Sem título</i> , 2009	42
Fig.11 – CÉZANNE, Paul, <i>O Pinheiro Grande</i> , 1896	43
Fig.12 – CORDEIRO, Carlos, <i>Sem título</i> , 2009	43
Fig.13 – BRAQUE, Georges, <i>Casas no Estaque</i> , 1908	46
Fig.14 – CÉZANNE, Paul, <i>A montanha Sainte-Victorie, vista de Bellevue</i> , 1885	46
Fig.15 – BRAQUE, Georges, <i>Estrada no Estaque</i> , 1908	47
Fig.16 – BRAQUE, Georges, <i>Grandes árvores no Estaque</i> , 1908	49
Fig.17 – CORDEIRO, Carlos, <i>Sem título</i> , 2009	49
Fig.18 – MONDRIAN, Piet, <i>A árvore vermelha</i> , 1908	52
Fig.19 – MONDRIAN, Piet, <i>Árvore II</i> , 1912	54
Fig.20 – MONDRIAN, Piet, <i>A Árvore Cinzenta</i> , 1912	54
Fig.21 – MONDRIAN, Piet, <i>Macieira em flor</i> , 1912	54
Fig.22 – CORDEIRO, Carlos, <i>Sem título</i> , 2011	54
Fig.23 – CORDEIRO, Carlos, <i>Sem título</i> , 2011	59
Fig.24 – Bloco de papel utilizado na série <i>Árvores em Diluição</i> , 2012	60
Fig.25 – Nanquim utilizado na série <i>Árvores em Diluição</i> , 2012	60
Fig.26 – Caneta nanquim utilizada na série <i>Árvores em Diluição</i> , 2012	60
Fig.27 – Garrafas utilizadas na série <i>Árvores em Diluição</i> , 2012	60
Fig.28 – Em processo de construção dos desenhos, 2012	61
Fig.29 – CORDEIRO, Carlos, <i>Sem título</i> , 2012	62
Fig.30 – CORDEIRO, Carlos, série <i>Árvores em Diluição</i> , 2012	63
Fig.31 – CORDEIRO, Carlos, 3 desenhos da série <i>Árvores em Diluição</i> , 2012	66
Fig.32 – Vista panorâmica do projeto expográfico, 2012	68
Fig.33 – Vista panorâmica da exposição <i>Árvores em Diluição</i> , 2012	68
Fig.34 – Vista parcial da exposição <i>Árvores em Diluição</i> , 2012	69
Fig.35 – Vista parcial da exposição <i>Árvores em Diluição</i> , 2012	70
Fig.36 – Vista parcial da exposição <i>Árvores em Diluição</i> , 2012	70
Fig.37 – No interior da galeria fazendo anotações sobre o trabalho exposto, 2012	71
Fig.38 – No exterior da galeria fazendo anotações sobre o trabalho exposto, 2012	72
Fig.39 – MALEVICH, <i>Quadrado negro sobre fundo branco</i> , 1915	74
Fig.40 – MALEVICH, <i>Quadrado branco sobre fundo branco</i> , 1917	76
Fig.41 – Fotografia da exposição 0.10, 1915	79
Fig.42 – OPALKA, Roman, <i>Detalhe 1-35327</i> , 1965	81
Fig.43 – Pormenor da fig.42	81
Fig.44 – Sequência fotográfica de Opalka trabalhando em uma de suas pinturas	82
Fig.45 – Fragmento de uma pintura de Opalka em andamento	82
Fig.46 – Fragmento de uma pintura de Opalka em andamento	83
Fig.47 – OPALKA, Roman, Fotografias	83

Fig.48 – OPALKA, Roman, <i>cartão de viagem, 1965/1- ∞</i>	84
Fig.49 – Parede do MUnA escolhida para a instalação do desenho	95
Fig.50 – CORDEIRO, Carlos, <i>Gótico</i> , 2006	96
Fig.51 – Estudo para o desenho <i>Progressão Espacial Arbórea Vertical</i> , 2013.....	97
Fig.52 – Em processo de criação do desenho <i>Progressão Espacial Arbórea Vertical</i> ...	98
Fig.53 – Ao lado do desenho, 2013	100
Fig.54 – CORDEIRO, Carlos, <i>Progressão Espacial Arbórea Vertical</i> , 2013	101
Fig.55 – 5º módulo do desenho <i>Progressão Arbórea</i>	102
Fig.56 – Ao lado do desenho, 2013	103
Fig.57 – CORDEIRO, Carlos, <i>Progressão Espacial Arbórea Vertical</i> , 2013	104
Fig.58 – Simulação do desenho instalado na parede do MUNA	105
Fig.59 – BRANCUSI, Constantin, <i>Pássaro Dourado</i> , 1920	107
Fig.60 – BRANCUSI, Constantin, <i>Torso Masculino</i> , 1917	108
Fig.61 – Brancusi em seu ateliê, 1933	108
Fig.62 – BRANCUSI, Constantin, <i>Coluna Sem Fim</i> , 1930	109
Fig.63 – BRANCUSI, Constantin, <i>Coluna Sem Fim</i> , 1937	109
Fig.64 – Três módulos do desenho <i>Progressão Arbórea</i> , 2013	111
Fig.65 – FONTANA, Lucio, <i>Conceito Espacial: espera</i> , 1959	113
Fig.66 – FONTANA, Lucio, <i>Conceito Espacial: espera</i> , 1967	114
Fig.67 – FONTANA, Lucio, <i>Conceito Espacial: espera</i> , 1965	115
Fig.68 – Simulação do desenho instalado na parede do MUNA	115
Fig.69 – Fontana a executar uma incisão, 1964	117
Fig.70 – FONTANA, Lucio, <i>Ambiente espacial Branco</i> , 1966	118
Fig.71 – FONTANA, Lucio, <i>Ambiente espacial Branco</i> , 1968	119
Fig.72 – Simulação do desenho instalado na parede do MUNA	120

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é referente à linha de concentração “Práticas e Processos” em Artes Visuais, que faz parte do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal de Uberlândia.

A pesquisa tem como objeto de estudo a minha produção recente com o Desenho. Durante esse processo, a pesquisa teórica, a produção textual e a produção dos desenhos têm caminhado juntas e de maneira inter-relacionada, de modo que os resultados que venho obtendo com essas práticas interferem mutuamente em meu processo de criação e em meu sistema de trabalho como um todo.

Começo esta dissertação apontando uma diferença crucial entre ser “desenhista” e ser “desenhador”, para que o leitor se situe em minhas reflexões. Estes termos são considerados sinônimos pelos dicionários, porém acredito que o termo “desenhador” é mais apropriado para nomear o que eu acredito ser, nesse momento. A palavra “desenhista” está mais ligada a especialistas, como o desenhista industrial, o desenhista de jornal, o desenhista policial, e o desenhista gráfico. Nesses casos, é necessário que ele conheça um determinado tipo de Desenho muito específico, que lhe permita executar objetivamente o que lhe for solicitado por sua profissão.

O desenhador tem outra relação com o Desenho: seu processo é aberto, não predeterminado por uma maneira de desenhar. Ele vê em seu trabalho um meio possível de expressar sua visão de mundo, estando em constante aprendizado e sendo movido pela dúvida, ao invés de buscar respostas objetivas. O Desenho torna-se uma fonte inesgotável de possibilidades e está presente em tudo; seu trabalho passa pela compreensão de que suas atividades são “gotas” num “oceano imenso”, que é o próprio campo do desenho.

Vilanova Artigas (1999) ressalta que o Desenho como palavra traz consigo um conteúdo semântico que desvenda o que esta palavra contém de trabalho humano depurado durante o nosso longo fazer histórico, refletindo todo o lidar com a arte e a técnica. Uma técnica para a apropriação da natureza e o uso desta técnica para a realização do que a mente humana cria dentro de si mesma. Um conflito que não separa, mas une. Na história da luta que o homem vem travando com a natureza, a técnica e a arte caminham juntas quando não se confundem. Por isso o Desenho é um campo do conhecimento acessível a todos, pois possui em seu bojo o germe do criador que todos os homens juntos constituem.

Mario de Andrade (1984) destaca na linguagem um caráter sutil de ser ao mesmo tempo transitoriedade e sabedoria. Para ele, o Desenho “fala” se aproximando mais da escritura e da caligrafia do que de uma arte plástica. Deste modo, o desenho, “da mesma maneira que as artes da palavra, é essencialmente uma arte intelectual que devemos compreender com dados confrontadores da inteligência.” (ANDRADE, 1984, p. 21). O autor afirma que o desenho tem a natureza de ser um fato aberto em que os limites não se aplicam. Para Mário de Andrade o caráter intimista do desenho torna-o um meio de definir transitoriamente, criando os finitos de uma visão, de um momento, de um gesto, e transformando uma experiência vivida numa definição eminentemente intelectual. Já Frederico Morais (1995) acredita que hoje o desenho é tudo, uma vez que seu campo de atuação se expandiu envolvendo todas as técnicas e práticas artísticas, deixando seus limites para englobar toda a ação feita não importa com que suporte ou material. Desenho é qualquer coisa que faça o artista, por meio de sua articulação, emergir um sentido, ainda que muitas vezes ele seja ambíguo e obscuro até mesmo para o artista. Logo, o desenho escapa de qualquer definição prévia, uma vez que sua prática transcende e transgride todas as hierarquias e permite todas as virtualidades “puras e impuras”.

Frederico Morais percebe uma ampliação do campo do Desenho na contemporaneidade, na medida em que o mesmo passa a estar presente na arte como um todo, considerando os cruzamentos de técnicas, linguagens, conceitos, poéticas e visualidades do campo expandido. No decorrer da minha pesquisa, mesmo o desenho sendo o meu campo de atuação como artista, para investigar as questões que se colocam em meu trabalho, recorri às experiências de artistas que trabalharam em outras áreas das artes plásticas, como a pintura, a instalação, a escultura e a arte conceitual. Tais relações não foram planejadas previamente, o próprio trabalho foi criando essas interfaces. Como pesquisador, parto do princípio de que as questões poéticas são mais importantes do que o meio técnico em que foram produzidas. Desse modo, as reflexões propostas nesta dissertação têm o intuito de, mais que afirmar o Desenho como linguagem, estabelecer conexões que façam pensar sobre como os desenhos que produzo encontram diálogos com proposições de campos distintos. Assim como eles também tocam em questões incomuns, transcendendo as diferenças de linguagens e colocando a experiência estética no centro da discussão.

Para que eu pudesse chegar a tal conclusão, tornou-se necessário enfocar a produção de Desenho no tema das árvores e, enquanto técnica, no uso do nanquim puro e também diluído sobre o papel. Os desenhos são feitos a partir de um estudo de linhas e

volumes que remetem às estruturas de formação das árvores. Neles, as árvores não têm folhas, e os galhos são aparentes, o que faz com que a linha seja valorizada. Os galhos mais grossos vão se bifurcando em galhos menores que se desdobram por diversas vezes, formando uma complexa rede de relações. Parte dos desenhos realizados tem seu foco nas tramas dos galhos, gerando uma espécie de “labirinto” por onde caminha o olhar; em outros, tem seu foco em uma única árvore que ocupa de modo singular o espaço bidimensional.

Mesmo que eu tenha afirmado, há pouco, que o domínio da linguagem é sobreposto ao desenvolvimento da poética e à interpenetração de saberes distintos ao Desenho propriamente dito, naturalmente em muitos momentos a reflexão sobre o desenho se fez presente. No entanto, na maioria das vezes sob minha ótica de desenhador, ou seja, por meio de reflexões sobre questões que envolvem, desde o processo de criação até os desenhos “prontos”, estes sendo frutos da subjetividade que construo e também de uma herança sociocultural. Desta maneira, o recorte temático soma-se ao conhecimento adquirido em minha trajetória, constituída por relações com o mundo e a cultura, por devaneios, memorações, estudos, fruições e pela prática do desenho, fornecendo os dados para a produção prática e teórica, que foram o subsídio para a realização desta pesquisa.

A produção de desenhos de árvores é recorrente em meu trabalho como um todo. Por isso, em vários momentos da investigação, o portfólio foi consultado para se perceber de que modo novas questões já não haviam sido apontadas na produção anterior. Várias delas foram levantadas, como a relação de contemplação e silêncio no ato do fazer, a relação com a observação de árvores e com os desenhos que foram feitos de memória, o processo de abstração das árvores, entre outros.

Dessas questões, tomo a abstração como a questão mais forte da dissertação. Ao pensar na abstração como processo e não como termo final em oposição à figuração, fui percebendo como as árvores desenhadas sofreram e sofrem esse processo, desde o momento em que as observo e depois, no ateliê, onde realizo desenhos a partir do observado. Ou ainda, desde o momento em que desenho diante de uma árvore. Meu olhar contemplativo repertoriou diversas árvores e posso dizer que a abstração também ocorre na não obrigatoriedade de colocar-me diante do motivo. Sendo assim, construo desenhos de árvores que são a soma de inúmeras que já percebi e contemplei.

Talvez isso possa parecer uma questão já resolvida e fora de contexto, mas para mim a contemplação, o processo de abstração, o rigor e a limpeza na fatura dos desenhos, a realização de estudos e a observância dos processos de outros “desenhadores”, constitui

o meu fazer. Não se trata de um trabalho que discute as questões mais atuais da arte contemporânea, mas tenho a consciência de que o “contexto” que discuto no trabalho é a minha postura como desenhador e o caminho que essa postura me leva a traçar.

Sol LeWitt escreve sobre a importância de todo o contexto que envolve o processo de trabalho do artista:

Se o artista leva sua ideia adiante e chega a dar-lhe uma forma visível, então todos os passos do processo são importantes. A própria ideia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado. Todos os passos intermediários – rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalho malsucedido, modelos, estudos, pensamento, conversas – interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes que o produto final. (LEWITT, 2006, p.179).

É preciso considerar que nesse texto LeWitt está refletindo sobre os aspectos da arte conceitual dos anos 1960, compreendendo que essa abordagem não se ajusta às intenções e produções de todo artista contemporâneo. Contudo, a proposta com que me dispus a trabalhar como artista/pesquisador se aproxima bastante dessas proposições de Sol LeWitt. Ao me inscrever no Mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, vislumbrei a oportunidade de trazer para o debate acadêmico processos que geralmente são ocultados na prática de um desenhador, como as etapas que antecedem o desenho “pronto”; e até mesmo questões imateriais que acredito serem fundamentais para a compreensão dos desenhos que produzo.

A estrutura de capítulos desta dissertação foi elaborada pensando em estabelecer uma linha de desdobramentos, que parte de antecedentes dos desenhos de árvores que são o objeto de pesquisa. Faço um apanhado dos trabalhos que precederam a tomada do motivo das árvores como o elemento central em minha produção, demonstrando também como se deu o desenvolvimento de minha poética, e passando por experiências realizadas durante o mestrado. São importantes os desenhos da série *Árvores em Diluição*, chegando ao último trabalho realizado até o momento, intitulado *Progressão Espacial Arbórea Vertical*.

Para analisar toda essa produção, considereirei os processos de abstração presentes em minhas operações de desenho como o fio condutor da pesquisa. Por meio da abstração discuto tanto questões composicionais e formais, como a imaterialidade do processo e as relações com o vazio, além de situações espaciais e do campo da instalação.

O primeiro capítulo é um mapeamento do percurso poético até chegar ao objeto de estudo desta dissertação. Apresento algumas paisagens produzidas desde antes da graduação até o momento em que as reduzo ao elemento árvore, que passa a ser tratado de modo isolado de um contexto paisagístico. Embora as árvores recentes que desenho sejam imaginárias, a experiência que tive com o desenho de observação foi fundamental em meu aprendizado. Por isso, nesse capítulo analiso também a importância da observação em minha formação como desenhador. Finalizo o capítulo analisando algumas pranchas que delimitaram o recorte inicial da pesquisa e começo a discutir a questão da abstração que permeará as reflexões dos capítulos seguintes.

Começo o segundo capítulo retomando a questão da abstração e em seguida reflito sobre os aspectos formais dos desenhos, traçando relações com a arte moderna por meio de confluências poéticas que existem entre os meus desenhos de árvores e as obras com esse motivo de Cézanne, Braque e Mondrian. Ao estudá-los descobri que houve influências que estabeleceram uma continuidade e desdobramentos em suas obras, nas quais a questão das árvores tem uma presença importante e estabelece possibilidades de conceituar processos de abstração da forma.

No terceiro capítulo faço um relato de experiência, descrevendo a produção e a exposição da série *Árvores em Diluição*, realizada em setembro de 2012 na galeria Ido Finotti. Continuo a discussão dessa série no quarto capítulo, no qual estabeleço relações com as obras e teorias de Malevich e Roman Opalka para discutir espacialidades imateriais que perpassam tanto os processos de feitura e fruição dos desenhos, quanto o modo como se apresentam como uma outra maneira de desenhar, realizada por meio do olhar. Traço reflexões sobre a presença de uma “abstração do visível” em minha poética. Esta é central para a compreensão dos espaços vazios, os quais eu acredito que propiciam a aproximação com a essência da experiência estética.

O quinto capítulo é outro relato de experiência, só que agora do desenho *Progressão Espacial Arbórea Vertical*. Há nesse trabalho novas relações com o espaço em minha produção. Como o trabalho ainda não foi exposto, procuro descrevê-lo a partir do processo de criação e de ensaios visuais em que realizo simulações do trabalho instalado na parede escolhida, por meio de fotografias da galeria do MUnA (Museu Universitário de Arte) e de montagens utilizando os softwares CorelDraw e Photoshop. Para discutir as questões espaciais e conceituais desse trabalho, no sexto capítulo tomo a escultura *Coluna Sem Fim* de Brancusi e os *Conceitos Espaciais* de Fontana como base para as reflexões que o trabalho gerou.

Para construir o embasamento teórico da pesquisa, estudei trechos de obras de diversos historiadores, críticos e outros teóricos da arte dos quais destaco Giulio Carlo Argan, Mel Gooding, Ferreira Gullar e Charles Harrison. Além destes, também recorri à Fenomenologia, da qual os principais autores que consultei foram Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard e a estudiosa de Merleau-Ponty, Marilena Chauí. Embora esta dissertação não seja uma discussão da Fenomenologia, o leitor poderá perceber que o modo de produção dos desenhos, a maneira de se relacionar com os mesmos e as abordagens conceituais se dão de modo fenomenológico. Nesse sentido, as experiências que realizei são sempre analisadas a partir do modo como as percebo desde o momento de produção até as significações que as mesmas estabelecem com as realidades materiais, naturais, ideais e culturais, passando pelo crivo de minha consciência reflexiva e de mim enquanto sujeito do conhecimento.

Em se tratando de uma pesquisa em poética visual, a pesquisa em ateliê foi o eixo norteador de todas as investigações posteriores nos outros campos, como a História da Arte ou mesmo a Filosofia. As experimentações com os materiais elencados para o exercício do desenho – o nanquim e o papel – levaram-me às experimentações com a linha precisa, mas também com o uso de aguadas.

Essas experiências me trouxeram uma multiplicidade de questões que foram aprofundadas na pesquisa bibliográfica, na pesquisa das obras de artistas que se relacionam com o meu fazer, bem como em interlocuções estabelecidas ao apresentar trabalhos em reuniões científicas e nas disciplinas que cursei durante o mestrado. Outro momento de fundamental importância foi a exposição *Árvores em Diluição*, realizada durante a pesquisa. Esse momento privilegiou não somente o contato dos outros com o trabalho, mas uma visão distanciada do ateliê, onde foi possível perceber outras nuances que o momento do processo, por vezes, nos obscurece. Sendo assim, posso considerar as exposições dos trabalhos como uma pesquisa de campo singular.

Ainda realizarei outra exposição como parte dos trabalhos de conclusão do mestrado, a qual complementarará as questões trabalhadas na pesquisa, em que o fruidor poderá ter um contato direto com as obras estudadas nesta dissertação.

1. MAPEAMENTO DO PERCURSO POÉTICO ATÉ CHEGAR AOS DESENHOS DE ÁRVORES

Neste capítulo, faço um breve mapeamento do percurso poético, estabelecendo relações entre alguns desenhos e processos, e fazendo considerações que foram importantes para chegar ao objeto de pesquisa desta dissertação.

1.1 Questões iniciais

O desenho intitulado *Paisagem primeira*, é uma das primeiras incursões no campo do desenho de paisagens e da representação de árvores. Esse pode ser considerado como um prelúdio de trabalhos desenvolvidos posteriormente, pois ele apresenta um lugar que não existe em uma realidade física, exterior, uma vez que é uma paisagem imaginária. Mesmo que os diversos aspectos naturais e culturais construídos pelas relações humanas sejam subsídios para a produção de uma imagem, é importante notar, neste desenho, que o modo de trabalho a partir desses aspectos produziu uma representação de paisagem que é mais subjetiva do que objetiva.



FIG. 1 – Carlos Cordeiro, *Paisagem Primeira*, 2001.
Lápis aquarelável sobre papel 30 x 42 cm.
Acervo do autor.

Para a composição desse desenho, recorri à memória para criar uma “carga psíquica” que o aproximasse a uma paisagem “singela” e ao mesmo tempo “densa”, “metafísica” e “profunda”. Nele existe a transposição de certos estereótipos comumente representados – as árvores, a casinha simples, a cachoeira, a caverna, o céu nublado – para o universo da imagem construída. Muito mais que o jogo de convenções do campo representacional, esse desenho busca um lugar que traduza o movimento do simbólico para o psíquico, o fluxo entre o íntimo e o impessoal.

No centro da composição se situa a cachoeira, que divide a composição em duas partes. Percebo nela a força direcional, a potência ou a “força de suas águas”. Mas ela não se comporta como as cachoeiras reais que vivenciamos; nestas, a água que cai espalha-se em diversas direções e segue, depois, o rumo da correnteza. A água tem uma potência tal que absorve grande parte do espaço ao redor, agitando-o; ela só esmaece um pouco sua força ao formar uma bacia. Na cachoeira do desenho, existe um enfático direcionamento da queda d’água para a direita do nosso campo de percepção, como se as pedras estabelecessem o limite e o sentido de deslocamento da massa de água. Sem as pedras da esquerda do nosso campo, a massa de água poderia fazer o seu curso normal, aproximando-se do campo de ocupação da choupana.

Pela lógica, o impacto da queda d’água faria agitar grande parte do espaço em direção à casinha. Assim como as pedras são elementos de estranhamento, a árvore que está logo à direita do casebre evoca essa mesma sensação, pois ela parece se comportar como elemento “protetor” do ambiente cultural, ou seja, da casa supostamente abandonada. A árvore parece ser, portanto, um elemento “protetor” da casa em relação ao movimento da água. Seria isso um problema composicional de uma produção incipiente?

Se as pedras podem ser compreendidas como “erros” composicionais, a árvore, por sua vez, me traz outra leitura. Parece-me que a localização da árvore – entre a casa e a cachoeira – é um vestígio que desvela a presença recorrente da árvore em meu percurso poético. Mesmo que esse trabalho seja compreendido como “ingênuo”, por atender prontamente às concepções do senso comum no que se refere a uma paisagem idílica, ele é retomado neste capítulo por apresentar a árvore como protetora da casa, como elemento que se contrapõe à força direcional da forma “cachoeira”.

Gaston Bachelard, em seu texto “A casa e o Universo”, do livro *A poética do espaço*, nos apresenta representações de casas que são da ordem do devaneio, daquilo que habita o imaginário coletivo de tempos imemoriais, e que não se submetem à lógica

construtiva de uma casa e nem a um conceito de beleza. Ao dizer que a casa é uma imagem que fornece a quem a evoca, simultaneamente a dispersão e a aglutinação de valores particulares, o filósofo francês percebe que a “imaginação aumenta os valores da realidade” e que uma “espécie de atração concentra as imagens em torno da casa” (BACHELARD, 1975, p. 111). Nesse viés, a casa é importante, pois nela residem os devaneios da proteção e da fragilidade. Vem ainda de Bachelard:

A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. [...] Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. [...] Então, os lugares onde se viveu o devaneio se reconstituem por si mesmos num novo devaneio. É justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradias do passado são em nós imperecíveis. (*Idem*, p. 113).

Mesmo sendo uma “choupana” (por isso mesmo não imune ao dinamismo da natureza), a casa se “fortalece” na proteção da árvore. Nesse aspecto, considero que, além de representar uma paisagem idílica, do devaneio, toda a composição é percebida como construção que valoriza e prenuncia o nascedouro do elemento árvore em meu projeto poético. Além de ser elemento da paisagem, a árvore é corpo; ela tem verticalidade e presença; e é mundo-motivo, com o qual são tecidas tramas e densidades no desenho.

Há dados técnicos e processuais importantes em minha formação como desenhador. Em destaque, a maneira direta de desenhar sem recorrer a instrumentos que mediam o traço, como a borracha e a régua. Esse modo de trabalhar já era realizado no ano anterior ao ingresso na graduação em Artes Plásticas, na Escola Guignard (UEMG). Naquela época, ainda de maneira muito intuitiva e relativamente ingênua, já percebia uma espécie de “filosofia” que envolve o desenhar sem apagar. Era uma busca por uma “verdade” no desenho, assumindo as limitações técnicas sem procurar disfarçá-las e aprendendo a lidar com o “erro”.

Nesse período também se inicia o meu interesse pelo preto e branco, trabalhado pelo lápis aquarelável preto sobre papel, o qual pode ser utilizado à maneira de um lápis comum, sem grandes diferenças técnicas com relação aos lápis tradicionais. A sua particularidade está nas aguadas, por aplicação de água com um pincel sobre a imagem desenhada. Nota-se uma semelhança com as aguadas de nanquim, porém são duas técnicas bem diferentes; naquela época, o lápis aquarelável era mais fácil de trabalhar que o nanquim. Todavia, eu já estava fascinado pelo nanquim, experimentando-o com uma

grande dificuldade técnica; levei alguns anos para conseguir um resultado mais interessante com esse material. O uso do nanquim requer um processo longo de aprendizagem e superação de dificuldades técnicas para se atingir um envolvimento tal, que se torne extensão da mão e possibilite que o desenho se realize naturalmente. A ação que se imprime por meio do nanquim não tem retorno. O material não permite o apagamento ou o recomeço: uma vez aplicado sobre o papel, não há como voltar atrás. Com isso, todos os gestos sobre o papel ficam registrados, exigindo precisão na execução.

Em meados de 2003 comecei uma série de desenhos chamada *Andarilho*. Nela percebo que os resultados técnicos e poéticos no uso do nanquim mostram o início do meu amadurecimento como desenhador. Nos desenhos, o nanquim foi trabalhado de dois modos: com a caneta e por meio de aguadas. A caneta permite maior precisão gráfica, e é adequada para o trabalho com as linhas, as texturas, o volume e para o tratamento de claro-escuro. As aguadas foram utilizadas para explorar mais possibilidades nas passagens de tons de cinza e para reforçar os volumes.

A maioria dos desenhos dessa série apresentam um tratamento sombrio em relações que se estabelecem entre seres fantásticos e as paisagens em que os mesmos habitam. A figura 2, o primeiro trabalho que fiz para essa série, é um exemplo desse aspecto. O personagem à direita da cena, na figura de um homem de cabelos longos com chapéu e manta¹ – em conjunto com os outros elementos do desenho –, atribui um clima de mistério somado ao tratamento gráfico que ressalta aspectos obscuros².



FIG. 2 – Carlos Cordeiro, *Andarilho*, 2003.
Nanquim sobre papel, 21 x 30 cm.
Acervo do autor.

Em outro desenho, intitulado *Andarilho contempla Belo Horizonte* (figura 3), o personagem está em uma paisagem oriunda da minha vivência em Belo Horizonte (MG). A paisagem refere-se à vista que se tem da Escola Guignard, a qual fica no alto de uma montanha de onde se avista um amplo horizonte da cidade. Minha ideia era que o personagem fosse uma espécie de guia espiritual que me levasse a conhecer as diversas

¹ Essa figura está presente em todos os trabalhos da série *Andarilho*.

² Em vários trabalhos dessa série foram apresentadas diversas manifestações culturais que fazem parte do universo variado e “antropofágico” que Oswald de Andrade acreditava ser o que nos une como brasileiros. (ANDRADE, 1997, p.312).

paisagens que compõem meu imaginário. À medida que fazia esses desenhos, os lugares pelos quais o personagem passava me revelavam partes do meu universo interior; eram lugares que me despertavam grande afeto. Os desenhos da série são uma espécie de mapeamento de lugares simbólicos que construí em um momento da minha vida, a partir de relações com o mundo e com o desenho.



FIG. 3 – Carlos Cordeiro, *Andarilho contempla Belo Horizonte*, 2004.
Nanquim sobre papel, 21 x 30 cm.
Acervo do autor.

O processo de criação dessa série não partiu da observação direta de uma paisagem e do mundo em comum, mas de vivências e processos de contemplação. Neste desenho, por mais que a paisagem remeta a uma vista de Belo Horizonte, ela é antes uma paisagem imaginária fundada em uma síntese de diversas imagens da memória, as quais apresentam um pouco da visão sobre o que aquela cidade me despertava.

A aparente dicotomia entre cidade e natureza se dá na relação entre o primeiro plano e o plano de fundo do desenho. A cidade aparece ao fundo, em contraponto com o monte alto em primeiro plano, onde o andarilho está a contemplar a paisagem. As árvores funcionam como *coulisses*, espécies de “molduras internas” na composição, que criam, assim, uma impressão de envolvimento e proteção do personagem. Nesse sentido, traço um paralelo entre este desenho e o *Paisagem Primeira* (figura 1), uma vez que existe uma similitude entre o efeito que a árvore ao lado da casinha exerce no primeiro desenho, com a relação entre as árvores e o personagem no segundo desenho.

Neste desenho (figura 3), podemos notar que as árvores têm uma presença marcante e decisiva no conceito do trabalho: apresentam uma trama que tece uma rede de

relações dentro do desenho, diferentes da trama urbana do fundo. A organicidade das árvores contrasta com a arquitetura da cidade, que é predominantemente geometrizada. O fato de o andarilho estar no primeiro plano ao lado das árvores e de a cidade aparecer em um horizonte distanciado me faz pensar que, já nesse desenho, estava sinalizado o que viria a acontecer depois: a retirada gradativa de elementos e a valorização cada vez maior do elemento “árvore”.

Essa reflexão sobre o desenvolvimento dos trabalhos até os desenhos de árvores me remete a uma disciplina, *Desenho de Paisagem*, cursada nos dois primeiros períodos da graduação. Lembro-me de algumas reflexões que surgiram sobre como transpor a visão que temos da paisagem para o universo da imagem desenhada. Essa disciplina foi ministrada pelo professor Humberto Guimarães e realizou-se no Parque Municipal de Belo Horizonte.

Antes de cursar a faculdade, o desenho de paisagem já se apresentava na produção. Porém, os trabalhos daquela época eram feitos no ateliê, sendo concebidos pela imaginação e pela memória. O trabalho a partir da observação direta do motivo ainda não havia sido realizado; esse processo de ir a campo para observar e desenhar paisagens começou com as práticas propostas pelo professor Humberto. Algumas das minhas primeiras constatações sobre as diferenças que existem entre a paisagem observada e o desenho que se baseia nessa observação, são frutos dessas experiências.

Lembro-me de uma aula específica, em que eu estava tentando desenhar algumas árvores que se encontravam atrás de uma planta com muitos ramos folhosos, que se espalhavam e cobriam parcialmente os troncos dessas árvores. Queria representar as árvores ao fundo e a planta em um plano mais próximo, mas não consegui. Embora a observação diferenciasse as árvores da planta, no desenho elas se misturaram e se transformaram em uma coisa só. Isso aconteceu devido a uma luminosidade aproximada nos elementos em observação, de maneira que o tratamento de claro-escuro – na tentativa de ser fiel à observação – não separava a planta das árvores, pois não produzia contraste na relação entre elas, e o desenho, com isso, perdeu a profundidade.

Diante desse impasse, em uma conversa com o professor sobre a estranha diferença entre a minha visão e o meu desenho, perguntei a ele o que tinha de errado em minha observação, que me fazia enxergar uma relação de profundidade sem conseguir transpô-la para o desenho. O professor olhou o trabalho, analisou-o e me disse que para “distanciar” as árvores da planta, havia duas opções: ou se clareava a planta e se escurecia as árvores, ou se escurecia a planta e se clareava as árvores. Eu precisaria, portanto,

considerar os recursos e artifícios do próprio campo do desenho: se eu fosse rigidamente fiel à visão, jamais conseguiria criar relações espaciais no desenho.

Dito isso de um modo simples e objetivo, o que o professor estava explicando é que a paisagem percebida e o desenho baseado nessa percepção são duas coisas distintas: para realizar um bom desenho de observação, não basta ao desenhador uma visão apurada, é preciso também conhecer e usar a seu modo os elementos de que dispõe no campo do desenho. A partir dessa observação, que hoje parece óbvia, percebi novas possibilidades de relação com o desenho: além de ter modificado o meu entendimento sobre os recursos gráficos do mesmo, essa descoberta ampliou a minha maneira de perceber a paisagem, permitindo-me uma maior liberdade na produção.

Após essa disciplina, fiz poucos desenhos em campo e a prática voltou a ser feita predominantemente em ateliê; contudo não deixei de produzir paisagens e desenhos de árvores, que ocupam hoje o centro do meu fazer e das minhas reflexões. Voltei a trabalhar a partir da imaginação e da memória, porém o aprendizado que tive me fez desenvolver uma consciência crítica sobre os aspectos intrínsecos do desenho. Comparando-os aos desenhos anteriores à graduação, vejo claramente que nestes as soluções adquiridas em termos gráficos se construíam por um meio muito mais intuitivo do que nos trabalhos recentes. A intuição sempre esteve presente em meu processo, mas nos últimos anos os desenhos têm sido construídos de uma maneira mais lúcida, com uma intenção mais bem definida (racionalmente e com uma espécie de “inteligência” do próprio gesto). O aprendizado em desenvolvimento se dá nas relações com o mundo onde estão envolvidos processos de contemplação e construção de um olhar, assim como (e principalmente) no próprio fazer.

Para exemplificar a importância do desenho de observação no aprendizado, apresento um dos poucos desenhos de observação de paisagem produzidos no período posterior à graduação. A figura 4 apresenta a imagem de uma gruta que se localiza na fazenda dos meus avós.

Lembro-me que desde criança esse lugar já me trazia um tipo de “afetação ontológica”, pois é um ambiente que alimentava meu imaginário infantil sobre o infinito e a minha existência enquanto ser no mundo. Uma pergunta que desde então me inquieta, pois nunca foi respondida, era: como é possível eu pensar sobre mim mesmo? Parecia-me estranho, uma espécie de duplicidade do meu ser, um que está no mundo e outro que reflete e não entende muito bem essa condição, porque os dois são um só, o que contradiz o duplo, mas sem solucionar a sua unidade. Essa paisagem tem um valor afetivo para

mim, pois quando reflito sobre essa questão, ela é uma das imagens mentais que aparecem por motivos que em parte desconheço, mas que com certeza vêm de percepções originadas nesse lugar, de modo que ele parece traduzir em imagem a minha perplexidade diante da existência.



FIG. 4 – Carlos Cordeiro, *Grotta*, 2006.
Lápis sobre papel, 21 x 30 cm.
Acervo do autor.

Essas constatações surgiram quando adulto, na época da graduação; até então eu ainda não tinha apreendido totalmente essa imagem. Quando tomei consciência da importância desse lugar de afeto, veio o desejo de fazer desenhos de observação dessa paisagem. Foi a partir da intenção de conhecer melhor a grotta e a mim mesmo que fiz o desenho em questão.

Entretanto, o desenho de observação é uma prática que faz com que o desenhador tenha que se confrontar com soluções formais que jamais encontraria por meio da imaginação ou da memória. Naturalmente, a mão da pessoa que está desenhando segue

caminhos limitados no papel, e essa limitação tem relação com o repertório gráfico que ela possui, ou seja, quanto mais o indivíduo desenha, menos ocorrem limitações gestuais. Por isso uma pessoa que não tem o hábito de desenhar encontra tanta dificuldade para representar em um desenho a realidade que vivencia. Geralmente essa pessoa tem um repertório gráfico muito ligado à lógica da escrita, pois a mesma é praticada desde a infância a partir do momento em que é alfabetizada. Nesse sentido, ela tende a realizar sua leitura visual da esquerda para a direita e de cima para baixo, e deixa de explorar a diversidade de caminhos possíveis a serem seguidos no plano do papel. Nessa lógica, o desenho de observação é um ótimo exercício para ampliar a percepção e desfazer os condicionamentos de um olhar “viciado”: quando observamos e nos propomos a desenhar determinado “motivo”, a realidade observada nos coloca diante de relações compositivas novas e distintas do uso da memória e da imaginação. Paul Valéry explica, a respeito de desenhar algo mediado pela visão:

Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a. Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procuramos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente. O olho até então servira apenas de intermediário. Ele nos fazia falar, pensar; guiava nossos passos, nossos movimentos; despertava algumas vezes nossos sentimentos. Até nos arrebatava, mas sempre por efeitos, consequências, ou ressonâncias de sua visão, substituindo-a, e portanto abolindo-a no próprio fato de desfrutar dela. (VALÉRY, 2003, p.69).

Mas quando resolvi fazer o desenho da grotta, descobri a diferença entre observar e desenhar, a partir da compreensão de que:

O desenho de observação de um objeto confere ao olho certo comando alimentado por nossa vontade. Neste caso, deve-se querer para ver se essa visão deliberada tem o desenho como fim e como meio simultaneamente. Não posso tornar precisa minha percepção de uma coisa sem desenhá-la virtualmente, e não posso desenhar essa coisa sem uma atenção voluntária que transforme de forma notável o que antes eu acreditava perceber e conhecer bem. (*Ibidem*).

Essa nova percepção ocorreu no desenho da grotta. Descobri nuances desconhecidas da paisagem e explorei outras maneiras de resolver o problema da composição, acrescentando o meu conhecimento em desenho. Tudo isso gerou outra compreensão da paisagem. Embora os desenhos feitos pela imaginação predominem na poética como um todo, a prática do desenho de observação os apurou. Percebo isso

analisando comparativamente os trabalhos antigos com os desenhos atuais. Essa é uma das razões para praticar regularmente o desenho de observação.

Gostaria também de ressaltar o modo como, nessa percepção, a “deformação” de uma realidade dada é bem-vinda, pois não se trata de um desenho mimético que se preocupa em copiar a paisagem, mas de um desenho que busca reinventar a paisagem a partir de uma observação direta. A “deformação” pode ser considerada como a operação necessária de abstração que sempre ocorre na transposição do que é visto para o que é desenhado, mesmo na intenção mais figurativa de representação a partir do real. Assim Dietmar Elger escreve:

Na verdade, qualquer representação pictórica é uma ilustração feita a partir de um modelo da natureza, sendo portanto simultaneamente uma abstração desse modelo. Só o fato de projetar um modelo tridimensional num plano (bidimensional) altera e descaracteriza necessariamente estes modelos. (ELGER, 2009, p.7).

1.2 A redução ao elemento árvore

Nos trabalhos dos primeiros anos da graduação havia uma grande diversidade de elementos – animais fantásticos, instrumentos musicais, andarilho, árvores, paisagem – em um mesmo desenho, compondo o espaço de uma mesma imagem. Embora o modo de “orquestrar” essa pluralidade trouxesse unidade aos desenhos, com o passar do tempo e com o meu amadurecimento como artista, o trabalho foi se tornando mais silencioso. Desse modo, fui retirando o excesso de informações, buscando me aproximar da essência da experiência estética. Isso não significa uma negação dos trabalhos mais antigos, mas um desenvolvimento poético.

Considero que os desenhos de árvores vêm de uma sensibilidade em construção. Ando pelo mundo contemplando árvores como se estivesse fruindo obras de arte, sem distinção de valores entre a arte e as coisas da vida. Acontecimentos do cotidiano, aparentemente “banais”, também me interessam e atualizam a minha experiência com o desenho, como, por exemplo, observar o movimento da fumaça que sai da xícara de café, fazendo espirais iluminados pelo sol que entra pela janela, enquanto estou pensando nas atividades daquele dia. Os “desenhos do olhar” são tão valorosos quanto o trabalho de traçar o papel vazio.

Pelo explicitado anteriormente a respeito da abstração existente entre a observação de uma cena e o seu desenho, concluo que as árvores que desenho não são as mesmas

árvores que contemplo na natureza. Elas são a transposição de um imaginário arbóreo para experiências gráficas em desenho. Paul Klee afirma que “a arte não reproduz o visível, mas torna-o visível” (KLEE *apud* PARTSCH, 2003, p. 2). Os desenhos são sínteses de relações de contemplação das diversas árvores com que me deparo no trânsito pelo mundo. Por isso as árvores desenhadas são várias, ao mesmo tempo em que são uma só. Nessa lógica, a fidelidade ao mundo natural tem importância secundária. Uma árvore idealizada constitui-se de um arcabouço mental de espacialidades arbóreas e de especificidades gráficas próprias do desenho. Diversas simbologias e arquétipos que constituem o imaginário sociocultural sobre as árvores se manifestam em meu fazer e são reproduzidos nos desenhos, ainda que de um modo subjetivo e, em parte, inconsciente.

Essas espacialidades nutrem um imaginário próprio somado à experiência que tenho como um desenhador, como um sujeito que possui o conhecimento de seu fazer e que também é formado como tal durante esse processo. Tal imaginário é traduzido para o desenho no próprio processo de feitura do trabalho, onde o olho e a mão assimilam a lógica de ocupação espacial das árvores e as transfere para o traço da caneta nanquim sobre o papel.

A figura a seguir, relativa a um trabalho de 2005, é um dos primeiros desenhos feitos segundo esse processo. As árvores são os únicos elementos que compõem o desenho e as suas presenças corpóreas são ressaltadas pela ocupação no papel dos troncos, dos galhos e das raízes, formando uma trama orgânica.

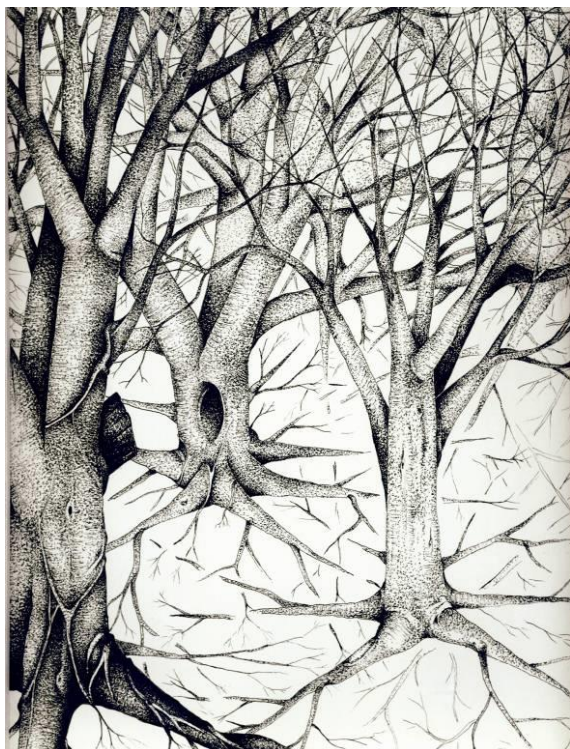


FIG. 5 – Carlos Cordeiro, *Sem Título*, 2005.
Nanquim sobre papel, 24 x 32 cm.
Acervo do autor.

Galhos, troncos e raízes podem ser vistos como linhas com textura e volume. As árvores podem ser invertidas mentalmente, de modo que os galhos se tornem as raízes da árvore e vice-versa. Após esse trabalho, os desenhos de árvores passaram a ser feitos a partir de um estudo de linhas e volumes que remetem às estruturas de formação arbórea. O processo vem de uma assimilação de como uma árvore vai se constituindo, em um princípio de ocupação espacial que se dá através de bifurcações, ramificações e desdobramentos. Cada trabalho é feito mediante um propósito de apreender percepções fenomenológicas, traduzindo a assimilação de minhas experiências com o mundo e com as árvores para o universo do desenho. Considero esse modo de trabalhar como um processo meditativo que exige uma atitude de concentração e envolvimento com o que está sendo produzindo.

Utilizo apenas uma caneta nanquim com ponta fina (0.1 ou 0.3). O traço acontece diretamente sobre o papel sem nenhum tipo de preparação anterior: um traço gera outro, que leva a produzir outro, e assim por diante. Da mesma maneira, o volume e a textura são construídos sem um projeto. Nesse processo, é preciso entender quais tipos de relações estão se formando, para escolher o melhor caminho a ser seguido. Por isso é importante tanto “ouvir” quanto traçar, ou seja, perceber o que o desenho pede à medida que vai sendo construído.

As árvores tornaram-se os únicos elementos de meus desenhos, pois me fascina a sua interpenetração em mundos distintos, o modo como as suas raízes penetram no mundo subterrâneo buscando água, nutrientes e como elas dão sustentação ao resto da árvore. O tronco, por sua vez, se estabelece no plano terrestre e se coloca como um centro, transportando os fluxos de seiva e fazendo as ligações entre as extremidades dos galhos e das raízes. Os galhos se distribuem no plano aéreo buscando a luz para a fotossíntese e servindo de refúgio para animais como os pássaros, que comem suas frutas e distribuem suas sementes na natureza.

Esse sistema complexo das árvores desperta meu interesse há muitos anos. O que procuro no desenho, de certo modo, é algo parecido. As relações estabelecidas no trabalho são maneiras de unir planos diferentes: unir a poética e as diferentes formas de percepção e de experiência com o mundo. Esses processos passam pelo conhecimento dos elementos estruturantes do desenho em seus axiomas primeiros, ou seja, pelo momento em que se referem a eles próprios, em que estão no estado de “pureza”, antes de estabelecerem qualquer relação com a figuração. Em outras palavras, quando os galhos, antes de serem

galhos; as raízes, antes de serem raízes; e os troncos, antes de serem troncos, são somente linhas que percorrem o espaço do papel.

Nesse sentido, o fato de as árvores desenhadas não terem folhas me possibilita desenvolver um trabalho mais apurado com a linha, enquanto elemento gráfico principal nos desenhos. As folhagens das árvores geralmente trazem uma estrutura visual mais ligada a massas, além de esconderem a trama de galhos. Considerando que “o processo de abstração enfatiza tipicamente aqueles aspectos que vemos como formais”, como define Charles Harrison (1998, p.194), ao observarmos os desenhos em questão, podemos compreender que a abstração presente na elaboração composicional é um aspecto tão importante nos desenhos quanto a figuração das árvores. Outro processo de abstração que se apresenta nos desenhos origina-se da percepção de realidades não visuais que são necessárias para dar visibilidade às formas mais essenciais. Este processo, por sua vez, será tratado mais a fundo nos capítulos seguintes.

Existem “infinitas” possibilidades gráficas para a construção de espacialidades arbóreas no papel. Embora eu tenha padronizado alguns procedimentos, eles não limitam a diversidade que pode ser alcançada trabalhando as árvores como os únicos elementos do desenho. Trazem, no entanto, uma “liga” que permite variar dentro de uma mesma proposta poética. Esta proposta se amplia e se torna mais complexa à medida que novos desenhos vão apresentando suas especificidades, somando novos processos ao contexto desta proposição.

No desenho reproduzido na figura 6, uma série de arranjos concentra uma atenção especial na região central do papel, se expandindo para a periferia do mesmo. A árvore central se estende em múltiplas direções e em movimentos dinâmicos. As árvores da direita e da esquerda dão sustentação e equilíbrio visual para a árvore do centro, funcionando como escoras visuais e definindo o primeiro plano da composição.

O pequeno galho que sai da parte baixa do tronco da árvore, à esquerda, enfatiza o distanciamento da árvore entre o primeiro e o segundo plano, onde está a árvore central, por meio do trabalho de claro-escuro. Essa técnica também é usada para definir o plano de fundo; nele as árvores recebem um tratamento bem mais claro que nos planos da frente. Outro fator de diferenciação entre os planos é a localização das bases das árvores no espaço; deste modo os planos se sucedem da parte de baixo do papel para a parte de cima do mesmo. A ideia de profundidade é reforçada pelo tronco cortado no primeiro plano, que abre caminho para o olho “penetrar” o desenho e encontrar a árvore central.

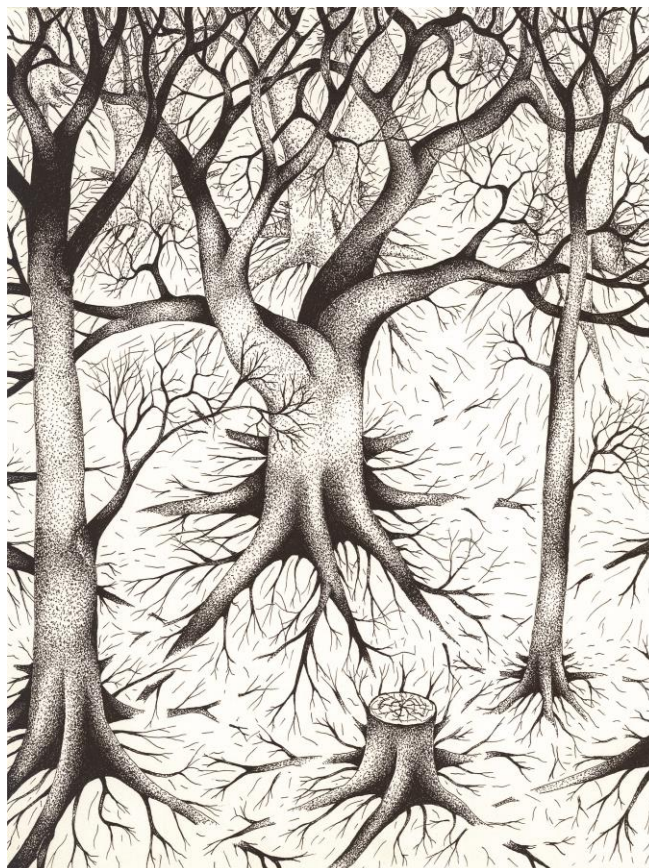


FIG. 6 – Carlos Cordeiro, *Sem título*, 2009.
Nanquim sobre papel, 24 x 32 cm.
Acervo do autor.

Apesar de as árvores apresentarem volume e textura, elas guardam poucas relações com um espaço perspectivo como aprendemos a ver desde o Renascimento. Os ritmos de ocupação espacial se desdobram mais a partir do espaço bidimensional do que no sentido de uma profundidade sugerida. Antes, eles sempre tendem a se apresentar de maneira a saltar para a superfície, de modo que tanto neste trabalho (figura 6) como no anterior (figura 5), as topologias são imprecisas, como por exemplo, a sugestão de profundidade e a relação alto/baixo (galho/raiz). No entanto, em minha concepção existe uma particularidade que diferencia os galhos das raízes: enquanto os galhos são contínuos, as raízes são interrompidas, como se estivessem “costuradas” no papel. Essas raízes não seguem as leis da continuidade³, apresentando-se de maneira distinta nos galhos e no tronco.

³ A boa continuidade é a impressão visual de como as partes se sucedem através da organização perceptiva da forma de modo coerente, sem quebras ou interrupções em sua trajetória ou em sua fluidez visual. Conforme GOMES FILHO, 2000, p. 33.

Em contraponto a esse trabalho, ao observarmos o desenho da figura 7, podemos notar uma possibilidade, ainda incipiente, de incorporação do vazio. Aos poucos pude perceber que o branco do papel não é apenas um campo neutro que espera para ser completamente preenchido. Na época em que fiz esse desenho comecei a refletir sobre a potência existente nos espaços em branco, acreditando que seria interessante produzir áreas vazias maiores, sem interferências gráficas, como brancos ativos nas composições. Este desenho é um dos primeiros resultados desse pensamento⁴.

A figura da árvore solitária no centro do plano, envolvida pela grande área branca do papel, faz com que esse desenho possibilite ao fruidor a experiência de um silêncio meditativo. Percebo que esse silêncio também está presente nos outros desenhos mais “cheios” de árvores. Contudo, quando existem minimizações de elementos e espaço para o vazio, como nesse trabalho, percebo que nele se estabelecem relações de enquadramento que propiciam uma contemplação mais silenciosa, relativa à percepção de um todo que admite um distanciamento do olhar para o motivo.

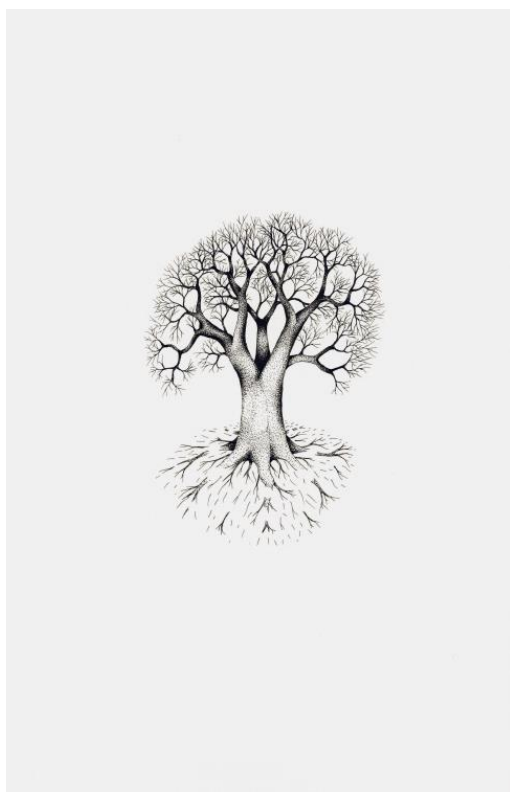


FIG. 7– Carlos Cordeiro, *Sem título*, 2009.
Nanquim sobre papel, 30 X 42 cm.
Acervo do autor.

⁴ Com o passar do tempo esse branco foi adquirindo uma importância cada vez maior, tornando-se o indício da presença poética do vazio, a qual eu viria a explorar mais a fundo recentemente, produzindo uma série de desenhos intitulada *Árvores em Diluição*, a qual analisarei de maneira mais detalhada nos próximos capítulos.

O fato de podermos visualizar a árvore inteira, sem os seus limites alcançarem ou transporem as bordas do papel, faz com que haja uma grande pregnância da forma⁵, de maneira que o olhar se concentra ainda mais na imagem da árvore central, porque não há outros elementos visuais “competindo” com a mesma. Por isso esse desenho provoca uma relação de fruição mais direcionada para a percepção da árvore como uma totalidade em si. Ele difere do desenho da figura 6, no qual – embora haja uma atração para a árvore do centro – outros elementos da composição e a sugestão de continuação das árvores para além dos limites do papel tornam a atenção mais dispersa em comparação à figura 7.

Em outros desenhos há processos nos quais o olhar se aproxima de determinada área da árvore, como uma espécie de *zoom* que apreende os detalhes das tramas de galhos, sendo que os mesmos ocupam todo o plano do papel. Isso é perceptível na figura abaixo, um desenho recente que fiz a partir de árvores do campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia.

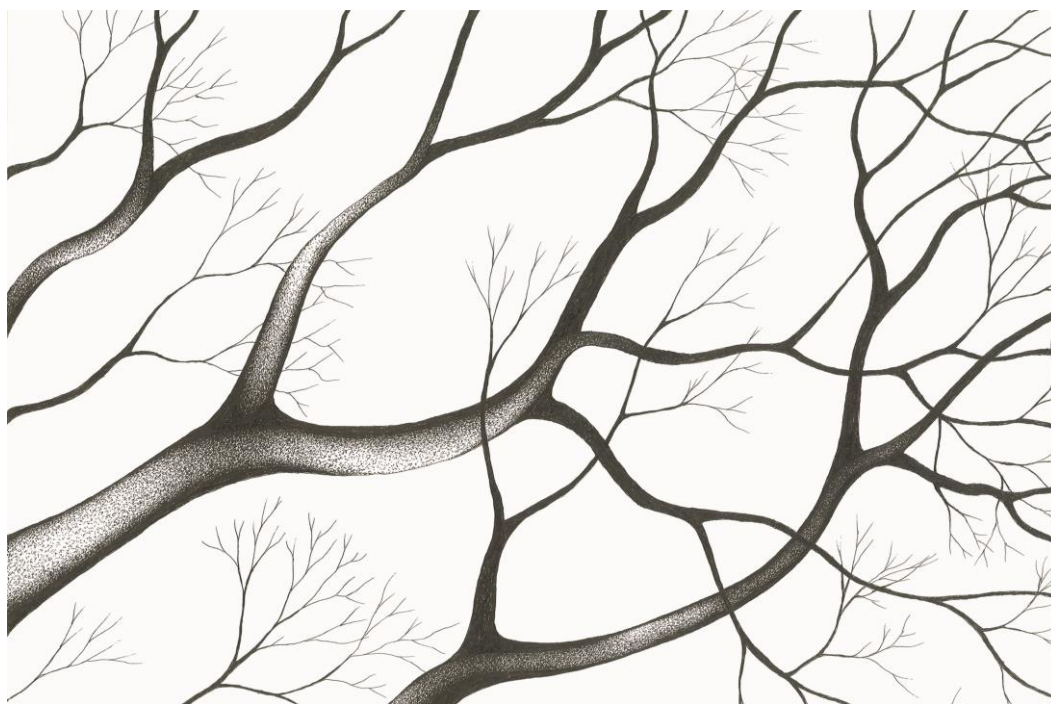


FIG. 8 – Carlos Cordeiro, *Sem Título*, 2013.
Nanquim sobre papel, 30 x 42 cm.
Acervo do autor.

⁵ “Pode-se afirmar que um objeto com alta pregnância é um objeto que apresenta um máximo de equilíbrio clareza e unificação visual, e um mínimo de complicação visual na organização de seus elementos ou unidades compositivas.” (GOMES FILHO, 2000, *op. cit.*, p.36).

A composição tem muitas linhas de força diagonais e isso se deve ao interesse em percorrer uma distância maior com o traço no papel, na intensão de desenhar galhos mais longos, já que me chamou a atenção a grande extensão das árvores do campus. O enquadramento do desenho sugere ao observador a sensação de estar mais perto da figura e por isso sentir-se envolvido pelo olhar, o qual não é atraído para uma área específica do trabalho, mas é como que “convidado” a percorrer caminhos no papel por meio dos movimentos das linhas, que se lançam em um tipo de “dança” visual.

Por meio do jogo de aproximação e distanciamento com relação ao desenho, surgem possibilidades diversas de “enquadramento” que me permitem pensar na importância do olhar na construção dos desenhos: uma observação do mundo que se concentra ora em microcosmos, ora em macrocosmos; que ora explicita, ora oculta a questão temática. Como vimos, isso é percebido no processo de maneira ampla, pensado nos procedimentos de trabalho que se inter-relacionam, no desenho que está presente mesmo quando não estou desenhando no sentido tradicional – com a caneta sobre o papel. Há momentos em que o meu olhar sobre o mundo também é um olhar que desenha sem papel ou nanquim, ou seja, virtualmente, mentalmente. Dessa maneira, os desenhos “prontos” são apenas a “ponta de um iceberg”, pois fazem parte de um sistema de trabalho muito mais abrangente; de um sistema não linear formado por diversas operações que acontecem em diferentes momentos, de diversas maneiras e que estão em contiguidade.

Neste capítulo foram elencados os principais pontos referentes ao processo inicial de elaboração dos desenhos de árvores: a eleição do material, e a relação com um estado de espírito mais meditativo e aberto às lembranças e à imaginação. No entanto, gostaria de assinalar a questão da abstração presente tanto na transposição do motivo observado para o desenho do mesmo, quanto nas deformações necessárias desse motivo para que ele se “assente” no desenho. Em meio a esses dois processos de abstração, ocorrem a redução da composição com elementos diversos para a representação somente de árvores, e a passagem deste modo de compor para outros, em que há apenas uma árvore no desenho.

Alguns desses modos de abstração são intrínsecos ao processo de qualquer artista, mas eles abrem campo para que eu possa discutir, nos capítulos seguintes, outros modos possíveis de lidar com a abstração na representação de árvores. As sínteses que tenho realizado ao tratar isoladamente o elemento árvore, retirando-o de um contexto paisagístico, instauram possibilidades visuais em que a imagem desenhada se torna ambígua, vaga, ou mesmo indefinida. Nesse processo de instauração dos desenhos e de

reflexão teórica sobre o projeto poético que desenvolvo, encontrei na abstração uma maneira de pensar mais livremente, de lidar com as questões do trabalho, e de expandir as possibilidades expressivas da figuração. No capítulo seguinte aprofundarei mais essas reflexões e discutirei as relações desta pesquisa com as obras de Cézanne, Braque e Mondrian.

2. A ABSTRAÇÃO COMO OPERAÇÃO: RELAÇÕES COM PAISAGENS DE CÉZANNE, BRAQUE E MONDRIAN

Quando denomino os trabalhos que compõem e que são objeto desta pesquisa de mestrado como “desenhos de árvores”, pressuponho que o objeto de estudo está delimitado dentro de um “tema”, ou como prefiro definir, dentro de um “motivo”. A princípio isso pode contradizer a ideia de abstrato, se considerarmos a abstração como uma busca de eliminação de qualquer relação que se refira a uma realidade exterior ao universo intrínseco da obra de arte. Nesse sentido, a existência de um motivo sugeriria ao trabalho questões de figuração e de representação do mundo natural e cultural, pelos quais a arte abstrata não se interessaria, uma vez que esta seria construída fundamentalmente por meio do jogo entre os elementos formais que expressam uma realidade em si e que se estruturam no contexto do real, na obra de arte.

No entanto, a ideia de abstrato e de abstração é bem mais complexa do que parece. Mel Gooding (2002, p.6) afirma que “toda arte é abstrata”, pois para conhecer o mundo e produzir objetos ou acontecimentos, estamos sempre envolvidos com os aspectos abstratos dos mesmos. O autor apresenta um dado importante: o fato de o mundo não se parecer com a sua representação pintada, desenhada ou esculpida. Artíficos naturalistas utilizados desde a Renascença – como a perspectiva – criam para o espectador apenas uma ilusão visual, que opera pela combinação de elementos formais como linhas, texturas, ritmos, intervalos, claro-escuro, cor, dentre outros. Esses componentes são na verdade abstratos, uma vez que “são propriedades e qualidades percebidas das coisas e não as próprias coisas” (GOODING, 2002, p.8). Charles Harrison escreve sobre o sentido dos termos “Abstrato” e “Abstração”:

Quando se escreve sobre arte, o termo relacionado "abstração" tende a ser usado em dois sentidos correlatos mas distintos: para referir-se, no caso de certas obras de arte, à *propriedade* de serem abstratas ou "não-figurativas"; e para referir-se ao *processo* pelo qual certos aspectos dos temas ou motivos são enfatizados nas obras de arte em detrimento de outros. [...] De fato, embora no uso corriqueiro nos refiramos a obras como "abstratas" na ausência de qualquer semelhança evidente com o mundo, pode acontecer de uma obra ser vista como abstrata não tanto porque não se pareça com nada, mas porque seu tema ou motivo é difícil de identificar. E isso pode ocorrer porque um processo de abstração levou à supressão de certas características facilmente reconhecíveis do tema original. (HARRISON, 1998, p.185).

Uma questão central que permeia a discussão em torno do conceito de abstração é o problema do “real”; artistas como Mondrian e Malevich defendiam a ideia de que a arte não figurativa estava mais ligada a noção de realidade do que a arte figurativa que a precedia. No início do século XX, a ideia que colocava a pintura e a escultura como meios de representação da natureza pela imitação iluminadora (mimese) passou a ser questionada. Para os artistas em questão, a arte figurativa se tornara uma limitação, pois não possibilitava a representação de realidades da experiência, inclusive a experiência espiritual, com a intensidade e clareza que precisavam para revelar sua verdadeira natureza. Além disso, as novas descobertas da ciência e todo o contexto sociocultural desse momento histórico se apresentavam como novos dados, e traziam inquietações para o campo da arte. Consequentemente, houve a rejeição às velhas formas de representação que buscavam imitar a aparência das coisas, e simultaneamente a busca por novas formas que poderiam revelar uma dimensão oculta nas relações entre as coisas.

No mesmo período, houve muitas manifestações que se distanciavam do ilusionismo pictórico naturalista, e seguiam em direção à apresentação da pintura e da escultura como um objeto real no espaço real. “Objetos são objetos; eles podem ser retratados, mas representar as relações dinâmicas entre os objetos exigia uma linguagem visual abstrata.” (GOODING, 2002, p.7). Nos desdobramentos dessas questões rumo à contemporaneidade sabemos que, mesmo que a arte figurativa não tenha deixado de ser produzida, a arte abstrata possibilitou novas maneiras de análise da figura, de modo que foi possível criar interfaces e atenuar os limites entre figuração e abstração.

Isso é importante no sentido de buscar uma compreensão mais ampla sobre a produção que venho desenvolvendo, pois, como afirma Mel Gooding, “a abstração não suplantou a arte representacional, mas ocupou um lugar a seu lado, descobrindo novas possibilidades de visão, mudando a maneira como as coisas são vistas e conhecidas” (GOODING, 2002, p.9). Meyer Schapiro também escreve sobre essa abertura que a abstração trouxe para o campo da percepção:

Hoje em dia, é a pintura abstrata que estimula os artistas para uma postura mais livre em relação à natureza visível e ao homem. Ela ampliou os meios de que dispõe o artista que faz uso da representação, abrindo-lhe regiões de sensações e percepções anteriormente desconhecidas. A abstração, pela sua intrepidez, também confirma e torna mais evidentes para nós as mais ousadas e ainda não assimiladas descobertas da arte mais antiga. (SCHAPIRO, 2001, p.17)

Assim como existem convergências, cruzamentos e sobreposições de experiências artísticas nesse campo que é genericamente chamado de “abstração”, há também divergências de intenções e de conceitos, tanto por parte dos artistas, como por parte dos críticos, historiadores e teóricos. Isso ocorre pelo fato da abstração ter surgido a partir de diferentes premissas e ter seguido direções diversas, o que fez com que esse termo tivesse significados diversos e controversos. Todavia, o que interessa neste texto não é problematizar e discutir a multiplicidade de sentidos que perpassam a arte abstrata, mas sim refletir sobre os aspectos essenciais que constituem a visualidade e a não visualidade em meus desenhos mais recentes.

O interesse pela abstração surge em meu trabalho na medida em que percebo que a produção de desenhos de árvores tem me levado a experimentar processos em que, embora não exclua as relações com o motivo, busco me aproximar e compreender uma realidade que está além da figura, por meio das construções plásticas em desenho. Apesar de as árvores desenhadas oferecerem diversas possibilidades de leitura, inclusive no campo da figuração, o recorte desta pesquisa prioriza os processos de abstração. A começar pela palavra abstração, originada do latim *abstrahere*, que significa separar, considerar isoladamente coisas que se acham unidas, compreendo que abstraio quando retiro dos meus desenhos os outros elementos da paisagem e enfoco somente o motivo das árvores. Estabeleço outro modo de abstrair quando retiro a folhagem das árvores e me concentro nas composições de linhas formadas pelos galhos, troncos e raízes⁶.

A partir dessa compreensão sobre a abstração, abordarei uma linha de possibilidades que surgem no início da arte moderna em representações de paisagens e árvores de Cézanne, Braque e Mondrian. Nos trabalhos desses artistas eu estudo a pesquisa que eles empreenderam sobre a abstração da forma, que começa de maneira mais indireta em Cézanne, é levada mais adiante por Braque e culmina na produção de Mondrian, que chega a consequências mais radicais. Veremos que existiu uma sucessiva série de influências que se estabeleceu entre esses artistas, inclusive nas representações arbóreas que eles desenvolveram e a partir das quais eu percebi confluências poéticas com o trabalho que desenvolvo atualmente.

⁶ Nos capítulos seguintes veremos que outros processos de abstração surgiram durante o desenvolvimento desta pesquisa, como a abstração do visível e a situação do trabalho no espaço.

2.1 Cézanne

Cézanne foi contemporâneo dos pintores impressionistas. Chegou mesmo a participar de algumas exposições com o grupo, porém as soluções encontradas pelos impressionistas para as questões da pintura e do desenho não foram capazes de satisfazer seu senso estético. Gombrich, em *História da arte* (1999), afirma que Cézanne admirava a arte clássica de Poussin, que ele gostava de sua maneira de representar a natureza. O equilíbrio, a beleza e a harmonia fazem com que nas pinturas de Poussin nada pareça casual, que tudo esteja em seu devido lugar e em relação harmônica no todo da composição, o que nos possibilita visualizar uma solidez nas formas.

Essa solidez que Cézanne observava na arte clássica se deve a regras acadêmicas rígidas de composição e de desenho que são contrárias à maneira como percebemos os fenômenos atmosféricos e de luminosidade da natureza. Essas regras eram, no entanto, justamente a razão dos pintores impressionistas serem contrários a arte acadêmica. Cézanne também compartilhava e gostava das novas descobertas no campo da cor e da modelagem. Embora tivesse clareza da importância dos clássicos na formação de seu olhar e sensibilidade, ele sabia que sua pintura não poderia ser um mero retorno à arte clássica. Por outro lado, as realizações do Impressionismo com a dissolução de contornos firmes na luz e a descoberta de sombras coloridas causavam em Cézanne uma sensação de confusão e de falta de ordem e clareza.

A tarefa para a qual se propõe é a de unir as cores fortes e intensas com a lucidez do desenho, mesmo que para isso tenha de romper com uma imitação servil da natureza. A figuração tem um sentido diferente da arte que a precedeu, embora utilize seu conhecimento sobre as convenções de representação da arte clássica e sobre a estética impressionista. No entanto, Cézanne não se prende de maneira arbitrária a nenhuma dessas vertentes, e busca obsessivamente uma maneira de representar a paisagem que una sua experiência de imersão em seu motivo, com sua inteligência e seus conhecimentos sobre arte.

Os impressionistas, sobretudo Pissarro, lhe trouxeram a possibilidade de trabalhar a partir da natureza em estudos precisos sobre as aparências, deixando de lado os procedimentos de origem barroca. Todavia, Cézanne logo encontrou uma maneira diferente de conceber a pintura em relação aos impressionistas. Buscando encontrar seu próprio modo de trabalhar com a paisagem, ele é um dos artistas que representou a paisagem unindo a sua experiência com o motivo a uma maneira subjetiva de construir

suas composições, por meio dos elementos formais trabalhados a partir de sua visão e a partir da própria estrutura bidimensional do suporte. Para Cézanne, é preciso trabalhar sem separar as sensações da inteligência. As dicotomias entre o artista que vê e o artista que pensa, entre a natureza e a composição, entre o primitivo e a tradição, não são para esse artista oposições que negam uma à outra, mas sim dualidades que se complementam.

Merleau-Ponty (2004) percebe no trabalho de Cézanne e nas relações estabelecidas com a natureza uma maneira fenomenológica de produzir pinturas de paisagem, nas quais não se exclui nem o fato empírico (a experiência como ela se apresenta), nem o papel atuante do sujeito que conhece. Esse modo de entender o processo de criação faz com que a contribuição de Cézanne se expanda para além do campo da visualidade, criando interfaces com a formação do pensamento filosófico moderno, como defende Argan:

Ele tinha consciência de efetuar com a pintura uma filosofia que não poderia se efetuar de outra maneira, e, numa carta de 1889, assim justifica seu isolamento: "Eu tinha decidido trabalhar em silêncio até o dia em que seria capaz de sustentar *teoricamente* minhas tentativas". Portanto, a teoria devia ser posterior, derivada da obra: se pensarmos que a filosofia moderna não é, nem quer ser, senão uma reflexão sobre a experiência em seu realizar-se, ou mesmo o seu realizar-se à luz da consciência, é impossível deixar de reconhecer que a pintura de Cézanne (como reconheceu um filósofo, Merleau-Ponty) contribuiu para definir a dimensão ontológica do pensamento moderno. (ARGAN, 2006, p.111) [grifo do autor].

Os estudos de Cézanne sobre a perspectiva contribuem para que ele crie uma maneira nova de trabalhar a espacialidade em suas pinturas. Para Merleau-Ponty, a perspectiva usada por Cézanne está mais próxima de uma “perspectiva vivida”, relacionada ao modo como se dá a nossa percepção. Essa perspectiva é diferente da perspectiva geométrica ou fotográfica, que estabelece relações de ilusão de profundidade por meio de artifícios que são, na verdade, diferentes da forma como percebemos o espaço real. O autor expõe que essas descobertas de Cézanne são confirmadas por formulações da psicologia recente, que fazem uma distinção entre a percepção real do espaço e a construída pela perspectiva geométrica. Deste modo, as deformações que trazem uma simultaneidade de pontos de vista e uma relação composicional que dialoga com a bidimensionalidade do suporte é resultado das pesquisas de Cézanne, as quais estão profundamente comprometidas com sua fidelidade aos fenômenos. Nas palavras de Merleau-Ponty:

Assim também, o gênio de Cézanne é fazer que as deformações perspectivas, pelo arranjo de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por elas mesmas quando ele é olhado globalmente, e contribuam apenas, como o fazem na visão natural, para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto em via de aparecer, em via de aglomerar-se sob nossos olhos. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.129).

A ruptura de Cézanne com a perspectiva geométrica me possibilita perceber o espaço do suporte, tanto de uma maneira autônoma como por meio de minha experiência pessoal e da ampliação das minhas vivências com a paisagem e com as árvores. Na transposição dessas relações com o mundo para o espaço do papel, procuro uma unidade harmônica entre a construção do desenho e as experiências estéticas que motivaram o mesmo. Assim como Cézanne, considero importante vivenciar a paisagem e a natureza.

Embora em meus desenhos recentes eu não trabalhe a partir da observação direta da paisagem, e trabalhe em um ambiente fechado e introspecto que é o ateliê, as experiências corporais e intelectuais vivenciadas no cotidiano com as árvores me fornecem – junto com meus conhecimentos sobre arte e desenho – a base que preciso para elaborar imagens arbóreas que sintetizam um conjunto de experiências sinestésicas envolvidas na relação com a natureza. Merleau-Ponty escreve:

É a ciência do corpo humano que nos ensina, posteriormente, a distinguir nossos sentidos. A coisa vivida não é reconhecida ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas se oferece desde o início como o centro de onde estes se irradiam. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.130).

Penso que convergências do meu trabalho com a obra de Cézanne se dão na maneira de compreender o desenho e a pintura, nos quais se prioriza mais as relações vividas do que o jogo com convenções culturais. Pelas palavras de Merleau-Ponty e pela própria observação das obras de Cézanne, percebo e constato um distanciamento do naturalismo, por inexistir o objetivo de imitar a natureza e por criar uma “operação de expressão”. No trecho a seguir Argan reflete sobre como Cézanne lida com essas questões:

É ainda o problema do subjetivo e do objetivo, da alternada predominância do impulso romântico sobre o equilíbrio clássico ou vice-versa. Em Cézanne, não há uma ruptura entre realidade interna e externa: a consciência está no mundo, e o mundo na consciência; o eu não conquista o mundo e não é por ele conquistado. Não há apenas um equilíbrio paralelo, há uma identidade. (ARGAN, 2006, p.113).

Essa identidade a qual Argan se refere pode ser facilmente percebida na obra de Cézanne como um todo, mas para o presente texto quero me deter nos trabalhos em que há um interesse evidente pelo motivo das árvores. Existem numerosos trabalhos em que as árvores ou são os elementos centrais ou ocupam um lugar de destaque na estrutura de suas composições. Sobre as árvores na obra de Cézanne, Düchting escreve:

A “animação das coisas” abrange as coisas orgânicas, assim como as inorgânicas, rochedos, casas, montanhas, o céu e, sobretudo, as árvores. Os quadros em que Cézanne pinta árvores, em particular os grandes pinheiros mansos, que se encontram em toda esta região, fazem parte dos mais belos testemunhos da sua inspiração natural poética e panteísta. (DÜCHTING, 2009, p.196).

É recorrente a representação de bosques e florestas densas como percebemos na pintura intitulada *Floresta*, realizada em 1894 (figura 9). Nessa imagem, as árvores ocupam quase todo o plano pictórico, no qual somente pequenos espaços mostram o céu ao fundo e um pouco do solo. As linhas criadas pelos troncos e galhos lançam-se em quase todas as direções do quadro, ressaltando a bidimensionalidade da pintura. A posição dos elementos estruturais da composição não se desenvolve formando uma profundidade, mas expressando as localizações tanto por noções entre alto e baixo, esquerda e direita, quanto pela cor e pelo traço.

Vejo que em meu desenho *Sem título*, feito em 2009 (figura 10), as árvores ocupam o plano do suporte de um modo relativamente parecido. Na pintura de Cézanne, a cor tem a importância fundamental de criar uma atmosfera através da correspondência simultânea entre os diversos matizes utilizados. As folhagens presentes desempenham a função de “unir” o todo da composição com cores complementares que vibram por meio da correspondência estabelecida entre o céu, o solo, os galhos e os troncos das árvores. As linhas formadas pelos galhos e troncos funcionam como uma espécie de “esqueleto” da pintura, contribuindo para a clareza e a solidez que Cézanne tanto prezava.



FIG. 9 – Paul Cézanne, *Floresta*, 1894.
Óleo sobre tela, 116 x 81 cm.
Los Angeles, County Museum of Art.
Fonte: <http://www.wikipaintings.org> – 26/06/2012.

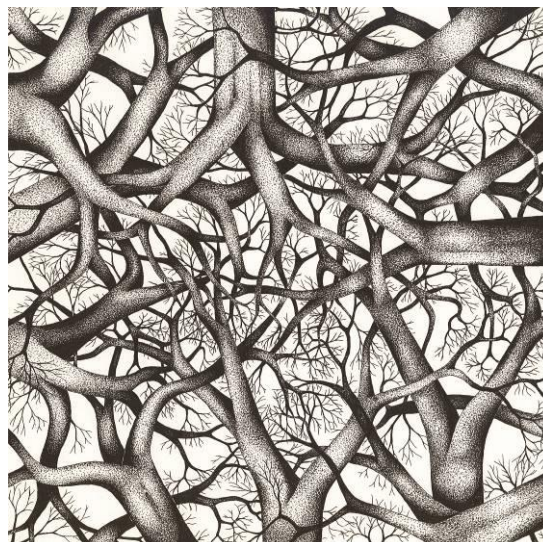


FIG. 10 – Carlos Cordeiro, *Sem título*, 2009.
Nanquim sobre papel, 24 X 24 cm.
Acervo do autor.

Em meu desenho ocorre uma “radicalização” de alguns aspectos presentes nessa pintura de Cézanne. Há um tratamento que enfatiza e privilegia os elementos próprios do desenho em detrimento dos aspectos pictóricos. Comparando esses dois trabalhos, é como se no desenho fossem retirados o ar e a atmosfera presentes na imagem de Cézanne, preservando somente a estrutura “óssea” da composição. A cor é abolida e as árvores não têm folhas; por isso a unidade se dá por relações entre o emaranhado de linhas que correspondem às ramificações arbóreas, desdobrando-se em linhas muito grossas a linhas muito finas. Mesmo que as árvores estejam entrelaçadas e apontem para diversas direções, o desenho é lícido e busca a clareza e a solidez. As árvores surgem de todas as direções de modo que não há uma delimitação do que seria o solo ou o céu; se girarmos o desenho em qualquer direção, ele continua funcionando de maneira parecida.

A pintura intitulada *O Grande Pinheiro* (figura 11) é outro bom exemplo da afeição de Cézanne pelo motivo da árvore: nessa pintura, a grande árvore ocupa soberana e solitária o centro da composição. Luciano Migliaccio escreve que o pinheiro em questão teria sido caro ao artista desde a sua infância, tanto que chega a citá-lo em uma carta de 1958 a Zola, em que diz:

Lembra-se do pinheiro plantado à beira do Arc, debruçando sua cabeça de longos cabelos sobre o abismo que se abre aos seus pés? O pinheiro

que protegia nossos corpos do calor do sol com seus ramos. Ah! Possam os deuses protegê-lo do machado do lenhador! (CÉZANNE *apud* MIGLIACCIO, 1998, p.56).

Cézanne referiu-se à mesma árvore no seguinte verso de 1863: “E a árvore sacudida pelo vento furioso, ondula no ar como um corpo imenso/ Seus ramos curvos esfolados flutuam no mistral”. (*Ibidem*). Sobre essa pintura Migliaccio ainda escreve:

Domina neste quadro uma concepção lírica na qual a árvore é representada como uma individualidade heróica, expressa em cada parte, desde o tronco torturado, porém vigoroso como nenhum outro, até os galhos e as folhas que quase alcançam o céu. Cézanne tende, nesta fase de sua vida, a uma solidez homogênea e sintética, que o artista alcança através da fluida e transparente fusão das cores. Suas árvores, em vez da forma maciça das colunas, assumem um relevo mais profundo, com seus ramos caídos e ondulantes. A composição merece ser considerada em si mesma. Em nenhum outro de seus quadros a paisagem evidencia tamanha independência em relação à tradição anterior. (MIGLIACCIO, 1998, p.56).

A imagem seguinte (figura 12) é bastante representativa, pois tem uma única árvore como motivo e como centro de interesse. Em meus trabalhos mais recentes, as composições com árvores solitárias são muito recorrentes.



FIG. 11 – Paul Cézanne, *O Pinheiro Grande*, 1896.
Óleo sobre tela, 84 X 92 cm.
São Paulo, MASP.
Fonte: DÜCHTING, 2009, p. 194.

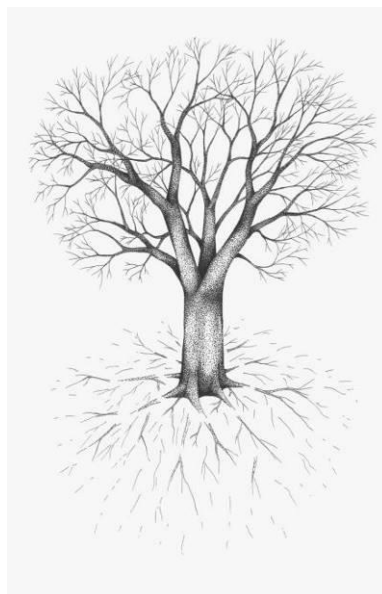


FIG. 12 – Carlos Cordeiro, *Sem título*, 2009.
Nanquim sobre papel, 30 X 42 cm.
Acervo do autor.

Ao observarmos esses dois trabalhos, podemos notar semelhanças e diferenças, assim como nas figuras anteriormente analisadas. A árvore de Cézanne está imersa na natureza e podemos ter a sensação de que o vento está a movimentar as folhas da árvore principal e das árvores menores ao fundo. Por outro lado, a árvore do meu trabalho está imersa no espaço vazio do papel, e por isso não recebe a interferência de outros fenômenos atmosféricos como recebe na pintura de Cézanne. Em meu trabalho a paisagem se resume somente à árvore e ao branco do papel. Porém, uma questão importante a ser percebida é que ambos revelam um fascínio pelas relações formadas por uma árvore. Nos dois trabalhos, a árvore é o centro a partir do qual se organizam os desdobramentos espaciais que fazem com que a atenção não se perca na atmosfera (na pintura de Cézanne) e nem no vazio do papel em branco (em meu desenho). As árvores têm uma função de “sustentar” visualmente as composições. Além disso, elas se colocam como elementos que possuem tessituras poéticas que lhes conferem valores intrínsecos, com significados arbóreos que expressam visões próprias e subjetivas sobre um mesmo motivo.

Além do interesse incomum pelo motivo, meu desenho é fruto de uma redução e simplificação já anunciada no trabalho de Cézanne, que “reordenou as prioridades da composição pictórica deixando de ver a natureza como um modelo, desconstruindo-a numa estrutura analítica de unidades espaciais estereométricas” (ELGER, 2009, p.9). Cézanne formula, deste modo, premissas de um vocabulário abstrato ainda incipiente. Essas questões poderão ser compreendidas ao analisarmos os desdobramentos provocados pelo trabalho de Cézanne na obra de Braque.

Nessa aproximação dos desenhos que compõem esta pesquisa com as paisagens de Cézanne, percebo como a questão central possui relações que ultrapassam as intenções em reproduzir a natureza. Tanto nos trabalhos de Cézanne quanto nos meus, cada um a seu modo, existe a transformação da experiência com o mundo natural e cultural em trabalhos autônomos equivalentes, compreendendo que “a arte é uma harmonia paralela à natureza.” (CÉZANNE *apud* ELGER, 2009, p.9).

2.2 Braque

Após um ano da morte de Cézanne, em 1907, foi realizada uma grande exposição retrospectiva no salão de outono, em Paris. Braque visitou essa exposição, onde conheceu e ficou fascinado pela obra de Cézanne. Sob esta forte influência, ele decidiu ir ao

Estaque, em 1908, uma localidade próxima de Marselha onde Cézanne produziu várias pinturas de paisagem. Nessa viagem, Braque retomou os motivos de Cézanne e naquele mesmo ano pintou numerosas paisagens.

Muito já se disse sobre a influência de Cézanne e da arte africana na criação do vocabulário plástico do Cubismo, assim como da colaboração entre Braque e Picasso. Autores como Ferreira Gullar, David Cottington, G.C.Argan, dentre outros discutiram amplamente essas relações. Dentre essa extensa bibliografia, interessa-me estudar algumas obras de Braque, pois ele é um artista que trouxe importantes contribuições no campo da paisagem e em novas abordagens do motivo das árvores. Para isso me deterei nas pinturas que foram produzidas em sua viagem ao Estaque.

O interesse de Braque em dar continuidade à pesquisa de Cézanne é muito claro, não só pelo fato de ter se deslocado para o Estaque, mas principalmente pela sua busca de reconstrução do espaço pictórico. Braque trabalhou o sentido de construção iniciado por Cézanne, relacionando as questões instauradas pela pintura *Les Demoiselles D'avignon* de Picasso, como afirma David Cottington:

Braque, às voltas com as implicações formais de *Demoiselles*, descobriu, por um lado, que elas indicavam o caminho para além de Cézanne, rumo a um tipo radicalmente auto-referente de pintura capaz de colocar as convenções da ilusão pictórica no centro do quadro, e, por outro, que o método de Cézanne oferecia uma âncora contra a desnorteante exuberância da iconoclastia de Picasso. (COTTINGTON, 2001, p.22).

Embora nessas pinturas Braque estivesse rompendo em muitos aspectos com o naturalismo, como, por exemplo, com a retirada da profundidade, a simplificação das formas orgânicas a modelos geométricos, e a redução das cores de sua paleta, é interessante o fato de que tanto ele quanto Picasso estudaram a arte clássica e utilizaram esses conhecimentos, cada um a seu modo, na produção de suas pinturas dessa época. Nas paisagens de Braque, a forte “geometrização” dos elementos formais e a busca de uma ordenação do plano pictórico proporcionaram soluções que se sustentaram nos métodos de Cézanne, na arte africana e na maneira de compor do classicismo. Por outro lado, os trabalhos de Braque produziram novos modos de conceber uma pintura mais comprometida com as questões intrínsecas e autorreferenciais do que com a imitação do mundo exterior.

A diferença fundamental entre Braque e Cézanne está no alcance da solidez. Enquanto Cézanne conseguiu por meio da cor, Braque resolveu essa questão valorizando mais a forma do que a cor. Deste modo, a atmosfera luminosa – que foi tão importante para os impressionistas quanto para Cézanne – foi retirada nas pinturas de Braque, como podemos perceber nas figuras a seguir:



FIG. 13 – Georges Braque, *Casas no Estaque*, 1908. Óleo sobre tela, 73 x 60 cm. Museu de Arte de Berna. Berna. Suíça. Fonte: RUHRBERG; 2006; p.66.

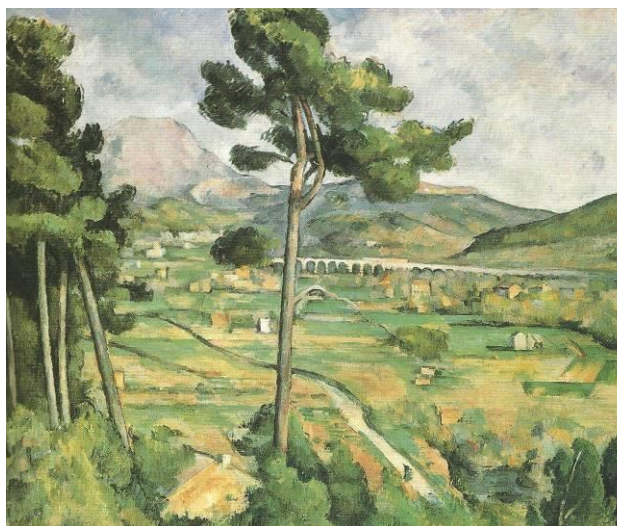


FIG. 14 – Paul Cézanne, *A montanha Sainte-Victorie, vista de Bellevue*, 1885. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Nova York, The Metropolitan Museum of Art. Fonte: DÜCHTING, 2009, p.119.

Se considerarmos que o desenho está mais ligado à questão da forma, e a pintura à questão da cor, o Cubismo é um movimento que trouxe reflexões mais consistentes no campo do desenho do que no campo da pintura, ainda que a maioria das obras cubistas sejam pinturas (RUHRBERG, 2006). Nesse sentido, o Cubismo surgiu como uma reação ao que Ferreira Gullar define como a “linguagem invertebrada do impressionismo”, que naquele momento passava por certo esgotamento. Surgiu também como reação ao período inicial do Fauvismo (movimento que o próprio Braque havia participado antes de sua pesquisa cubista), no qual existia uma preocupação primordial com a libertação da cor em sua pureza e brilho originais. Sobre estas questões Ruhrberg escreve:

A reação a este estado de coisas chegou com o cubismo, no qual a razão e o desenho passaram a predominar sobre o sentimento e a sensação. [...] As cores quase monótonas foram também uma característica muito típica do início do cubismo. Um purista rigor cromático. A cor não podia relegar o tema principal para segundo plano. O tema era a forma. (RUHRBERG, 2006, p.67-70).

Braque produziu suas paisagens por meio de uma análise racional das relações construtivas estruturantes do espaço bidimensional, buscando uma maneira de representar a realidade tridimensional da paisagem sem recorrer à perspectiva clássica. Suas pinturas apresentam volumes produzidos por formas cúbicas quase esculturais. Porém, a profundidade quase não existe; a maneira de justapor diferentes perspectivas sem criar um horizonte faz com que seus trabalhos assemelhem-se mais a relevos do que a um esquema tradicional de perspectiva, como podemos perceber em *Estrada no Estaque* (figura 15).



FIG. 15 – Georges Braque, *Estrada no Estaque*, 1908.
Óleo sobre tela, 60 x50 cm.
MoMA. Nova York.
Fonte: <http://www.wikipaintings.org> – 11/06/2012.

Novas abordagens da forma, surgidas no período inicial do Cubismo, são importantes para esta dissertação por tratar-se de um momento que “difere dos estilos anteriores de pintura pois deixou de ser uma arte de imitação, para se tornar uma arte de imaginação” (APOLLINAIRE *apud* HOLZWARTH, 2011, p.118). Embora Braque trabalhasse suas pinturas a partir da observação da natureza, a maneira como ele sintetizou as formas e tratou plasticamente o motivo revela mais um desejo de construção de uma nova realidade, em termos de imagem, do que da cópia de uma realidade pré-existente. Tomemos a reflexão de Ferreira Gullar:

Com as paisagens do Estaque, Braque aplicara ao pé da letra a teoria geométrica de Cézanne, e com urna brutalidade que só se explica pela

influência da fase negra de Picasso, de linhas duras e decididas. Mas enquanto essa cubificação dos objetos levaria Picasso a construir figuras trabalhadas em fragmentos de cubos, Braque procuraria resolver o espaço contraditório criado pela multivalência de perspectivas dentro da qual nasceram as paisagens do Estaque. A planificação dos cubos se impunha, e ela atendia inclusive, à necessidade da construção bidimensional e vertical. Os planos se libertariam, se empilhariam depois como delgadas folhas transparentes num espaço que já nada pede ao mundo exterior. A pintura estava praticamente livre, acabara de desvendar um destino novo para si. (GULLAR, 1999, p.28).

No presente, ao desenhar árvores imaginárias, o sentido construtivo empregado na produção relaciona-se em diversos aspectos com essa “libertação” de convenções pre-estabelecidas de representação da paisagem. A contribuição de Braque me possibilita romper com o ilusionismo e colocar a questão da construção plástica no mesmo patamar da realidade exterior a ser representada, em que a primeira não está a serviço da segunda, mas em um diálogo racional e objetivo.

Argan, em um texto sobre Braque e Picasso, escreve que: “na ordem mental, não há diferença de valor entre o que se vê e o que se sabe.” (ARGAN, 2006, p.427). Essa frase é bastante pertinente porque nela podemos entender como eram as relações desses artistas com o mundo exterior, no sentido em que fundam uma nova compreensão do modo como a pintura e o desenho podem ser trabalhados racionalmente sem abolir totalmente o motivo. Essa maneira de trabalhar une a experiência com o objeto ao conhecimento que se tem dele e dos meios de que se dispõe para representá-lo. Nem Picasso nem Braque, mesmo que em algumas obras tenham se aproximado da abstração, chegaram a extinguir completamente as relações de alusão ao motivo.

Assim podemos compreender como o trabalho com a paisagem teve uma importância decisiva na formação do Cubismo. As experiências realizadas por Picasso, e principalmente por Braque em sua estadia no Estaque, não tiveram como objetivo apenas usar o motivo como pretexto para se chegar a questões autorreferentes da pintura. Essas experiências também têm o sentido de inventar um novo modo de olhar e construir a paisagem, dando continuidade à concepção de produção em arte iniciada por Cézanne, como aponta Ferreira Gullar:

A complexa geometria que Cézanne inaugura está implícita na visão fenomenológica. Não se trata de uma complexidade própria aos objetos, como realidade prévia, mas de uma invenção do mundo pelo homem e vice-versa. Cézanne a captou e a tornou linguagem – e nessa contribuição à expressão do homem está a sua genialidade. Os cubistas já tomaram esse novo espaço visual como matéria verbal, formulada, e

o explicitaram. As formas geométricas surgiram, então, da explicitação da visão sintética de Cézanne, e se tornaram naturalmente o veículo desse espaço fenomenológico captado. [...] Elas são o vocabulário de uma sensibilidade nova, dinâmica, que se quer permanente invenção. (GULLAR, 1999, p.89).

Analisemos algumas imagens que demonstram como as questões levantadas relacionam meus desenhos com essa produção. A figura 16 é uma das paisagens produzidas por Braque no Estaque e nela há uma presença muito forte das árvores na estrutura da pintura.



FIG. 16 – Georges Braque, *Grandes árvores no Estaque*, 1908.
Óleo sobre tela, 79 x 60 cm.
Coleção privada.
Fonte: <http://www.wikipaintings.org> – 11/06/2012

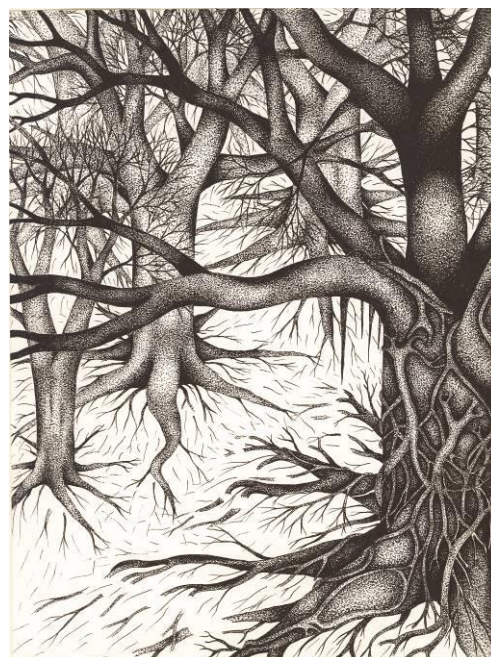


FIG. 17 – Carlos Cordeiro, *Sem título*, 2009.
Nanquim sobre papel, 24 X 32 cm.
Acervo do autor.

Nessa figura, Braque colocou as duas árvores como o tema principal da obra; o próprio título, *Grandes árvores no Estaque*, confirma essa afirmação. Os recursos empregados para destacá-las em relação aos outros elementos da paisagem são o claro-escuro e a forte delimitação das formas dos troncos e dos galhos. Há um resquício da maneira clássica de compor que utiliza as árvores como escoras visuais e possibilita que o olho “penetre” no espaço pictórico e alcance uma profundidade. Essa profundidade também é criada pelo contraste entre as árvores mais escuras no primeiro plano e as formas mais claras em tons de ocre no plano de fundo.

Porém, o desenho das formas e a dispersão da perspectiva em diferentes e simultâneos planos de visão contradizem a aplicação desses recursos do naturalismo, desfazendo tal ilusão. As árvores não apenas criam elementos estruturais no sentido abstrato da composição, como também valorizam a imponência arbórea em relação aos outros elementos da paisagem, de modo que elas tem uma existência própria no contexto da pintura.

Assim como na obra de Braque (figura 16), em meu desenho (figura 17) a presença das árvores é composta de maneira “suntuosa”, sobretudo a árvore maior em primeiro plano. O modo como foi trabalhada demonstra também uma preocupação com a clareza da forma. Há um jogo com o claro-escuro que estabelece uma diferenciação de planos, apesar da ausência da representação de um chão que deixa as árvores suspensas no branco do papel. Na pintura de Braque há uma preocupação com a síntese das formas; em meus desenhos há também essa busca, porém, no trabalho em questão há uma grande valorização dos detalhes que podem ser percebidos no emaranhado de raízes que saem do tronco da árvore, à direita da composição.

2.3 Mondrian

Em 1911 Mondrian visitou uma exposição em Amsterdam, onde viu as pinturas de paisagem feitas por Braque em 1908, no Estaque. A partir desse contato, Mondrian, que já havia trabalhado muitas vezes a pintura de paisagem e o motivo da árvore, percebeu uma semelhança entre o seu modo de trabalho e as pinturas de Braque, e passou a se interessar pela obra desse artista e pelo Cubismo. Nesse mesmo ano, Mondrian decidiu morar em Paris ao saber que Braque e Picasso trabalhavam naquela cidade, e que lá ele teria a possibilidade de ver suas pinturas quando quisesse. Sobre esta experiência Susanne Deicher escreve:

Braque mostrava então uma predileção por um entrever de formas amendoadas entre os ramos de velhas árvores. Tais formas oblongas, construídas com duas ou três linhas entre cruzadas, eram igualmente um motivo recorrente nas telas de Mondrian. Encontramo-las mais ou menos transformadas nas pinturas de paisagens dessa época. [...] Esta forma parece assinalar para Mondrian a existência da sua experiência visual pessoal e característica no quadro, porque está presente nas paisagens mais diversas. A forma amendoada era uma espécie de assinatura pessoal. Agora ele via que também Braque estava fascinado por esta forma. Havia pois em Paris alguém que analisava as coisas sob

o mesmo olhar que ele e que pensava de forma semelhante sobre a pintura como ele próprio? (DEICHER, 2005, p. 31).

Nesta pesquisa priorizo as pinturas de árvores produzidas por Mondrian em meados de 1911, pois foi nesse período que o artista realizou uma intensa produção cujo motivo é a árvore. Nela é possível perceber uma valorização muito forte da linha, predominando matizes cinzentos, castanhos e pretos; as cores vibrantes deixam de ter a presença marcante que possuíam em paisagens anteriores. Isso se deve à influência de Braque e Picasso que, como vimos, valorizavam mais a forma do que a cor no período cubista.

Mondrian era um homem com propósitos muito bem definidos, e sua ligação com a teosofia o fez acreditar que a humanidade estava passando por um processo de evolução espiritual. Sendo assim, ele propunha que a arte moderna deveria ser, nas palavras de Mel Gooding, “uma expressão puramente pictórica do equilíbrio espiritual que ele acreditava ser a precondição de uma nova civilização.” (GOODING, 2002, p. 27). Como artista, Mondrian se engajou profundamente em produzir uma arte plástica “pura” que transcendesse as contingências e a tragicidade da natureza. Se analisarmos esses propósitos por meio de suas pinturas de árvores, buscando observar o desenvolvimento cronológico, notaremos que em trabalhos mais antigos essas ideias ainda não estavam claras para o artista. Neles existe a transição de uma influência expressionista e fauvista que caracteriza seus trabalhos anteriores para o contato com as experiências cubistas, gerando uma visão mais racional e centrada na busca por um ideal que traria o espírito humano “para a paz e a beleza do equilíbrio perfeito.” (*Idem*, p. 25).

Podemos perceber esse desenvolvimento a partir de uma pintura intitulada *Árvore vermelha*, de 1908 (figura 18), que apresenta uma árvore dramática com forte carga emocional. Essas características, tanto no uso de cores fortes e pinceladas carregadas, quanto na própria forma da macieira com os seus galhos e troncos retorcidos, trazem à tona o aspecto selvagem da natureza. A maneira como Mondrian trabalhou essa pintura lembra a abordagem de Van Gogh, em uma mostra de conhecimento e de certa influência da obra de seu antecessor holandês⁷.

⁷ Van Gogh havia abandonado a pintura naturalista e via em sua arte um modo de expressar seus sentimentos e emoções através do uso de cores fortes, pinceladas espessas e de uma arrebatadora paixão pelos motivos a que se propunha trabalhar.

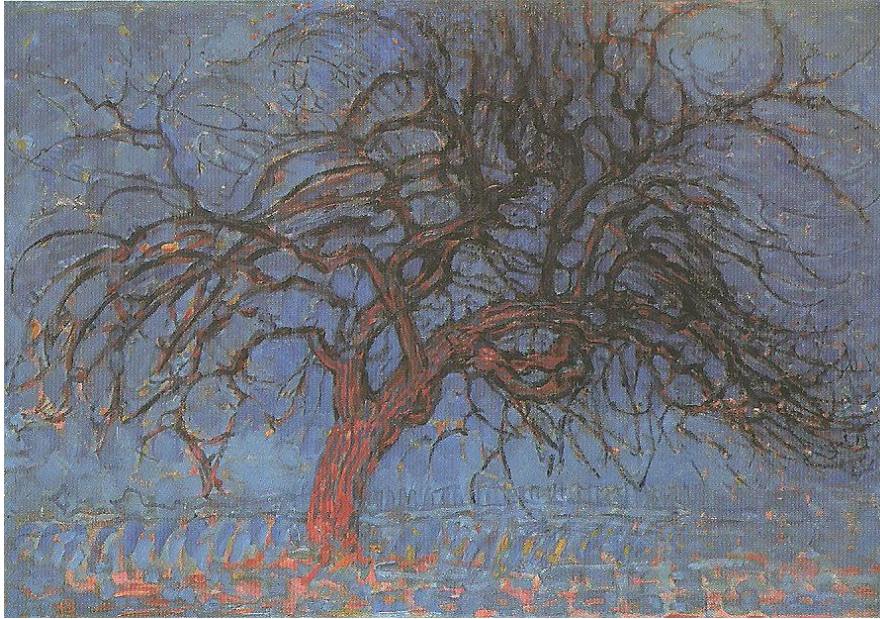


FIG. 18 – Piet Mondrian, *A árvore vermelha*, 1908.
 Óleo sobre tela, 70 X 99 cm.
 Haia; Gemeentemuseum.
 Fonte: GOODING; 2002; p. 26.

Com o passar do tempo, o desenvolvimento poético e conceitual da obra de Mondrian aboliu esses aspectos ardentes e violentos que ressaltam a tragicidade da natureza e podem ser relacionados à condição humana. Aos poucos Mondrian se distanciou das preocupações mundanas e contingentes para se aproximar de um ideal de harmonia que refletia sua busca do equilíbrio espiritual. No caso de suas pinturas de árvores, isso se refletiu em construções cada vez mais frias e esquemáticas, com estudos sobre os ritmos de crescimento arbóreo e suas estruturas orgânicas que se formaram em arranjos complexos de linhas e planos. A cada novo trabalho, os ritmos foram se aproximando mais de uma geometrização e ordenação que fazem com que o motivo das árvores se torne gradativamente menos reconhecível, até desaparecer e dar lugar à abstração “pura”.

Contudo, o que me chama a atenção nessa pintura de 1908 é o destaque que é dado para a árvore: Mondrian retira quase todos os outros elementos da paisagem e enfatiza a árvore centralizada, tanto pelo uso das cores como pelo seu desenho, já demonstrando seu interesse pela linha. Em *A árvore vermelha*, a linha aparece no tronco e nos galhos retorcidos, relacionando-se mais com os estados subjetivos e emocionais do que com o modo objetivo e racional que adotou em seus trabalhos posteriores. Deicher escreve sobre a importância das árvores no processo de criação de Mondrian:

A rede dos traços negros preenche agora na sua obra a mesma função que outrora a forma amendoada. A partir de então, os traços negros vão caracterizar a sua visão íntima do mundo. No decorrer do ano de 1912 conseguiu fundir a rede linear com as imagens que a natureza oferece. Descobriu o tema da árvore, cujos ramos entrelaçados evocam os traços negros pintados na tela. (DEICHER, 2005, p.32).

Tomemos como exemplo a sequência de um desenho e de duas pinturas de árvores, (figuras 19, 20 e 21). Nesses trabalhos, produzidos em 1912, podemos notar o interesse de Mondrian pela estrutura linear formada por traços negros. Em seguida, observemos também o desenho de minha autoria feito em 2011 (figura 22). Nesses trabalhos, os processos de simplificação e abstração tomam o motivo como um meio de ampliar as possibilidades de construção plástica, unindo a complexidade da estrutura arbórea com esquemas composicionais abstratos. Assim como nos trabalhos de Mondrian, em meu desenho há uma exploração das linhas por meio de uma progressão arbórea que vem muito mais de um processo de abstração que tem sua origem em estudos sobre os ritmos de crescimento das árvores, do que de uma preocupação em figurar mimeticamente uma árvore. Nesses trabalhos noto que há uma similitude na maneira de valorização da linha pela retirada das folhagens e pela autonomia com que elas constroem as relações formais das composições em um diálogo não submisso ao motivo.

Se pensarmos na maneira como Braque trabalhou as paisagens do Estaque que analisamos anteriormente, veremos que a geometria que estava presente naqueles trabalhos se deu por meio de um tratamento quase escultórico. Essa “cubificação” dos elementos da paisagem remete às formas que parecem “cortadas a machado” da escultura africana (GULLAR, 1999, p.23). O espaço pictórico é totalmente preenchido por essas formas e, como já foi dito, a maneira como é construído assemelha-se a um relevo. O motivo da árvore, embora seja bastante importante nessas pinturas de Braque, não aparece de maneira isolada, ou seja, as árvores em Braque ainda estão inseridas num contexto paisagístico dividindo o espaço com outros elementos.

A geometria nas árvores de Mondrian já não se constitui como em Braque por meio de volumes, mas pela própria pesquisa da linha, a qual não atua mais pela simples delimitação de contornos, mas como um elemento que tem valor em si mesmo. Mondrian estudou a fundo as relações que existem nos emaranhados de galhos e trabalhou o motivo da árvore de maneira autônoma: em várias pinturas ele trabalhou as árvores isoladamente da paisagem. A questão da bidimensionalidade é ainda mais ressaltada do que nas pinturas de Braque; as últimas pinturas de árvores de Mondrian são planas e se reduzem a poucas

cores e a um sistema bastante simplificado de linhas, fazendo com que o motivo se torne quase irreconhecível.

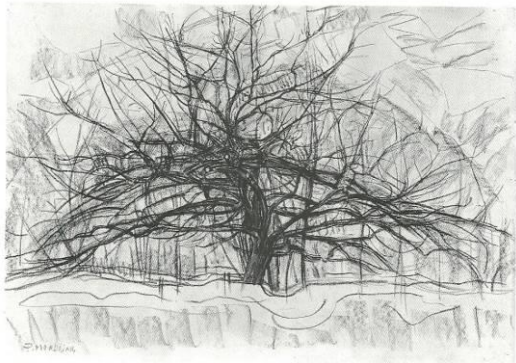


FIG. 19 – Piet Mondrian, *Árvore II*, 1912.
Giz sobre papel, 57 x 85 cm.
Haia; Gemeentemuseum.
Fonte: HARRISON; 1998; p. 254



FIG. 20 – Piet Mondrian, *A Árvore Cinzenta*, 1912.
Óleo sobre tela, 79 x 108 cm.
Haia; Gemeentemuseum.
Fonte: HARRISON; 1998; p. 255



FIG. 21 – Piet Mondrian, *Macieira em flor*, 1912.
Óleo sobre tela, 79 x 108 cm.
Haia; Gemeentemuseum.
Fonte: HARRISON; 1998; p. 255

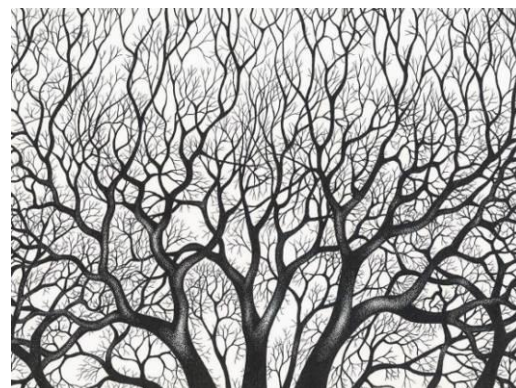


FIG. 22 – Carlos Cordeiro, *Sem título*, 2011.
Nanquim sobre papel, 24 X 32 cm.
Acervo do autor.

Hoje, ao analisarmos todos esses trabalhos de Mondrian, é fácil perceber seu desenvolvimento como uma tendência que parece quase “natural” para a arte abstrata neoplasticista. Essa percepção é ainda mais clara pela noção de que, naquele momento, Mondrian conhecia as implicações do cubismo de Braque e Picasso para a arte moderna, bem como a aproximação da pintura de questões próprias de sua realidade literal.

Como vimos, apesar de Braque e Picasso terem se aproximado da abstração, eles não abandonaram a figura, abrindo um caminho para a arte abstrata. Nesse sentido, somos tentados a perceber nos trabalhos anteriores às pinturas abstratas de Mondrian como um

período de formação que precede o momento em que ele atinge a sua maturidade artística, ou seja, quando ele abandona os motivos figurativos e passa a produzir uma pintura que se refere somente a ela mesma.

Entretanto, é importante refletir sobre a potência das pinturas de árvores de Mondrian, pois se consideramos esses trabalhos apenas como a passagem da figuração para a abstração, não percebemos bem as possibilidades poéticas presentes nesses trabalhos. As árvores de Mondrian não são apenas degraus para se chegar a um “plano superior” neoplasticista. Essa análise evolucionista faz com que se ocultem aspectos importantes que essas pinturas têm, com relação a um complexo estudo sobre a transposição de espacialidades arbóreas para o plano bidimensional. O neoplasticismo, no entanto, não era o único processo de abstração possível para as árvores de Mondrian. Provavelmente ele próprio, quando fez essas pinturas, não sabia como seu trabalho se desdobraria, haja vista a pluralidade formal e conceitual que esses trabalhos apresentam.

Posteriormente, Mondrian aboliu qualquer relação com a figuração e reduziu o processo pictórico a elementos básicos, que seriam a linha reta, o ângulo reto, as cores primárias (vermelho, amarelo e azul) e as “não cores” (preto e branco). Ele construiu áreas delineadas por linhas pretas de várias espessuras que requerem para o equilíbrio uma grande extensão de “não cor” branca e uma pequena extensão de cor.

A criação de padrões para a produção dos trabalhos no período em que Mondrian abandona totalmente a arte figurativa e as relações com a natureza, é outro ponto em que vejo uma proximidade com o sistema de produção que estabeleci em meus desenhos arbóreos. Todavia, antes é preciso considerar diferenças significativas de propósitos. Mondrian queria modificar o universal, partindo da recusa tanto da arte que se origina das aparências externas quanto da que é pensada como expressão da individualidade e da subjetividade.

Em meu caso, devido à diferença de contexto sociocultural, os objetivos são outros. Com os meus desenhos de árvores busco provocar modificações menores, que vão da construção de um olhar pessoal e subjetivo sobre as árvores e o desenho, até o encontro com os fruidores em suas experiências estéticas individuais. Neles não há a negação da natureza, mas a compreensão de que, na transposição da contemplação das árvores do mundo natural para o universo do desenho, é necessário passar por um processo de abstração que torne possível a depuração do olhar, para a realização de um processo gráfico que possa se transformar em expressão.

Retomando os padrões estéticos, a interface com o sistema de Mondrian ocorre no sentido das diversas possibilidades de variação que existem mesmo com o estabelecimento de “regras” a serem seguidas na produção. Por meio dos padrões que Mondrian criou e desenvolveu, ele estabeleceu um modo de construção plástica que permite a produção de uma variação que tende ao infinito, pois dentro desses padrões não há limite de modos possíveis de composições harmônicas. Mondrian pôde elaborar até o fim da vida obras diferentes umas das outras, mas seguindo a lógica de retas, planos retangulares e cores primárias. Em meu caso, a partir de um mesmo modo de tratamento gráfico para a textura e o claro-escuro, com o uso do nanquim e a elaboração de estruturas arbóreas imaginárias sem folhagens, também posso criar uma variação ilimitada dentro dos padrões que estabeleci.

Por meio do recorte que foi feito neste capítulo, pela reflexão sobre as paisagens de Cézanne, Braque e Mondrian, é possível perceber como no final do século XIX e início do século XX, um período de tempo relativamente curto, houve um intenso trabalho na reelaboração da paisagem, que modificou e ampliou suas possibilidades de produção, estabelecendo uma conquista sistemática de imaginários abstratos.

Cézanne, ao abrir mão da ilusão e do desenho convencional, provavelmente não imaginava as consequências radicais que sua pesquisa geraria, reverberando nas obras de Braque e Mondrian que progressivamente a reduziram aos elementos mais simples. Esses três artistas foram decisivos para a liberdade que disponho hoje ao desenhar árvores. Ao analisar suas obras por meio da temática das árvores, reconheço que Cézanne e Braque, embora não tenham atingido o grau de abstração de Mondrian, me são próximos pelo grau de reconhecimento do motivo. Do mesmo modo esses artistas me são próximos pelo entendimento de que a síntese que Mondrian alcança – produzindo obras em que as árvores são abstraídas do contexto paisagístico e trabalhadas isoladamente – é fundamentada tanto por sua busca pessoal, quanto pelo conhecimento das mudanças que as obras e os conceitos do cubismo propunham para o campo da percepção. Assim também Braque reconheceu e foi influenciado por Cézanne.

Dentre os três artistas, as árvores de Mondrian são as que mais se parecem com as que desenho. Se por um lado, a abstração que produzo difere da dele, uma vez que não elimino e nem simplifico o motivo a um ponto tão extremo, percebo na pintura (desenho) de Mondrian a colocação da árvore sobre um plano de fundo aparentemente não trabalhado. Embora nele haja o entintamento e a sutil geometrização do fundo – mesmo que seja para ser o mais neutro possível –, em meu caso aproveito a condição do papel

branco que não exige preparações. Nesse sentido, devem ser consideradas as especificidades próprias da pintura e do desenho que propiciam maneiras distintas de conceber a imagem.

Considero que as árvores de Mondrian são as possibilidades de abstração que mais se aproximam dos desenhos que apresentei até este momento da dissertação. Nos capítulos seguintes veremos que outros processos de abstração surgiram no decorrer da minha pesquisa, dos quais outros caminhos se abrem em relação ao que vimos até agora e novos processos se apresentam, produzindo expansões desses primeiros desenhos arbóreos.

3. A SÉRIE *ÁRVORES EM DILUIÇÃO*: RELATO DA EXPERIÊNCIA

3.1 Procedimentos de trabalho

No decorrer desta pesquisa de mestrado surgiram novas formas de uso do nanquim, e novos modos de lidar com o tema da pesquisa. Há algum tempo eu tinha a ideia de diluir a tinta antes de abastecer a caneta; intuía que esse procedimento revelaria novos aspectos do fazer, sobretudo na maneira de trabalhar a escala de valor. No trabalho com a caneta carregada com o nanquim puro, o que se tem é a relação entre o preto da tinta e o branco do papel. Nele não há tons intermediários: quando se quer fazer passagens progressivas de uma área com muito preto para uma área com mais branco, não se usa um clareamento gradativo da tinta, como nas aguadas. Uma opção é tramar de modo mais ou menos concentrado ou com aglutinações maiores e menores de pontos que corresponderiam, em certo sentido, aos diversos tons de cinza. Afirmo que seja em certo sentido, pois, nesse caso, a relação com a escala de valor é formada apenas na retina, haja vista que em um sentido literal não existe a presença de tons intermediários.

A partir do uso da caneta carregada com o nanquim diluído, outro campo de possibilidades se apresentou. Ao recorrer à diluição da tinta, surgiram novas questões formuladas mais consistentemente com a série *Árvores em Diluição* (produzida e exposta no ano de 2012). Um dado importante é que antes de chegar a essa série, foram realizadas outras experiências utilizando o nanquim diluído em água. Nos trabalhos precedentes a essa série, eu não usava um critério específico para estipular qual seria a porcentagem de diluição do nanquim, e dosava quantidades aleatórias dos dois líquidos. Tal procedimento introduzia um novo dado pela incorporação dos tons de cinza, mas não excluía o procedimento de trabalhar com as aglutinações de pontos. Desse modo, não houve uma mudança na maneira de desenhar, mas a soma de mais um recurso possível. O desenho da figura 23 é um exemplo dessas experiências anteriores à série em questão.

Nesse momento, a ideia de produzir uma série de desenhos ainda não estava bem definida. Foi necessário experimentar variadas porcentagens de diluição do nanquim, diferentes estruturas de árvores e outras composições. A partir dessas experiências e de diálogos com a orientadora desta pesquisa, a ideia da série foi se “desenhando”. Aos poucos, as questões e os procedimentos que se colocavam com a proposta de produção desse conjunto de desenhos foram ficando cada vez mais claros.

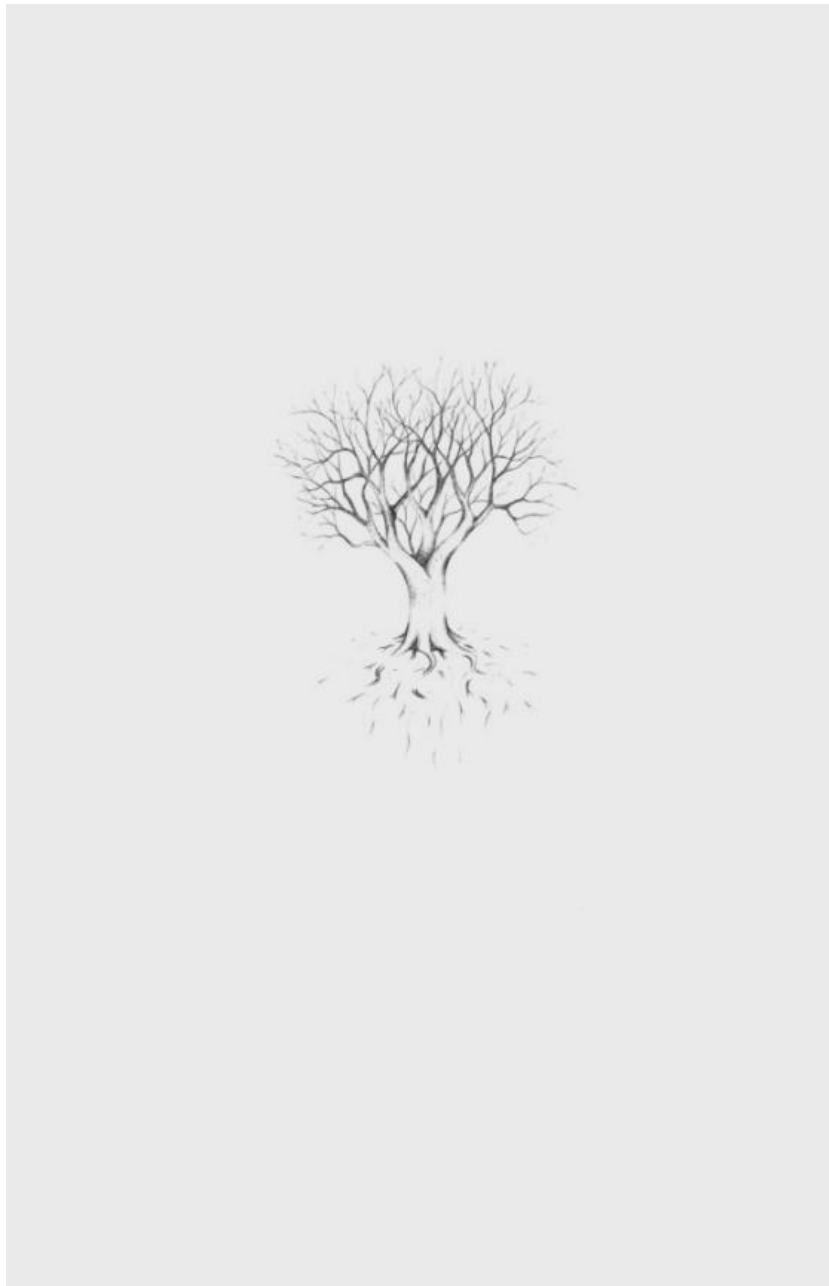


FIG. 23 – Carlos Cordeiro, *Sem Título*, 2011.
Nanquim diluído em água sobre papel, 30 x 42 cm.
Acervo do autor.

A escolha do material foi uma etapa importante nesse processo de elaboração do trabalho. O papel escolhido foi o *Montval*, gramatura de 300 g/m², próprio para técnicas úmidas (figura 24), cujo formato é A3 (30 X 42 cm). O nanquim é da marca *Talens* (figura 25). A caneta nanquim é *Desegraph*, com numeração de pena 0.3 (figura 26).



FIG. 24 - Bloco de papel utilizado na produção da série de desenhos *Árvores em Diluição*.
Fotografia: Carlos Cordeiro; 2012.



FIG. 25 – Nanquim utilizado na produção da série de desenhos *Árvores em Diluição*.
Fotografia: Carlos Cordeiro; 2012.



FIG. 26 – Caneta nanquim utilizada na produção da série de desenhos *Árvores em Diluição*.
Fotografia: Carlos Cordeiro; 2012.



FIG. 27 – Garrafas com água utilizadas para diluir o nanquim na produção da série de desenhos *Árvores em Diluição*.
Fotografia: Carlos Cordeiro; 2012.

No processo construtivo dos desenhos, considero importante mencionar a minha meticulosidade na organização do espaço de trabalho, desde a arrumação do ambiente, a limpeza de todas as mesas até a preparação da prancheta de desenho e da luminária. Antes de começar o desenho, eu preparo os materiais a serem utilizados: a caneta nanquim, uma pequena garrafa graduada com água para diluir o nanquim já colocado em outra garrafa, a qual também possui suas graduações de medidas indicadas. Em seguida organizo os papéis e seleciono músicas para ouvir durante o trabalho. Quando já está tudo arrumado, a janela é fechada e a luz do ateliê é apagada, ficando apenas a luminária acesa. Nesse momento sento-me diante do papel em branco, o contemplo por alguns minutos e começo a desenhar. A figura a seguir é resultado desse processo.

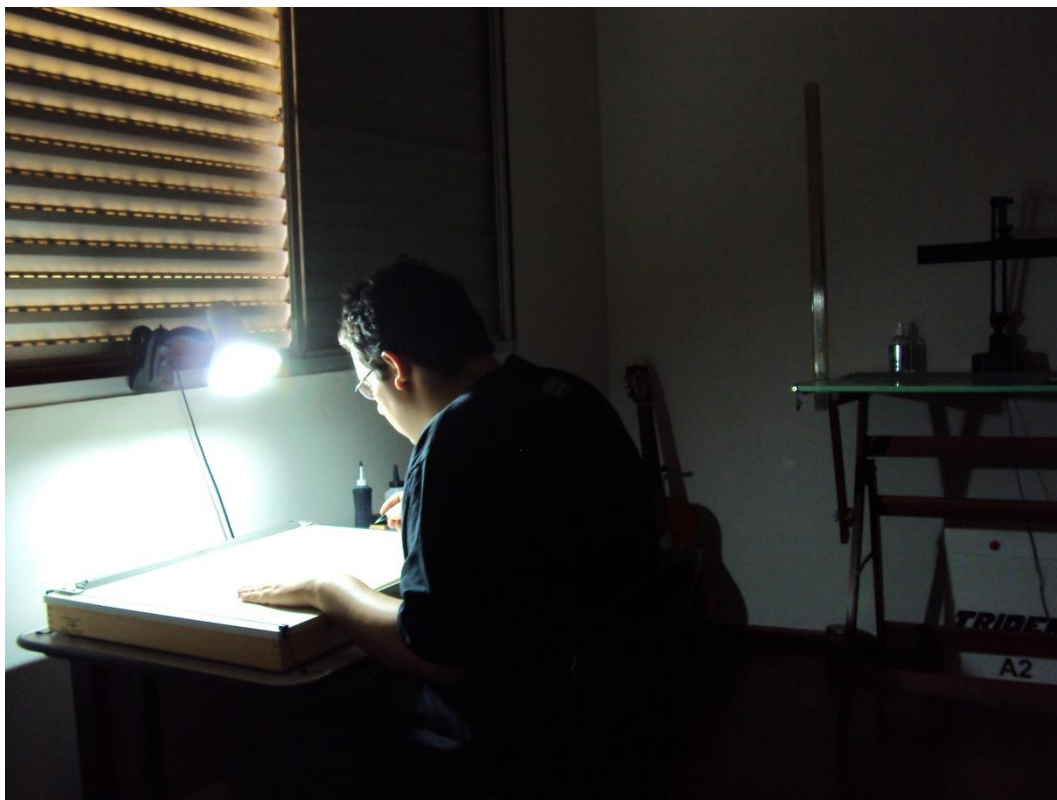


FIG. 28 – Em processo de construção dos desenhos.
Fotografia: Carlos Cordeiro; 2012.

Os desenhos da série *Árvores em Diluição* foram feitos diretamente com a caneta, sem nenhum esboço anterior; em cada trabalho, a figura de uma árvore se parecia com a árvore do desenho anterior, mas nenhuma cópia foi feita. Apenas segui uma imagem mental baseada em estudos anteriores: uma composição centrípeta da árvore rodeada por espaços em branco sem interferência do nanquim.

Cada desenho foi produzido em uma única sessão de trabalho, não havendo retoques ou modificações posteriores. A produção dos desenhos seguiu a mesma sequência de diluição: do nanquim puro ao acréscimo de 10 em 10 mililitros de água na tinta nanquim para cada novo trabalho, até que o contraste entre o fundo e o desenho da árvore desaparecesse e se tornasse o papel em branco. Dessa maneira, não houve um número preestabelecido de desenhos a serem feitos, pois o próprio processo revelou a quantidade possível de trabalhos. A figura 29 é a imagem da primeira árvore produzida nesta série.



FIG. 29 – Carlos Cordeiro, *Sem Título*, 2012.
Nanquim sobre papel, 30 x 42 cm.
Acervo do autor.

Chegando ao ponto final do processo em que a imagem da árvore já havia se desfeito completamente, resolvi voltar ao primeiro desenho no qual a tinta ainda não havia sido diluída. A partir dele, comecei um processo de produção inverso ao que eu já havia feito, ou seja, decidi fazer novos desenhos em que as árvores diluídas escureceriam até ficarem totalmente pretas. Outra diferença com relação ao processo anterior é que neste não haveria diluição da tinta, mas sim um trabalho com o tratamento de claro-escuro e com o processo de aglutinação de pontos.

Realizado esse processo, o resultado não me satisfez. Concluí que o escurecimento gradativo das árvores contribuiu para que, nos desenhos mais escuros, surgissem formas ovais muito marcadas dentro das árvores, o que não me agradou. Com isso, resolvi aproveitar apenas os dois primeiros desenhos desse processo, porque neles não havia o problema relatado e, desta maneira, incorporei-os à série de desenhos com as árvores diluídas gradativamente, tornando-os as extremidades mais escuras da sequência. Ao final, o conjunto dessa série foi composto por vinte desenhos.

Próxima página: **FIG. 30** – Carlos Cordeiro, *Série de desenhos Árvores em Diluição*, 2012.
Os 20 desenhos da série feitos em nanquim e água sobre papel, 30 x 42 cm.
Fotografias: Wanderlei Fortunato.
Acervo do autor.



Uma dificuldade que surgiu na apresentação dos registros desse trabalho ocorreu pela quase invisibilidade dos desenhos mais diluídos da série. Para observá-los diretamente, o fruidor tem que se aproximar bastante, pois em uma observação distanciada fica difícil percebê-los. Embora os trabalhos tenham sido registrados por um fotógrafo profissional, para percebê-los é preciso recorrer a um zoom no computador que amplie consideravelmente os detalhes da imagem para que se possa notar que, naquela foto aparentemente toda branca, existe o desenho de uma árvore.

Se no computador já é difícil visualizar as imagens, na impressão das mesmas isso se torna praticamente impossível; no mercado quase não se encontra impressoras que tenham a capacidade de registrar contrastes tão sutis como os dos desenhos em questão. Por esses motivos, a descrição dos trabalhos se torna muito importante para a compreensão dos mesmos, assim como as imagens em que ainda é possível perceber o processo de apagamento. A partir delas, o leitor pode imaginar o resto da sequência. O registro fotográfico não substitui a experiência de estar diante dos trabalhos originais e, no caso desta série, isso é ainda mais evidente, pois em alguns desenhos não é possível produzir nem mesmo o mínimo vestígio como “prova” de sua existência.

3.2 Questões apresentadas pelo fazer

No começo, o fato de lidar com um processo de desaparecimento da imagem me deixou apreensivo, pois eu intuía que isso me faria repensar a minha própria condição de desenhador. O processo de feitura desse trabalho revelou e ressaltou aspectos próprios do desenho que de certo modo já estavam presentes em meu processo, mas não de maneira tão radical como nessa série. Trabalhar as questões do claro-escuro em um único desenho não era uma novidade para mim. Porém, a proposta de trabalhar essas passagens do escuro para o claro em um conjunto de vários desenhos, em que todos estão relacionados e formam um só trabalho, significava um novo processo em desenho que estava disposto a desenvolver, sem saber precisamente onde iria chegar.

À medida que ia realizando os desenhos, a estrutura da árvore, ao mesmo tempo que ficava mais definida em minha mente, ia sofrendo pequenas transformações que podem ser percebidas pela observação atenta da sequência de desenhos. Existem três pontos nesse sentido que são, para mim, os mais perceptíveis. O primeiro é o próprio processo de clareamento ou escurecimento das árvores. O segundo é que, à medida que vão clareando, as árvores recebem menos tratamento e a textura dos galhos, raízes e

troncos desaparece. Aos poucos, espaços em branco incorporam e são incorporados pela figura da árvore, sobretudo nos desenhos mais claros, pela atenuação das passagens. O terceiro ponto é que as estruturas das árvores vão ficando gradativamente menos orgânicas e mais geométricas, de modo que os galhos, que nos primeiros desenhos possuem linhas mais curvas, passam a ser desenhados com linhas mais retas.

Essa “geometrização” das árvores, se é que posso chamar assim, foi ocorrendo à proporção que o modo de compor e estruturar as árvores tornaram-se mais claras em minha mente. Nos primeiros desenhos, a linha mais orgânica e curva indica um maior tempo de devaneio e de incertezas. Neles eu buscava estabelecer uma maneira de compor que pudesse ser a guia para os desenhos posteriores. Desse modo, para que eu chegasse ao conjunto de relações entre bifurcações e ramificações nas extremidades e nos limites dos galhos e das raízes no papel, era necessária uma lentidão maior na busca pela melhor maneira de construir uma progressão de desdobramentos entre linhas mais grossas e mais finas, com o fim de dar forma à estrutura da árvore. Essa progressão devia acontecer de maneira sutil. As passagens do escuro para o claro, assim como os seus limites, não deviam ser interrompidos abruptamente, mas seguir continuamente.

No decorrer desse processo natural e quase imperceptivelmente, minha maneira de desenhar sofria as mínimas transformações. A diluição do nanquim solicitava uma maneira diferente de trabalhar: quanto mais diluída a tinta, mais preciso era o ato de desenhar. Se o nanquim puro já não permite muitos retoques, ele, quanto mais diluído, menos permite retoques. Isso acontece porque sempre que se volta a traçar com o nanquim sobre uma área que já havia sido traçada, adiciona-se valor ao primeiro traço, de modo que há um escurecimento dessa área. Embora esse recurso tenha sido utilizado, eu tive que ficar muito atento aos espaços que recebiam mais de uma interferência e à intensidade dessa interferência, porque se fossem demasiados o desenho poderia escurecer além do necessário, quebrando o processo de clareamento.

Outro problema possível de ocorrer é ferir o papel, pois quanto maior é a porcentagem de água na tinta, quando se traça o papel com a caneta, mais umedecida fica a área interferida. A insistência do traço na mesma área torna-a mais úmida e conseqüentemente, mais frágil em relação ao atrito.

Nos desenhos mais claros da série ocorreu a quase invisibilidade do traço, tornando a experiência de desenhar difícil por não conseguir enxergar de forma clara a imagem que se formava. Esse processo me requisitou uma precisão ainda maior na execução do desenho, de modo que eu tinha que confiar na imagem mental formada pela

experiência com os desenhos anteriores. Por necessitar trabalhar de maneira cada vez mais precisa, à medida que os desenhos foram clareando, o traço foi ficando ligeiramente mais rápido e, por isso, as linhas que formavam os galhos foram ficando mais retas e “geometrizadas”, sem que eu planejasse.

A figura 31 apresenta a sequência de três desenhos da extremidade mais escura da série. Após a fase do clareamento da figura, comecei o processo de escurecimento a partir de uma imagem mental já bem “geometrizada” da árvore. Assim, o primeiro desenho de escurecimento ficou com uma estrutura mais geométrica (o desenho do centro da figura 31), aproximando-se dos últimos desenhos da fase anterior. Depois de terminado o desenho, pude compará-lo ao primeiro da série de clareamento (o desenho da direita da figura 31). O que me surpreendeu foi que, até então, essas pequenas mudanças nas árvores não haviam sido notadas. O segundo desenho (o trabalho da esquerda da figura 31) apresentou um meio termo entre uma estrutura mais orgânica e uma mais “geométrica”. Quando finalizei a série, esse desenho tornou-se o primeiro da extremidade mais escura.



FIG. 31 – Carlos Cordeiro, três desenhos da extremidade mais escura da série *Árvores em Diluição*, 2012. Nanquim sobre papel, 30 x 42 cm. Fotografias: Wanderlei Fortunato. Acervo do autor.

3.3 A exposição na Galeria Ido Finotti

Nos meses que precederam a exposição na Galeria Ido Finotti, que ocorreu em setembro de 2012, procurei concluir a série de desenhos e estudar possíveis modos de montagem. Tais estudos foram feitos a partir da planta-baixa do espaço expositivo e de visitas ao lugar, onde realizei experiências de percepção do espaço e a coleta de material para a elaboração de um projeto expográfico. Nessas visitas aproveitei para fotografar a galeria de diversos ângulos, tanto do seu exterior quanto do seu interior.

O projeto elaborado era minucioso e praticamente preciso. Depois de uma longa análise da planta da galeria, do material e dos dados coletados, fiz ensaios calculando as medidas e estabelecendo a localização dos textos e dos desenhos nas paredes. Resolvi essas questões após compreender a necessidade de criar uma ambientação que não contradissesse ou anulasse os conceitos do trabalho. O espaço expositivo da Ido Finotti permitiu que a sequência dos trabalhos não fosse interrompida por nenhum elemento arquitetônico. Não havia também nenhum objeto que impedisse o trânsito no salão da galeria, o que permitia ao fruidor fazer movimentos livres de aproximação e distanciamento dos desenhos.

No projeto, os desenhos foram dispostos em três paredes: doze em uma grande parede central e outros oito divididos nas duas paredes perpendiculares a essa, respeitando a sequência dos desenhos na ordem planejada. Na parede frontal à série foram adesivados o título, o meu nome e um pequeno texto contendo informações sobre a exposição. Portanto, fui para a galeria montar a exposição já com esse projeto definido.

Tudo parecia confirmar o que já estava indicado no projeto. Porém, quando fomos pendurar os desenhos, percebi que na parede central havia espaço para mais três trabalhos além do número que eu havia calculado por um erro de medida na planta. Por acaso, no espaço que sobrou cabiam exatamente mais três trabalhos com o mesmo espaçamento dos outros, não tendo sido necessário modificar a localização do conjunto na parede. Corrigi esse “erro” transferindo para a parede do meio os três trabalhos da parede que, antes, teria cinco desenhos da extremidade mais clara da série. Dessa maneira, restaram dois trabalhos nessa parede. Decidi não modificar a localização dos pregos, de modo que pendurei esses dois desenhos no mesmo lugar em que estavam no projeto, deixando uma grande área vazia nessa parede. As imagens a seguir mostram essa diferença entre o projeto e a exposição já montada.



FIG 32 – Vista panorâmica do projeto expográfico;
Imagem modificada digitalmente.
Fotografias: Carlos Cordeiro; 2012.



FIG. 33 – Vista panorâmica da exposição;
Montagem feita a partir de 3 fotografias.
Fotografias: Carlos Cordeiro; 2012.

Acredito que o vazio na parede, que surgiu a partir de um erro de cálculo, revelou um sentido muito positivo e importante no conceito da exposição. Ele contribuiu com o último desenho da série que é um papel em branco, pois quando se chegava a esse desenho, a percepção dele não era cortada abruptamente, já que o espaço vazio da parede funcionava como uma continuação, como reticências do próprio desenho e, conseqüentemente, da série de trabalhos. Considero que essa parede, juntamente com a sequência de desenhos, estabeleceu uma relação entre o espaço dos desenhos com o espaço do mundo. Dessa maneira houve uma harmonia entre a espacialidade intrínseca dos desenhos e as passagens que vão se apagando até chegarem ao papel vazio que continuava na parede vazia.

Desse modo, houve um diálogo constante entre os trabalhos expostos e o espaço da galeria. Depois de montada, percebi nessa exposição algumas relações com os aspectos próprios de uma instalação. Constatei que esse trabalho não se reduziu simplesmente a uma série de desenhos e que o espaço da galeria também é ativo, participando e colaborando com a poética do trabalho. Penso que esses desenhos solicitam uma “relação simbiótica” com o ambiente expositivo, de modo que a galeria precisa ter certas características espaciais e arquiteturais que não impeçam o fluxo visual e nem o trânsito do fruidor.

O percurso mais recorrente do fruidor era começar o seu trajeto pelas extremidades da série, ou seja, pelas árvores mais escuras até as mais claras ou vice-versa. Muitos dos visitantes relataram que em suas fruições seguiram um desses dois trajetos, e foi comum a dúvida sobre qual seria o percurso correto a ser seguido, por qual das extremidades deveriam começar.

Acredito que não exista uma maneira correta de fruir o trabalho e que cada um encontrou sua maneira de se relacionar com os desenhos expostos e com o ambiente da galeria. Minha proposta era que as pessoas, depois de se relacionarem com o sentido progressivo de apagamento ou de surgimento da imagem, voltassem em partes aleatórias da sequência ou partissem das extremidades procurando perceber os detalhes, as pequenas diferenças entre as árvores e as pequenas transformações que aconteciam nesse processo.

Desse modo, houve um constante trânsito entre aspectos gerais e aspectos particulares. O fruidor podia se aproximar dos desenhos e se afastar do conjunto, experimentando uma possibilidade de imersão no ambiente da exposição. Nas imagens a seguir apresento algumas fotografias da exposição.



FIG. 34 – vista parcial da exposição *Árvores em Diluição*, 2012.
Fotografia: Carlos Cordeiro



FIG. 35 – vista parcial da exposição *Árvores em Diluição*, 2012.
Fotografia: Carlos Cordeiro



FIG. 36 – vista parcial da exposição *Árvores em Diluição*, 2012.
Fotografia: Carlos Cordeiro

Durante o período de visitação fiz numerosas visitas à galeria para fruir, anotar e refletir sobre o trabalho. Sentava-me ora em um canto da galeria que ficava de frente para os desenhos, onde eu tinha uma visão ampla do ambiente expositivo, ora em um pequeno muro, no ambiente externo e de frente para a galeria (figuras 37 e 38). Esse procedimento

me ajudou a perceber as questões levantadas por esta exposição. Fiz também muitas fotos estudando diversas possibilidades de fruição. Essa atitude de me colocar como um fruidor do meu próprio trabalho foi essencial para produzir as reflexões contidas neste texto e para a unidade entre minha condição de artista e minha condição de pesquisador. Compreendo que o trabalho de arte não termina quando os desenhos estão prontos, nem quando a exposição está montada.



FIG. 37 – No interior da galeria Ido Finotti fazendo anotações sobre o trabalho exposto, 2012.
Fotografia: Carlos Cordeiro

Percebo a realização desse trabalho como uma travessia, não só por marcar um momento de passagem em meu percurso poético, mas por determinar os conceitos que esses desenhos abordam. O processo de fazer e refazer desenhos de árvores com estruturas aproximadas, assim como a questão do apagamento que acontecia aos poucos à medida que cada novo desenho era produzido, trouxe questões que me afetaram profundamente, alcançando uma dimensão “ontológica”.



FIG. 38 – No exterior da galeria Ido Finotti fazendo anotações sobre o trabalho exposto, 2012.
Fotografia: Carlos Cordeiro

A diluição da tinta, que em um primeiro momento pode ser entendida simplesmente como um procedimento metodológico, também possui um sentido filosófico que tece relações com o tempo e o devir. Essas ligações são pequenas transformações que ocorrem a todo o momento e que costumam passar despercebidas, como por exemplo, o crescimento do cabelo, uma nuvem que se dissolve no espaço, os movimentos de rotação e translação do nosso planeta. Novos processos de vida sempre se inauguram ao mesmo tempo em que outros se desfazem, mesmo que não possamos percebê-los. As mudanças mínimas, os detalhes, o invisível, o vazio, o nascimento, a morte e o renascimento são questões presentes tanto na elaboração e feitura desse trabalho, como na série pronta e no compartilhamento com os fruidores. Há momentos que são inícios e outros que são finais, mas existe sempre um intervalo entre essas dualidades, um intervalo de tempo muito sutil –representado também pela imagem da árvore – que faz a ligação entre diferentes mundos e modos de percepção. Este devir me pede cada vez mais para apurar o meu olhar, pois percebo que as coisas mais importantes da vida estão nas entrelinhas e um pequeno descuido é o suficiente para elas passarem despercebidas.

4. PROCESSOS DE ABSTRAÇÃO DO VISÍVEL

“O que importava era o que não podia ser visto: a energia dentro das coisas, uma ordem superior de conexão entre os fenômenos, invisível, mas sempre presente no mundo perceptível, a energia espiritual abstrata que anima o universo.” (GOODING, 2002, p.15).

Ao produzir a série de desenhos *Árvores em Diluição*, compreendi uma realidade invisível que se estende para além da materialidade do trabalho. Como vimos no capítulo anterior, a lógica obedecida no processo de feitura da série gerou vinte desenhos que formam progressivamente uma linha de clareamento ou apagamento, em que o último é um papel vazio. Pode-se também fazer uma leitura inversa seguindo o processo de escurecimento ou de surgimento da imagem. Os intervalos de diluição do nanquim, juntamente com o tratamento de claro-escuro nos desenhos, fizeram com que as passagens de tonalidade de um desenho a outro fossem quase imperceptíveis. Porém, observando os desenhos mais próximos de uma extremidade e comparando-os com os mais próximos da outra, nota-se uma nítida diferença entre cada um deles.

A experiência com o apagamento me fez pensar no *Quadrado Branco* de Malevich e no trabalho *1965/1-∞* de Roman Opalka, relativizando as possíveis similaridades entre essas propostas. O propósito de Malevich era revelar a forma pura e essencial que acreditava estar ocultada por uma espécie de véu constituído pela figuração. Opalka, por sua vez, dedicou toda a sua vida para a produção de uma série de pinturas iniciada em 1965 e só terminada com a sua morte em 2011. Nessa trajetória, ele passou por um processo lento e gradativo de embranquecimento de suas obras, alcançando no final de sua vida o que ele chamou de “branco Merecido”. Pauto-me nas obras desses dois artistas para discutir os processos de “abstração do visível” que envolvem os conceitos trabalhados na série *Árvores em Diluição*. Entendo como “abstração do visível” a busca pelo encontro com realidades que se expandem para além das imagens, em que a questão central não é um objeto, e sim estruturas mentais possíveis pela aproximação com o vazio e pelas relações imateriais presentes na experiência estética.

4.1 Malevich e o deserto

Malevich foi um artista russo cuja produção é bastante diversificada. Sua obra é composta por trabalhos que demonstram uma grande versatilidade estética que vai desde influências simbolistas, impressionistas e trabalhos neo-primitivistas – com grande destaque às representações de camponeses – até obras mais “reductoras”, dinâmicas e geométricas. Essas últimas influências geraram representações que ele chamou de “realistas cubo-futuristas” e que demonstram um vasto conhecimento e assimilação das vanguardas ocidentais, em especial do cubismo e do futurismo.

Para a presente pesquisa, nos interessa apenas o período iniciado em 1915, quando Malevich desenvolveu sua produção artística e teórica sobre o que nomeou de Suprematismo, com o intuito de defender a “supremacia da forma pura”. A obra mais emblemática que inaugura esse momento é o seu *Quadrado negro sobre fundo branco* (figura 39), um trabalho que se tornou não só um ícone em sua produção, como, nas palavras de Charles Harrison (1998, p.228), “um ícone virtual da modernidade artística radical”.

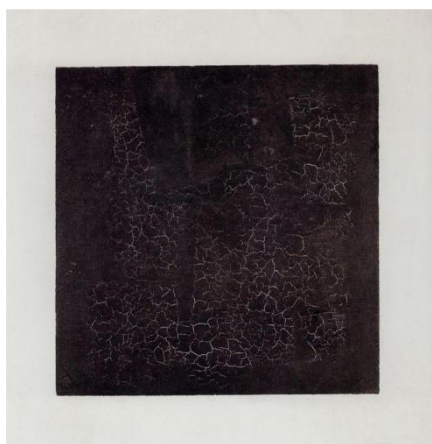


Fig. 39 – Malevich; *Quadrado negro sobre fundo branco*; 1915.
Óleo sobre tela, 79 X 79 cm.
Moscou, Galeria Tretiakov.
Fonte: NÉRET, 2003, p.48.

Em seus textos sobre o suprematismo, Malevich fala do sentimento puro como uma expressão da não-objetividade, descrevendo-o como uma espécie de energia invisível que perpassa todas as coisas. Ele utiliza muito a metáfora do deserto, ou seja, de um lugar árido, de um espaço do vazio onde nada habita. Por essas características, o suprematismo seria propício ao encontro mais profundo com o recomeço, partindo do

zero e reformulando a arte para dar visibilidade às formas mais essenciais. Nesse sentido Malevich escreve:

Pouco-a-pouco desaparecem os contornos dos objetos; e assim, passo a passo, o mundo dos conceitos objetivos – "tudo o que amávamos e do que vivíamos" – acaba por se tornar invisível. Não mais "retratos da realidade"! Não mais concepções ideais! Nada além de um deserto! Mas esse deserto é preenchido pelo espírito do senso da não-objetividade, que, perpassa todas as coisas. (MALEVICH, 1996, p.346).

Com o *Quadrado Negro*, Malevich abole qualquer elo representativo, iniciando uma nova concepção na maneira de se pensar a arte. Sobre essa obra ele escreve: "O Quadrado negro sobre fundo branco foi a primeira forma de expressão do sentimento não-objetivo: o quadrado sendo o sentimento e o fundo branco, o 'Nada' exterior a esse sentimento." (MALEVICH, 1996, p.345). Por essas palavras podemos perceber como ele estava consciente de que essa pintura significava uma ruptura com todos os processos representacionais utilizados até então. Não é por acaso que o quadrado negro ocupa uma posição central em sua obra; ele sintetiza, em sua estética, todo o esforço teórico do artista para afirmar os conceitos do suprematismo que acreditava ser o último estágio da pintura, quando os seus elementos mais importantes seriam revelados, ao libertarem-se da imitação "cega" dos objetos.

Malevich estudou a história da forma no desenvolvimento da arte ocidental. Ele percebeu que houve um apuramento nas potencialidades imitativas que começam com simples esquemas do corpo humano na arte pré-histórica, culminando na virtuosa e sofisticada imitação representativa do período do Renascimento. Na análise de Malevich, a partir desse momento o objeto de representação passa a ser desconstruído continuamente pelos artistas e, nesse processo de desconstrução, o suprematismo seria a sua última fase-por chegar às "formas puras" e primordiais da pintura.

Em sua crença, para alcançar a essência da arte era necessário excluir qualquer alusão imitativa, porque elas não teriam outra função se não a de distrair a atenção do motivo fundamental da pintura que é sua não-objetualidade. Por isso seus textos e suas obras suprematistas valorizam muito a economia, sendo esta responsável pela redução aos elementos pictóricos mais básicos. Malevich afirmava que a economia é uma "quinta dimensão", a qual determinaria a "perfeição" e a modernidade das obras de arte e onde todos os processos inventivos deveriam se desenvolver.

Há no discurso de Malevich uma abrangência mundial. Ele acreditava que por meio da arte a humanidade seria unificada. O artista escreveu que o “movimento intuitivo das forças energéticas” criaria uma “cidade suprema”, esta sendo “a delegação das forças das cidades de povos inteiros”, os quais formariam “sua própria força unida em movimento.” (MALEVICH, 2007, p.74). Seu período histórico era o momento certo e propício para essas transformações:

Esta é uma época especial. Talvez nunca tenha existido uma época igual. É tempo de análises e resultados de todos os sistemas que um dia existiram, e, em nosso momento, os séculos trarão os novos signos. Aí veremos as imperfeições que provocaram a divisão e a dissensão e, possivelmente, retornaremos somente a dissensão, para construir o sistema da união. (MALEVICH, 2007, p.75).

Na arte moderna, o Suprematismo certamente é um dos movimentos que leva a síntese da obra de arte às consequências mais radicais no sentido de buscar “libertar-se do turbilhão de imagens, desejos e emoções, para escapar da roda das existências efêmeras e só sentir a sede do absoluto.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 932). Malevich chega ao limite da realização desse pensamento sobre uma “arte pura” em sua obra *Quadrado branco sobre fundo branco* (figura 40). Nela, a economia de recursos foi levada às últimas consequências; é o ponto mais próximo do que chamou de “grau zero”.

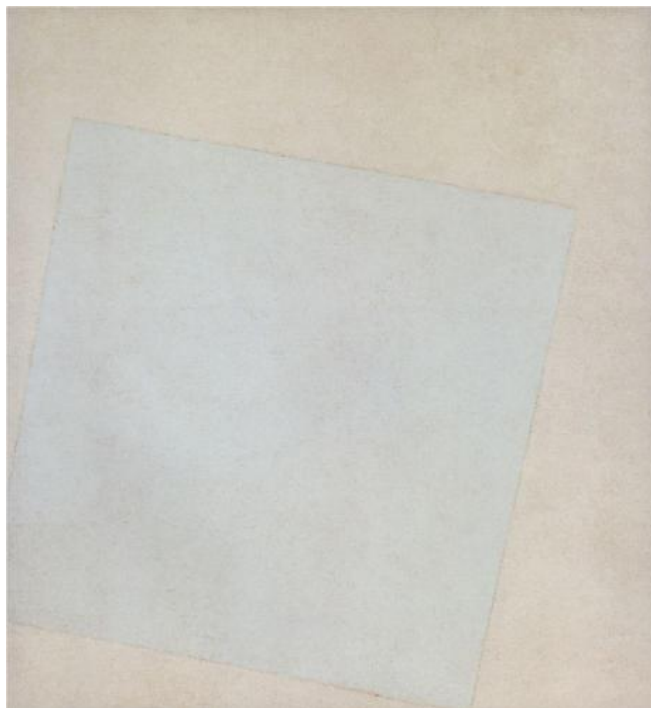


Fig. 40 – Malevich: *Quadrado branco sobre fundo branco*; 1917.
Óleo sobre tela, 78,7 X 78,7 cm.
Nova Iorque, Museu de Arte Moderna.
Fonte: NÉRET, 2003, p.68.

Nesse quadro, uma forma quadrada branca quase desaparece sobre um fundo também branco, mas de luminosidade diferente. Para Ferreira Gullar (1999, p. 135) esse trabalho “é a própria linguagem do pintor que, na ânsia de formular o informulável, ameaça desaparecer no silêncio.” Enquanto o quadrado negro representou em sua obra o fim da pintura figurativa, o quadrado branco representou o fim da própria pintura. Após a execução deste trabalho, Malevich se dedicou à escrita de textos sobre o suprematismo e ao trabalho como professor, formando novos artistas suprematistas.

Ao pensar nessa obra e nas relações com a série *Árvores em Diluição*, acredito que a maior diferença entre a minha proposta na série de árvores e a proposta do branco de Malevich esteja nos modos como chegamos a esse “grau zero”. Malevich, em uma tentativa limítrofe de realizar o seu ideal, deu um “salto” em sua produção e radicalizou ao fazer uso de uma forma quadrada branca sobre uma superfície também branca com apenas uma sutil diferença de luminosidade, aludindo à ausência do objeto e transformando-se no objeto dessa ausência. Ressalto ainda que o processo para se chegar ao branco sobre o branco produziu obras de arte autônomas desde o Quadrado Suprematista, de 1915.

No caso de *Árvores em Diluição*, foi preciso passar por uma experiência gradual de desertificação da representação. Inicialmente, um imaginário arbóreo possibilitou a criação de uma imagem mental a ser seguida na sequência da produção. Posteriormente, a memória foi o meio predominante para a construção dos desenhos, pois cada trabalho foi feito a partir de uma lembrança do desenho anterior, que, finalizado, era guardado. Embora a produção de cada desenho fosse feita, assim como em Malevich, de modo autônomo e singular, ele não constituiu um trabalho à parte. Cada desenho pertence à série *Árvores em Diluição* e quaisquer relações – a desertificação progressiva e as diferenças entre cada um – seriam percebidas diante do conjunto.

Até esse momento, não foi necessário abolir a figuração da árvore para alcançar uma “essência”. Acreditei que o reencontro com o papel vazio me possibilitaria perceber e compreender mais diretamente o que procuro na série, que é a realização de uma “abstração do visível”, o começo de uma representação de árvore por meio de outra dimensão espacial da realidade. O papel em branco, nessa série, guarda em seu vazio uma memória das árvores que desapareceram. Desse modo, o fruidor, após a contemplação dos outros desenhos e ao observar esse último desenho em branco, poderia criar uma imagem mental de árvore baseada em sua experiência pessoal e nas outras árvores da série.

O derradeiro desenho dessa série não é a última possibilidade para a realização de um ideal como acesso ao silêncio absoluto, ausência total das contradições, mas também ausência total do mundo. O branco das *Árvores em Diluição* pode ser entendido tanto como o fim da série, quanto como o seu início, e essa reversibilidade do processo é também um aspecto diferenciador dos vazios em análise.

Outras diferenças bastante significativas entre as propostas suprematistas de Malevich e o que eu proponho com a série *Árvores em Diluição* se relacionam aos contextos históricos de nossas vidas, ou seja, aos períodos moderno e contemporâneo, respectivamente. Para Nicolas Bourriaud (2009, p.17), enquanto na modernidade “a arte devia preparar ou anunciar um mundo futuro: hoje ela apresenta modelos de universos possíveis.” Como vimos, Malevich e Mondrian (discutido no capítulo 2) apresentaram, cada um a seu modo, modelos utópicos para a criação de novas relações artísticas e socioculturais. Embora saibamos que esses modelos foram impossíveis de ser implementados devido à complexidade e multiplicidade de propostas estéticas e ideológicas divergentes – que constituíram os diversos movimentos da arte moderna – reconhecemos também o valor de suas produções, na medida em que compreendemos que suas realizações poéticas vão além de suas intenções. Percebemos em suas produções, reverberações e desdobramentos na arte contemporânea que servem de subsídio para refletirmos sobre conceitos atuais, como a imaterialidade da obra de arte. Consideramos as suas teorias, mas com um olhar atualizado para os paradigmas da contemporaneidade.

Para Bourriaud “não foi a modernidade que morreu, e sim sua versão idealista e teleológica”. O autor afirma que hoje:

As obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. [...] O artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro [...]. A modernidade prolonga-se em práticas de bricolagem e reciclagem do dado cultural, na invenção do cotidiano e na ordenação do tempo vivido, objetos tão dignos de atenção e estudo quanto as utopias messiânicas ou as “novidades” formais que a caracterizavam no passado. (BOURRIAUD, 2009, p. 17 - 19).

Trazendo essa discussão para a série *Árvores em Diluição*, podemos compreender que a imaterialidade que chamo de “abstração do visível”, embora já estivesse presente nas obras suprematistas de Malevich, tem um sentido diferente na série em questão.

Enquanto o vazio para Malevich é um ícone quase sagrado, na série de árvores ele é uma abertura à participação do fruidor e ao espaço do mundo em comum, especificamente por ser uma série que apresenta, em si mesma, o seu processo de apagamento e surgimento da forma. Analisemos a célebre exposição *0.10* (figura 41) na qual Malevich apresentou pela primeira vez suas obras suprematistas, expondo trinta e sete pinturas, dentre elas o *Quadrado negro*, que foi o trabalho central da instalação. A sua colocação em um canto logo abaixo do teto, onde nos lares russos fica reservado aos ícones cristãos, demonstra a intenção de Malevich de substituir os ícones tradicionais pelo ícone moderno do *Quadrado negro* e sua ideologia purista. Mel Gooding (2002, p.18) explica que o ícone é um signo, não uma representação, “seu espaço é outro imutável, bidimensional, cósmico, signo de uma realidade espiritual infinita que não pode ser retratada.”

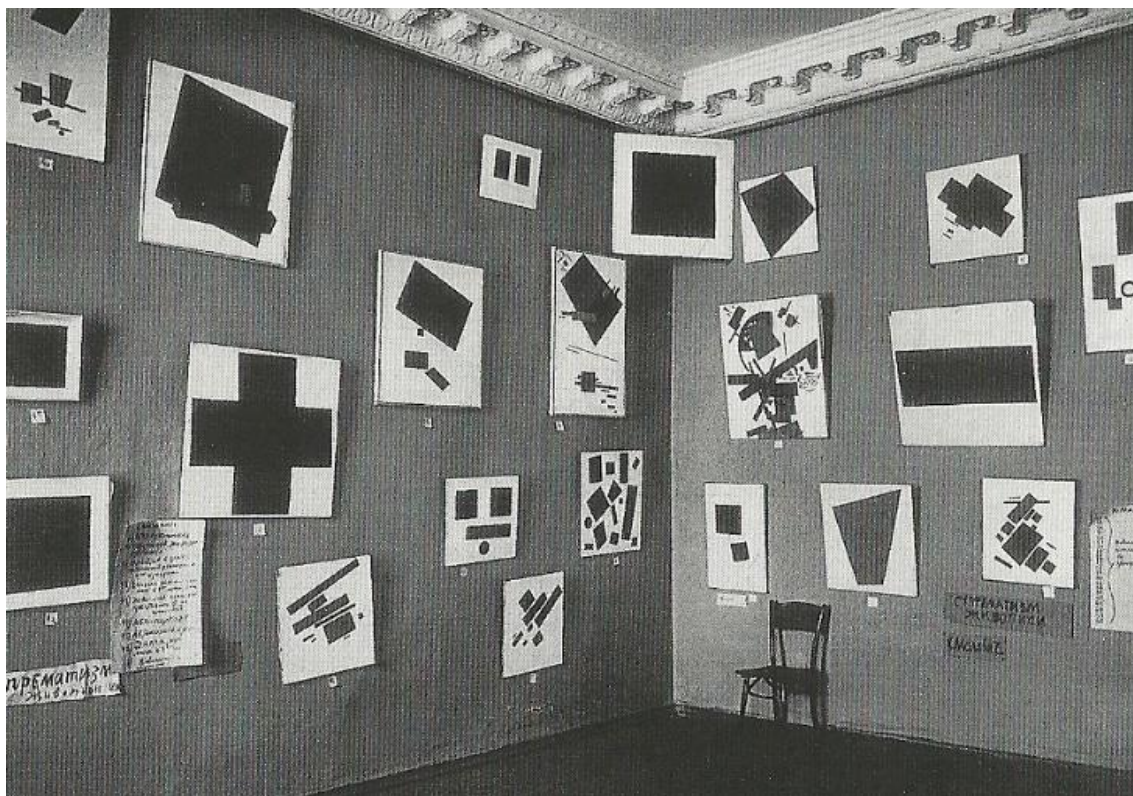


FIG. 41 – Fotografia da exposição *0.10*, 1915.
Fonte: GOODING, 2002, p.14

Na série *Árvores em Diluição*, o vazio não tem um valor icônico como no suprematismo de Malevich. O que se valoriza é a experiência como se apresenta. A prática de desenhador e os critérios estabelecidos para a produção possibilitam relações mediadas pelos desenhos, a partir das quais os fruidores podem vivenciar possibilidades

diversas de percepção da série, assim como sua expansão no espaço da galeria. As sequências de clareamento ou escurecimento convidam o fruidor a percorrer caminhos físicos pelo ambiente da galeria, e também a percorrer caminhos mentais em que a memória, como vimos, tem uma importância fundamental. Como a série lida com espaços imateriais, existe a proposta de se pensar em outras possibilidades, além das tradicionais, para o ato de desenhar. A desertificação da imagem faz com que as árvores desenhadas se tornem uma virtualização, por meio da qual compartilhamos uma realidade poética. Desse modo, cria-se uma estratégia para que o desenho possa se realizar por outros meios além do traço à caneta: deixo de ter o controle sobre o que seria a imagem final ou inicial da série na medida em que, por meio do vazio, proponho ao fruidor que ele também desenhe sua árvore virtual.

Por meio dessas espacialidades imateriais e invisíveis, pude entender que a experiência com o desenho é um estado propício a uma escuta interna, um saber em construção que perpassa até mesmo a processualidade do olhar, tanto do desenhador quanto do fruidor. Se posso desenhar contemplando, sem o uso dos materiais e instrumentos do desenho, a ideia foi trazer à visibilidade o papel vazio como chance de que o fruidor possa ser também um desenhador, nestes termos.

4.2 Opalka e o “branco merecido”

O artista polonês Roman Opalka produziu uma série de trabalhos bastante peculiar, iniciada em 1965 e concluída somente com a sua morte, em 2011. O trabalho é uma série de pinturas intituladas *1965/1-∞* que consiste em um sistema de produção aparentemente simples. Em cada pintura, que possui as mesmas dimensões (196 x 135 cm), Opalka pintou números com um pincel de número zero, abastecido com têmpera branca sobre uma tela pintada homogeneamente de preto. Na primeira pintura dessa série Opalka começou pintando o número 1 no canto superior esquerdo da tela, seguindo a ordem numérica sempre da esquerda para a direita e de cima para baixo. Quando os números chegavam ao canto inferior direito da tela, a pintura estava terminada. A pintura seguinte seguia a mesma lógica e começava a partir do último número pintado no trabalho anterior e assim sucessivamente, em uma tendência para o infinito. Cada pintura recebia o título de *Detalhe*, seguido pelo intervalo de números pintados, como por exemplo, *Detalhe 1-35327* (figuras 42 e 43), a primeira pintura da série.

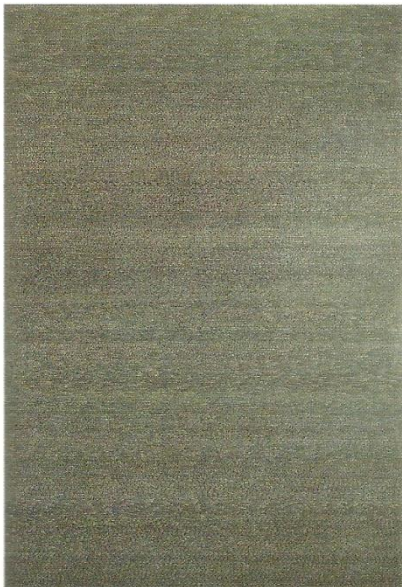


FIG. 42 - Roman Opalka, *Detalhe I-35327*, 1965.
Têmpera sobre tela, 196 x 135 cm.
Lódz, Museum Sztuki
Fonte: SCHNECKENBURGER, 2005, p.358.

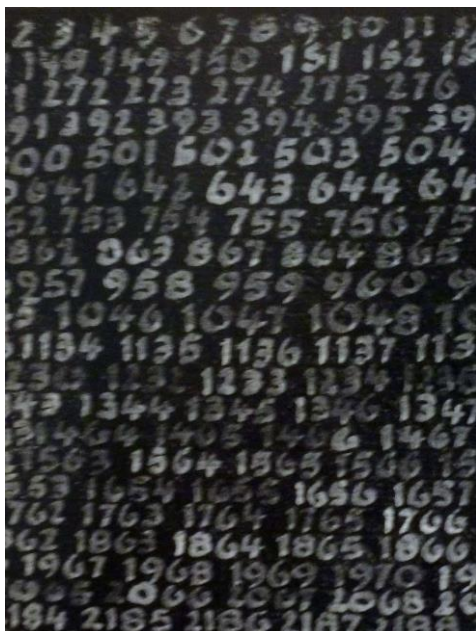


FIG. 43 - Pormenor da fig.42
Fonte: SCHNECKENBURGER, 2005, p.358.

Opalka seguiu rigorosamente esse método sem variar até 1972, quando chegou ao seu primeiro milhão. Nesse momento ele acrescentou novos procedimentos ao seu trabalho: em cada nova pintura ele passou a somar 1% de tinta branca à tinta preta do fundo, produzindo, desta maneira, um processo de clareamento muito sutil que passaria por uma ampla gama de cinzas até começar a pintar, a partir de meados de 2008, em branco sobre branco, chegando ao que ele chamou de “branco merecido”.

Um novo processo acrescentado em 1972 foi a gravação de sua voz pronunciando cada número que acabava de pintar; processo este que complementava o anterior. Esse recurso da voz resolveria a percepção da sequência numérica quando os números pintados

ficassem ilegíveis, devido à falta de contraste entre forma e fundo. As figuras a seguir mostram Opalka em trabalho (figuras 44, 45 e 46).



FIG. 44 - Sequência fotográfica de Roman Opalka trabalhando em uma de suas pinturas
Fonte: <http://opalka1965.com> – 01/03/2013.



FIG. 45 - Roman Opalka,
Fragmento de uma pintura em andamento.
Têmpera sobre tela, 196 x 135 cm.
Fonte: <http://opalka1965.com> – 01/03/2013.



FIG. 46 - Roman Opalka, Fragmento de uma pintura em andamento.

Têmpera sobre tela, 196 x 135 cm.

Fonte: <http://opalka1965.com> 01/03/2013.

Além dos processos descritos, Opalka passou a se fotografar após o término de cada pintura. Para isso usava sempre o mesmo tipo de camisa branca, tentava manter a mesma expressão e as mesmas condições de enquadramento e de iluminação. A imagem abaixo apresenta algumas dessas fotografias tiradas ao longo dos anos (figura 47).



FIG. 47 - Roman Opalka, Fotografias.

Fonte: <http://opalka1965.com> 01/03/2013.

O artista seguia um ritmo de trabalho semelhante ao do mundo profissional, com o qual queria compartilhar uma relação similar entre as horas de produção e os momentos

com as outras atividades necessárias para a vida. Neste aspecto, um problema que surgiu foi o de encontrar uma possível solução para as longas viagens que às vezes precisava fazer. Por ser inviável transportar seu estúdio, Opalka tomou a decisão de reduzir as interrupções fazendo desenhos que chamou de “cartões de viagem”, que eram escritos em caneta e tinta preta sobre papel sempre de formato A4. Desse modo ele continuava o procedimento de escrever os números de sua contagem em sequência. A imagem a seguir é uma fotografia de um desses cadernos (figura 48).

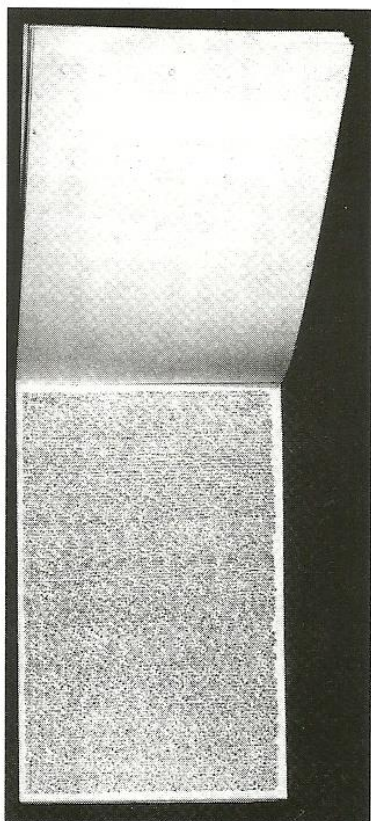


FIG. 48- Roman Opalka, cartão de viagem, 1965/1- ∞.
Caneta sobre papel, 15 x 21 cm.
Fonte: SILVEIRA, 2004, p.107.

A arte de Opalka é fundamentalmente conceitual; os conceitos e as ideias que constituem o grande projeto que se expande para a própria vida do artista são mais importantes que os resultados individuais de suas realizações. Mesmo que seu trabalho envolva as matérias físicas das pinturas, fotografias, gravações e dos cadernos, a essência de seu trabalho só pode ser compreendida se o percebermos além dessas fisicalidades, considerando a sua fidelidade a uma decisão que determinou um percurso que seguiria até sua morte.

Escrever sobre um trabalho de arte depois que ele está finalizado é mais fácil que escrever sobre ele quando o mesmo ainda está em processo, ou mesmo quando é apenas uma ideia. Contudo gostaria de recuperar esse momento que antecede a produção prática do artista. Opalka relata que sentiu um grande peso moral em sua decisão, como um jovem

que decide escolher e seguir um caminho único. Ele conta que tremia de tensão antes da “loucura” de começar seu projeto, sua mão tremia antes de pintar o primeiro número na tela e foi preciso uma boa dose de coragem para se lançar ao desconhecido. Nesse sentido, percebo como um dado importante no trabalho de arte a imprecisão que envolve até mesmo as propostas mais bem definidas por um projeto. Tal imprecisão é relativa à impossibilidade de conhecer o resultado de uma experiência antes de realizá-la.

Opalka não utilizou o meio pictórico para discutir as questões próprias da pintura, como Malevich. Os métodos que ele estabeleceu para a realização de suas obras, ou seus *Detalhes*, têm o intuito de mostrar o tempo irreversível, de transformar e criar o seu próprio espaço-tempo. Ao escolher trabalhar por meio de um processo artesanal em pintura, ele teve que lidar com uma série de questões processuais em seu fazer, que trouxeram para seu trabalho não só dificuldades técnicas inerentes à prática do pintor, mas também desafios com relação aos aspectos conceituais de sua poética.

Os conceitos do trabalho de Opalka correspondem a processos comuns à arte conceitual dos anos 1960, uma corrente artística que, nas palavras de Edmond Couchot (2003, p. 117), “dirige toda sua atenção aos processos que caracterizam, no curso da comunicação, o momento da emissão, e tenta captar e analisar os mecanismos – e os automatismos – da criação.” Para o autor, essa arte “se desinteressa pelos processos formais e materiais da arte para privilegiar os sistemas lógicos acionados na produção da obra.” Desse modo, a questão central “não é mais o quadro, a imagem final, a forma e a materialidade das coisas, mas sua elaboração conceitual, a ideia que preside a criação, os procedimentos segundo os quais as obras são organizadas.” Nessa linha de pensamento, “a arte se quer sistemática. As obras de arte pretendem se apoiar na aplicação de lógicas que as governem rigorosamente, ao invés de decisões pessoais.” Na arte conceitual “o fazer é mais importante que o feito.” Por isso muitos artistas desse período procuram meios de sistematização em que “o objeto não é mais que um elemento, reduzido à sua mais simples expressão, intercambiável, cujos agenciamentos são suscetíveis de adquirir sentido.” (COUCHOT, 2003, p. 117).

Contudo, o interesse dos artistas conceituais “pelas formas simples e moduláveis, pela lógica serial, pela redução analítica dos materiais constituintes elementares, está em relação imediata com o meio técnico tradicional que os condiciona.” Nesse sentido, Opalka soube “encontrar um equilíbrio raro entre os recursos sensíveis da pintura e a imaterialidade do processo.” Por meio da sua tarefa de pintar números, “ele programa o

envelhecimento, ele lhe impõe um termo, um destino; o algoritmo contém seu próprio fim.” (*Ibidem*).

Tendo em vista que o fazer artesanal deixa vestígios humanos da experiência vivida no trabalho, isso ficava evidente em sua execução ao escolher o pincel número zero (numeração do menor diâmetro de um conjunto de pincéis), que exige uma grande destreza em seu manuseio. Era necessário que Opalka permanecesse atento à altura da escrita e dominasse o fluxo de tinta para que ela não transbordasse com o pincel muito pressionado, o que poderia fazer com que a espessura do número em relação às proporções dos demais sinais gráficos perdesse a sua legibilidade. Ele tinha também que se atentar para o desgaste do pincel, no sentido de evitar diferenças muito marcantes nas pinceladas, de modo que de tempo em tempo precisava trocar o pincel já gasto por um pincel novo.

Somado a isso, após mergulhar o pincel no copo com a tinta branca e começar a pintar os números, à medida que a tinta se tornava gradualmente escassa, eles se tornavam mais translúcidos, até aparecerem novamente de maneira mais visível quando o pincel era novamente abastecido. A tinta nunca permanecia com a mesma consistência. De vez em quando Opalka adicionava algumas gotas de água no copo se a tinta parecesse muito grossa para espalhar bem, ou então, acrescentava algumas doses a mais de tinta caso a solução parecesse muito líquida.

Desse modo, ele estava constantemente reagindo às causas externas e internas, tentando atenuar as diferenças, tentando ser o mais racional possível. Mas esse esforço era limitado por não admitir voltar para corrigir o que já havia acontecido. Portanto, ele não cobria os números com outra camada de branco para que eles não parecessem muito perdidos no fundo. Isso seria a negação do não retorno. Assim como na vida não é possível voltar atrás e apagar os erros, Opalka acreditava que deveria proceder da maneira mais próxima de como as coisas são na realidade da existência, ou seja, assumindo e incorporando os erros.

A dificuldade aumentou quando o processo de pintar os números sobre o fundo branco se aproximou. Os números se tornaram cada vez mais difíceis de serem percebidos. Há que se considerar ainda as próprias transformações que o corpo sofre ao longo da vida. A pele vai formando rugas, o cabelo embranquecendo, a voz vai se modificando, a destreza da mão vai se perdendo, assim como a audição e a visão vão ficando mais cansadas. Tudo isso influenciou no seu trabalho, mas não foram problemas que impediram Opalka de produzir, pois seu interesse era justamente explicitar tais

aspectos. Os próprios procedimentos de gravar sua voz contando os números que pintava e de se fotografar depois de terminar cada pintura registraram, de diferentes modos, essa passagem do tempo. À medida que ia envelhecendo, sua voz foi ficando mais fraca e rouca nas gravações, e as fotografias deram visibilidade às transformações que seu rosto passava ao longo dos anos.

Por isso, a contagem feita por Opalka difere consideravelmente do tipo de contagem de tempo executada por um relógio, por exemplo. Este tipo de contagem serve apenas para medir um tempo reversível, uma vez que não deixa nenhuma espécie de rastro, excluindo através da repetição o passado e o futuro, e concentrando-se somente no presente. No trabalho de Opalka há dois “aqui e agora”. Um pertence ao objeto, o outro ao sujeito e à experiência do corpo em sua unidade de expansão. Seu trabalho manifesta a consciência do tempo em sua mudança multidirecional, uma presença em sua relação com o passado e o futuro que cria a realidade específica do tempo irreversível.

Percebo muitas convergências poéticas entre a obra de Opalka e a série *Árvores em Diluição*. A proposta de entender o trabalho de arte como uma experiência de vida é um dos aspectos de aproximação entre o que busquei na série de árvores, e o projeto artístico e pessoal de Opalka. No entanto, essa relação entre arte e experiência de vida também pertence à Malevich. Opalka e Malevich, cada um a seu modo, traduzem em seus trabalhos as suas concepções de vida e o modo como reagiram às ocorrências históricas, sociais e culturais de suas épocas. Talvez Malevich não estivesse tão aberto ao uso cotidiano da fotografia quanto esteve Opalka. Talvez Malevich não precisasse registrar a passagem do tempo da mesma maneira que Opalka fez – de modo mais lento.

Em meu percurso, quis produzir um trabalho que me fizesse passar por um processo de redução ao essencial, por meio da experiência em desenho. Muito mais que produzir uma obra de arte, queria entrar em contato com o sentido filosófico de esvaziar gradualmente o visível para encontrar o vazio e a possibilidade transcendental de abrir a percepção para novas realidades, por meio do abandono parcial e temporário de processos que eu já conhecia e com os quais eu me sentia seguro.

Uma questão a se pensar é no imaginário que me forneceu a árvore-mãe. Ao observar cada um dos desenhos da série *Árvores em diluição*, podemos perceber diferenças para além da diluição propriamente dita da tinta. As árvores diferem entre si enquanto desenho e forma. Posso pensar que tais diferenças se devem a um uso mais sofisticado da memória, pois ao fazer um novo desenho eu não olhava o anterior. É como se a memória me oferecesse, no mesmo objeto, facetas dele mesmo, de modo a incorporar

a diferença no ato de fazer a “mesma” ação. Malevich e Opalka se valeram de signos já abstratos: as formas quadrangulares e os números, acionados quase que instantaneamente em nossa tela mental, são de identificação universal, pertencendo ao que nomeamos de mundo da lógica, de mundo racional.

Embora o projeto ao qual me propus fosse consideravelmente mais reduzido do que o de Opalka, nele também houve um registro temporal que apreendeu mudanças sutis, principalmente as relativas à questão do olhar. Sempre que observo os meus desenhos mais antigos de árvores e os comparo com os desenhos mais recentes, percebo como tenho modificado, sem planejar, a maneira de desenhar. Mesmo que existam procedimentos que pouco se modificaram e que trazem uma unidade aos desenhos produzidos – não sendo difícil identificar que eles são da mesma autoria –, quando os vejo me vem à consciência que se fosse iniciar um novo desenho agora, as soluções que encontraria seriam diferentes das que já realizei. Talvez para o fruidor essas diferenças possam ser pouco perceptíveis, mas pessoalmente elas tornam visíveis as mudanças provocadas pelo tempo em minha prática como desenhador e em mim enquanto sujeito determinado pelo devir da vida, que sessará somente com a morte inevitável que todos um dia vamos encontrar.

Quando contemplo os desenhos da série, percebo modificações quase imperceptíveis de um desenho a outro, mas que são bastante significativas no sentido de pensar que o olhar está sempre em construção. A impossibilidade de desenhar uma árvore exatamente igual à outra traz a compreensão de que a experiência vivida nunca se repete e, mesmo os “rastros” deixados pelas imagens materializadas no desenho não podem ser vistos da mesma maneira de quando foram feitos. Há sempre uma abertura a novos olhares, tanto do artista quanto do fruidor, que se atualizam constantemente pelos percalços da vida de cada um.

Existe uma metáfora entre essas pequenas transformações pelas quais passamos a todo o momento e o ato de apagamento ou de diluição. A própria existência é um processo de desaparecimento. O homem é o único ser neste mundo que tem a consciência de que um dia vai morrer, e essa consciência é determinante no trabalho de Opalka. Nela, o artista encontrou uma maneira própria de definir sua vida, pela instauração de um processo que tornou a imaterialidade do tempo o subsídio para a criação de objetos estéticos. Já nas *Árvores em Diluição*, o tempo teve uma duração mais restrita determinada pela chegada ao papel vazio. Enquanto Opalka fez uma conversão de seu projeto para preceitos de produção que não o permitiram se envolver em nenhuma outra proposta de trabalho – já que o seu trabalho não tinha um fim determinado, mas uma tendência ao infinito –, o

único limite que poderia ser estabelecido era a sua morte. A série de desenhos, embora eu estivesse totalmente envolvido com ela no período de sua produção, não foi um caminho único e irreversível como foi com a produção de Opalka. Percebo-a mais como uma travessia, uma experiência que teve uma duração específica, não totalmente planejada previamente e que possibilitou refletir, entre outras coisas, e em “graus mínimos”, sobre o “grau zero” da poética que desenvolvo em desenho por meio do encontro com o vazio.

Para encontrar o vazio e fazer com que ele tivesse um sentido enquanto experiência em arte, foi preciso desenvolver estratégias poéticas que possibilitassem pensar a imaterialidade sem que ela fosse vista como um niilismo. No caso de Opalka, para dar visibilidade ao passar do tempo e às marcas que este vai imprimindo no sujeito, ele buscou se aproximar ao máximo de um modo racional para captar os momentos fugazes que constituem o dia a dia da existência. Essa racionalidade tem como objeto visual os números. Ao eleger a contagem numérica em sequência, como processo de trabalho, o artista traçou seu planejamento para colocar suas questões conceituais no campo da arte, e promover possibilidades de fruição que transpusessem a lógica numérica para operações mentais, de modo a compreender que essa lógica é apenas um meio para explicitar fragmentos de uma vida. Sol LeWitt escreve que:

A arte conceitual não é necessariamente lógica. A lógica de uma peça em particular ou de uma série de peças é um dispositivo que às vezes é usado para ser destruído. A lógica pode ser usada para camuflar a verdadeira intenção do artista, para tranquilizar o observador com a crença de que ele entende a obra, ou para inferir uma situação paradoxal: algumas ideias são lógicas na concepção e ilógicas na percepção. As ideias não precisam ser complexas. (LEWITT, 2006 p.177).

Quando Opalka acrescentou o processo de acréscimo de 1% de tinta branca à tinta preta do fundo, ele começou a trilhar um caminho em direção ao vazio, que foi pintar em branco sobre branco. Percebo que o motivo do artista ter nomeado a chegada a esse momento de “branco merecido” é devido ao real merecimento de ter chegado ao branco, considerando que ele teve que dedicar quase toda a sua vida para isso. Se pensarmos no caso de Malevich, a chegada ao vazio se deu de maneira muito mais rápida. Em praticamente dois anos, a partir das suas primeiras obras suprematistas, ele chegou ao limite de reduções possíveis em sua poética com a obra *Quadrado branco*, analisada anteriormente. No caso da série de árvores, o motivo foi o alicerce que forneceu a sustentação para experimentar o processo de desaparecimento progressivo da imagem, o

que eu atingi em bem menos de dois anos. Assim como Opalka utilizou sinais gráficos numéricos, busquei em minha poética a imagem da árvore como o elemento visual que me permitiria fazer uma incursão em direção ao invisível. A estratégia foi me apoiar na experiência que tenho em desenhos arbóreos para definir o procedimento de fazer e refazer árvores em nanquim, passando por diversos tons de cinza que clareavam à medida que se intensificava a diluição até o encontro com o vazio. Desse modo, assim como Malevich e Opalka estabeleceram os meios que dispunham para explorar as condições favoráveis em suas poéticas e trazer o vazio como o conceito de suas obras, eu estabeleci um modo pessoal de incorporar o vazio ao trabalho que desenvolvo enquanto artista.

Tanto no “deserto” de Malevich e no “branco merecido” de Opalka, quanto no que posso chamar de “branco reversível” da série *Árvores em Diluição*, há relações profundas com o vazio que instauram questionamentos fundamentais e particulares nas obras de cada um. Em Malevich e em Opalka isso foi extremamente radical; para Malevich representou o ponto de onde não podia avançar mais, pois era a realização mais extrema em seu ideal suprematista; para Opalka significou um caminho sem retorno que teve que trilhar até sua morte. Em meu caso, estabeleci a possibilidade de reversibilidade do processo para continuar produzindo novos trabalhos em desenho. Todavia, houve uma reflexão intensa quando terminei a série; questionei para qual direção meu trabalho poderia seguir, ou mesmo se havia algo a ser feito depois da plenitude do vazio. Não foi possível responder internamente esses questionamentos de maneira conclusiva. Depois de um tempo a vontade de produzir novos desenhos se manifestou e continuei a seguir como desenhador, mas sem jamais esquecer a potência do vazio.

Foi, portanto, preciso realizar uma “abstração do visível” para compreender que há outras questões, além das formais e materiais, que são centrais nas experiências estéticas. Talvez o desenho de árvore mais importante seja aquele que não pode ser visto, um desenho interior que é a fonte de todos os outros; uma árvore em constante movimento que continuará crescendo até o dia de voltar ao vazio, de onde um dia surgiu sem explicação.

5. O DESENHO *PROGRESSÃO ESPACIAL ARBÓREA VERTICAL*: RELATO DA EXPERIÊNCIA

"Eu considero uma árvore. Posso apreendê-la como uma imagem. Coluna rígida sob o impacto da luz, ou o verdor resplandecente repleto de suavidade pelo azul prateado que lhe serve de fundo. Posso senti-la como movimento: filamento fluente de vasos unidos a um núcleo palpitante, sucção de raízes, respiração das folhas, permuta incessante de terra e ar, e mesmo o próprio desenvolvimento obscuro. Eu posso classificá-la numa espécie e observá-la como exemplar de um tipo de estrutura e de vida. Eu posso dominar tão radicalmente sua presença e sua forma que não reconheço mais nela senão a expressão de uma lei - de leis segundo as quais um contínuo conflito de forças é sempre solucionado ou de leis que regem a composição das substâncias. Eu posso volatilizá-la e eternizá-la, tomando-a um número, uma mera relação numérica. A árvore permanece, em todas estas perspectivas, o meu objeto que tem seu espaço e seu tempo, mantém sua natureza e sua composição. Entretanto pode acontecer que simultaneamente, por vontade própria e por uma graça, ao observar a árvore, eu seja levado a entrar em relação com ela; ela já não é mais um Isso. A força de sua exclusividade apoderou-se de mim." (BUBER, 2001, p. 56).

A partir do mestrado, a questão do espaço se coloca de uma nova maneira em meu processo criativo, de modo que me é impossível desconsiderar o espaço da galeria em uma exposição. As experiências vividas mostram que é possível estabelecer relações que se aproximam do campo da instalação, sem abandonar uma maneira intimista de trabalhar o desenho. A espacialidade dos formatos mais comuns de papéis, as formas arbóreas desenhadas nesses suportes: tudo passa a dialogar com outros ambientes e até mesmo com espacialidades invisíveis, como vimos na série *Árvores em Diluição*. Nesse contexto, os recintos expositivos são mais que apenas um lugar para pendurar quadros, e suas características arquitetônicas e ambientais influenciam a concepção expográfica e participam da poética do trabalho.

Como a linha da pesquisa desenvolvida é em *Práticas e Processos em Arte*, a proposta é que ao final da produção desta dissertação seja realizada uma exposição no Museu Universitário de Arte (MUnA), como parte da defesa da dissertação de mestrado. Para essa exposição foi necessário estudar o espaço da galeria desse museu. Em 2011, como aluno especial do mestrado, cursei a disciplina *Tópicos especiais em criação e*

*produção em artes: estudos para arranjo no espaço real*⁸ Considero essa disciplina de grande importância para o amadurecimento das ideias iniciais sobre a pesquisa que hoje desenvolvo, e para as primeiras experiências em projetar possibilidades expográficas para a galeria do MUnA.

A disciplina consistiu em aulas teóricas, nas quais foram discutidos diversos aspectos do espaço real por meio de uma contextualização crítica, filosófica e histórica do estudo de processos de criação e da apreciação de trabalhos de artistas contemporâneos. Ela também consistiu em aulas práticas, nas quais foram realizados trabalhos de campo com visitas às principais galerias de Uberlândia, em que pudemos observar diferentes montagens de exposição, perceber as características físicas dos espaços e analisar possibilidades de ocupação desses recintos.

As questões levantadas durante essa disciplina geraram reflexões sobre maneiras de se montar exposições. Constatei que é preciso considerar as características do espaço (que nunca é neutro, mas ativo) onde as obras serão instaladas, e compreender que os diálogos que se estabelecem nas relações entre a espacialidade da obra e o ambiente expositivo são fundamentais para a clareza da proposta poética. Foi proposto que cada aluno criasse um projeto expográfico para uma possível ocupação de uma parte da galeria do MUnA. O projeto que apresentei tinha como título *O Discurso do Silêncio*, e nele procurei criar uma montagem que contemplasse os principais desenhos produzidos por mim nos últimos anos. No primeiro layout, eu ainda pensava em apresentar toda a produção recente. Esse primeiro recorte tinha como critérios o uso da técnica do nanquim sobre papel e o silêncio intimista que os trabalhos evocam. Nesse momento ainda não sentia a necessidade de um recorte temático.

A partir de visitas ao MUnA, pude selecionar a área do museu que melhor se adequaria ao projeto inicial. Em seguida, fiz a seleção de trabalhos a serem expostos, e elaborei o projeto propriamente dito a partir da planta da galeria, de croquis, do cálculo de medidas e da disposição espacial das obras. Por último produzi imagens digitais a

⁸ Ementa da disciplina ‘Tópicos especiais em criação e produção em artes: estudos para arranjo no espaço real’: os processos artísticos sob o enfoque da experimentação de linguagens, criação, produção, interpretação e recepção, nos aspectos práticos e nas implicações conceituais. A disciplina, ministrada pela professora doutora Cláudia Maria França da Silva, propôs o estudo de espaços expositivos da cidade, principalmente o MUnA, onde cada aluno do mestrado, na linha de Práticas e Processos em Artes, deveria realizar a exposição de defesa de dissertação. Um dos aspectos tratados na disciplina é o direcionamento do uso do espaço expositivo pelo pesquisador, ora tendente para ser uma exposição de seus trabalhos, ora tendente para ser uma instalação.

partir de fotografias (utilizando os softwares CorelDraw e Photoshop), com as quais pude realizar uma simulação da exposição montada.

Quando apresentei essa proposta de exposição pela primeira vez em sala de aula, a professora Cláudia França levantou algumas questões que eu ainda não havia pensado e que revelavam problemas em meu projeto. Primeiro foi observado que, embora os desenhos quando vistos isoladamente corroborassem com o conceito de silêncio, quando vistos como um conjunto eles contradiziam esse conceito. Isso acontecia porque a seleção de trabalhos era constituída por vários pequenos grupos temáticos de desenhos, e cada um desses grupos apresentava uma série de questões particulares, de modo que, quando juntei todos em um mesmo ambiente, criou-se uma pluralidade de discursos que anulava a ideia do silêncio. Também foi observado que eram muitos trabalhos para o espaço escolhido, o que não permitia a presença do vazio pelo excesso de informação que interferia na contemplação e na fruição dos desenhos. Por último foi observado que seria mais interessante se os trabalhos também dialogassem de alguma maneira com a arquitetura do museu.

Com base nessas observações, refiz o projeto algumas vezes até chegar a uma montagem mais pertinente. No layout final considerei apenas os desenhos de árvores, diminuí a quantidade de trabalhos e fiz o ensaio de uma grande plotagem do desenho de uma árvore que estabeleceria uma relação com a verticalidade de uma das paredes da galeria. O trabalho final da disciplina foi a produção visual impressa e comentada do projeto expográfico, reformulado de acordo com as questões discutidas em sala de aula, juntamente com um texto que refletia sobre o processo de elaboração da proposta de exposição.

Posteriormente, esse projeto foi apresentado como apêndice do relatório de qualificação. Durante a banca, um dos problemas percebidos pela professora Beatriz Rauscher, uma das componentes da banca, foi a incoerência da plotagem com a proposta poética dos trabalhos em questão. Essa foi uma colocação precisa que fez com que eu retomasse a investigação iniciada na disciplina “Arranjos no espaço real”. Embora durante a disciplina tivéssemos discutido e repensado amplamente o projeto expográfico para o MUnA, a solução da plotagem foi apresentada por mim já no trabalho final da disciplina, com o intuito de apresentar um diálogo com a verticalidade da galeria. Depois veio o período de férias, de modo que não houve a oportunidade de discutir esse projeto final novamente em sala de aula. Quando retornei das férias, já como aluno regular, eu e

minha orientadora fomos trabalhar nas outras demandas do mestrado e esse projeto ficou guardado.

A professora Beatriz Rauscher concordou com a importância de se fazer um trabalho específico para uma das paredes mais altas da galeria pensando na verticalidade da mesma. Contudo, ela ressaltou que essa questão poderia ser resolvida com os desenhos originais e não com uma reprodução ampliada em plotagem. Sugeriu ainda que isso poderia ser obtido por meio da junção de vários desenhos menores (em formatos que estou acostumado a usar) e que, somados, formariam um desenho maior.

A partir dessas sugestões, considerei trabalhar em uma das paredes mais altas do MUnA, que tem as dimensões de 5 metros de altura por 4 metros de extensão. A orientadora me sugeriu desenvolver esse desenho a partir de outros produzidos anteriormente, cujas imagens lembravam pinheiros. Foi uma proposta que se ajustou bem ao meu objetivo, pois eu queria desenhar uma árvore de grande extensão vertical e, ao mesmo tempo, preservar grandes áreas não preenchidas da parede, fazendo com que o espaço fosse ocupado valorizando a própria arquitetura da galeria. A estrutura arbórea de um pinheiro cresce mais verticalmente, alcançando grandes alturas, e menos lateralmente que outras espécies de árvores. Contudo a imagem do pinheiro aparece aqui apenas como uma alusão, uma vez que meus desenhos são feitos sem um compromisso naturalista, como foi discutido anteriormente nesta dissertação.

A orientadora percebeu que a espacialidade da galeria do MUnA assemelha-se a de uma árvore, a qual possui um espaço expositivo que, como as árvores, tem três planos (subterrâneo, terrestre e aéreo). A arquitetura foi projetada de modo que todos esses planos se relacionassem, ou seja, em qualquer pavimento em que o fruidor estiver é possível observar os outros planos, pois não existem paredes que cubram totalmente a visão. Essa ambientação da galeria privilegia a criação de um trabalho de grande formato, uma vez que o mesmo pode ser contemplado de diversos ângulos e em diferentes alturas.

A parede escolhida para ser ocupada por esse desenho vertical (figura 49) tem uma característica interessante: ela lembra um suporte tradicional como uma tela ou um papel, só que em dimensões gigantescas. Isso é devido à parede não ter cantos nem quinas que se encontram com outras paredes, e também por não ser coberta por um forro ou uma laje, uma vez que o teto do museu é composto apenas pelo telhado. A parede apoia-se apenas no chão e no mezanino que fica atrás dela, e sustenta parte da estrutura do telhado. Visualmente ela parece “solta” no espaço, e por isso me parece propícia para receber um trabalho feito especificamente para ela.



FIG. 49 - Parede do MUnA escolhida para a instalação do desenho.
Fotografia: Carlos Cordeiro.

5.1 O processo de trabalho

Antes de começar a fazer o desenho definitivo, observei um desenho anterior de representação de árvore que remete a um pinheiro (figura 50). Esse desenho foi feito em 2006 e o intitulei de *Gótico*, pois evocava algo de uma catedral gótica. No centro do desenho está a árvore que primeiro me serviu como base para a elaboração do desenho em questão. Trata-se de uma árvore que tem um eixo central bem definido pelo tronco, de onde se desenvolvem galhos perpendiculares que se desdobram em bifurcações até as bordas laterais e a borda superior do papel.



FIG. 50 - Carlos Cordeiro, *Gótico*, 2006.
Nanquim e guache sobre papel, 24 x 32 cm.
Acervo do autor.

A partir desse desenho percebi que poderia construir uma árvore com estrutura parecida, mas retirando-a do seu contexto paisagístico, reduzindo-a consideravelmente em suas expansões laterais e ampliando-a bastante em sua extensão vertical. Logo fiz um pequeno estudo no caderno de desenho para estudar qual seria a melhor estrutura arbórea a se ajustar à proposta (figura 51). Já nesse primeiro ensaio, percebi possíveis diferenças entre o desenho-referência e o desenho traçado para a parede. Enquanto no desenho mais antigo o espaço se restringe aos limites do papel de formato A4, no novo trabalho há uma ampliação espacial para regiões ainda não exploradas em minha produção, devido à grande dimensão planejada para o desenho.

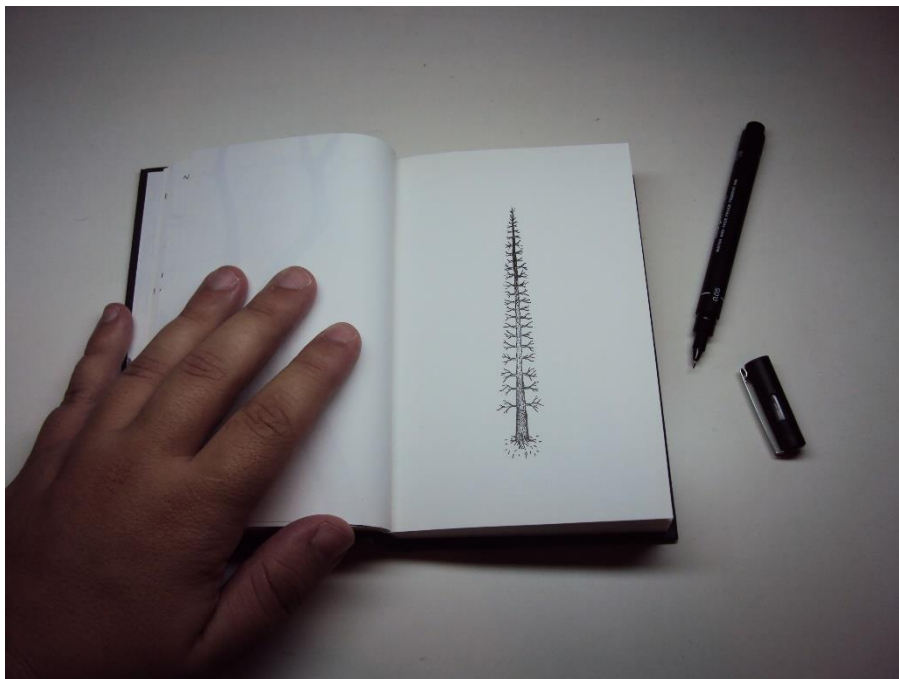


FIG. 51 - estudo para o desenho *Progressão Espacial Arbórea Vertical*, 2013.
Fotografia: Carlos Cordeiro

Como não tenho experiência em trabalhar com grandes formatos de papel – embora eu acredite que ainda experimentarei desenhar em suportes maiores –, no presente desta pesquisa isso já foi um “salto” grande na minha maneira de desenhar. Por isso a ideia de trabalhar em módulos trouxe a possibilidade de fazer um desenho em grande escala sem ter tido a necessidade de me adaptar a uma realidade muito diferente da que estou habituado a trabalhar. Contudo, à medida que fui fazendo o desenho, percebi que existe uma grande diferença de concepção entre um desenho feito em formatos tradicionais, e um trabalho feito com dimensões maiores, mesmo que ele seja feito em partes. Desse modo houve a instauração de um novo processo no trabalho que desenvolvo; um processo que me solicitou um envolvimento profundo com a produção do desenho. Tive uma imersão tão densa durante o fazer, que por vezes desenhava quase que em um transe, mas ao mesmo tempo me mantinha consciente de todas as operações que executava.

Antes de começar o desenho, escolhi os materiais e defini alguns procedimentos a serem seguidos. O papel a ser usado foi o *Montval* (o mesmo utilizado em todos os meus desenhos de árvores), no formato de 24 x 32 cm. A caneta a ser utilizada foi a *Desegrafh*, com a numeração 0,5 e abastecida com nanquim da marca *Talens*.

Mentalmente estabeleci que o desenho seria construído de acordo com o sentido progressivo de seu crescimento vertical. Ele se construiria a partir de um tronco central com raízes como base e com galhos de formatos aproximados, que se expandiriam lateralmente em intervalos sucessivos. À medida que a árvore fosse ganhando altura, o tronco se afinaria sutilmente, os galhos diminuiriam de tamanho e o espaço entre eles diminuiria até alcançar o “limite” dessas reduções. Tal “limite” é que definiria o tamanho final do desenho. Intuitivamente eu previ que o desenho, quando pronto, seria formado por dez papéis que, montados, teriam as dimensões de 24 cm x 320 cm.

Além dos estudos que descrevi anteriormente, não fiz nenhum outro projeto para a realização do trabalho, e mantive o procedimento de trabalhar diretamente com a caneta nanquim sem preparações anteriores. A única preparação anterior ao início da composição de cada módulo do desenho foi fazer algumas medições e marcações no centro do papel, que eu fazia com a própria caneta nanquim para não perder o eixo do desenho, e para localizar os intervalos entre os galhos. À exceção disso, o desenho foi feito sem nenhum outro tipo de mediação. A produção do desenho ocorreu de modo parecido com o crescimento de uma árvore real. Comecei pela base (as raízes), depois desenhei a extensão do tronco e dos galhos seguindo o sentido do crescimento vertical e das pequenas expansões laterais.

Para desenhar cada novo módulo, me pautava nas partes anteriores já desenhadas. O último módulo feito era unido ao próximo que iria trabalhar com pequenas fitas adesivas na parte detrás do papel. No módulo seguinte retirava as fitas, separava o antepenúltimo e o penúltimo módulo na prancheta ao lado da minha área de trabalho para tê-los como referência, e dava continuidade ao processo seguindo essa mesma lógica (Figura 52).



FIG. 52 – Em processo de criação do desenho *Progressão Espacial Arbórea Vertical*, 2013.
Fotografia: Carlos Cordeiro

Devido à grande extensão do desenho, durante a sua produção tive que ter um envolvimento tão intenso que senti que toda a experiência pessoal com os desenhos de árvores em nanquim tinha sido posta à prova. Inicialmente, me preocupei em começar o desenho devido aos prazos da pesquisa; meu receio era que o desenho não desse certo. Precisei compreender internamente que mais importante do que o produto final são as descobertas que se tem quando saímos do lugar em que estamos confortáveis e nos colocamos no terreno da experimentação. Neste, é impossível saber com exatidão o que encontraremos. Trabalhamos com as possibilidades de conseguir concretizar uma ideia plástica, visual e conceitualmente satisfatória para nosso senso estético ou de realizar um trabalho considerado malsucedido. Contudo esse é um lugar por onde todo artista e pesquisador tem que passar, caso queira ter uma relação mais profunda com a sua poética.

Esse pensamento me levou a “mergulhar” no processo de produção do desenho, deixando de lado a preocupação em conseguir ou não realizar um bom trabalho. Simplesmente resolvi me envolver por inteiro com o fazer do trabalho, concentrando-me de modo que o meu olhar estivesse atento a cada traço, a cada pormenor, sem me distrair um só minuto. Fiquei durante dez dias totalmente tomado pela produção do desenho, e não fazia intervalos muito longos entre os momentos em que estava desenhando. Parava somente quando estava exausto do trabalho para breves descansos, para dormir, almoçar, tomar um café... enfim, para as coisas fundamentais da vida. O motivo de trabalhar com o mínimo de interrupções é decorrente da necessidade de seguir uma sequência produtiva que exigia que a ideia do todo no desenho estivesse fresca em minha mente. A partir do primeiro módulo, os seguintes foram se estruturando mentalmente, de modo que a cada novo módulo a constituição do desenho ia ficando mais definida tanto como objeto físico quanto em minha mente. Eu sentia que, parando por um longo tempo, poderia perder a unidade que torna todos os módulos um só desenho.

Como desenhei a árvore em uma concentração absoluta por muito tempo, chegou um momento, durante esse processo, em que eu senti que não desenhava mais a árvore, mas que eu “era” a árvore. Eu não pensava mais como uma pessoa que está desenhando um objeto; pensava com a lógica interna do próprio objeto. Meus gestos seguiam o ritmo de crescimento da árvore sem que eu precisasse me distanciar para entender a imagem que se formava. O desenho tomou posse de mim de tal modo que entrei em um estado meditativo, em que eu trabalhava com a consciência tomada pelos processos gráficos que

se desenvolviam pelas inteligências do olho e da mão, que por vezes antecediam a racionalização mental.

Quando terminado, o desenho estava composto de dez módulos, assim como eu havia previsto no início do processo. Finalizado, eu justapus todas as partes para visualizar o desenho por completo. Realizei a primeira montagem no chão do meu ateliê, que forrei com folhas de papel de seda para não sujar o desenho. Em seguida fiz algumas fotografias para o registro imagético do trabalho (figuras 53 e 54).

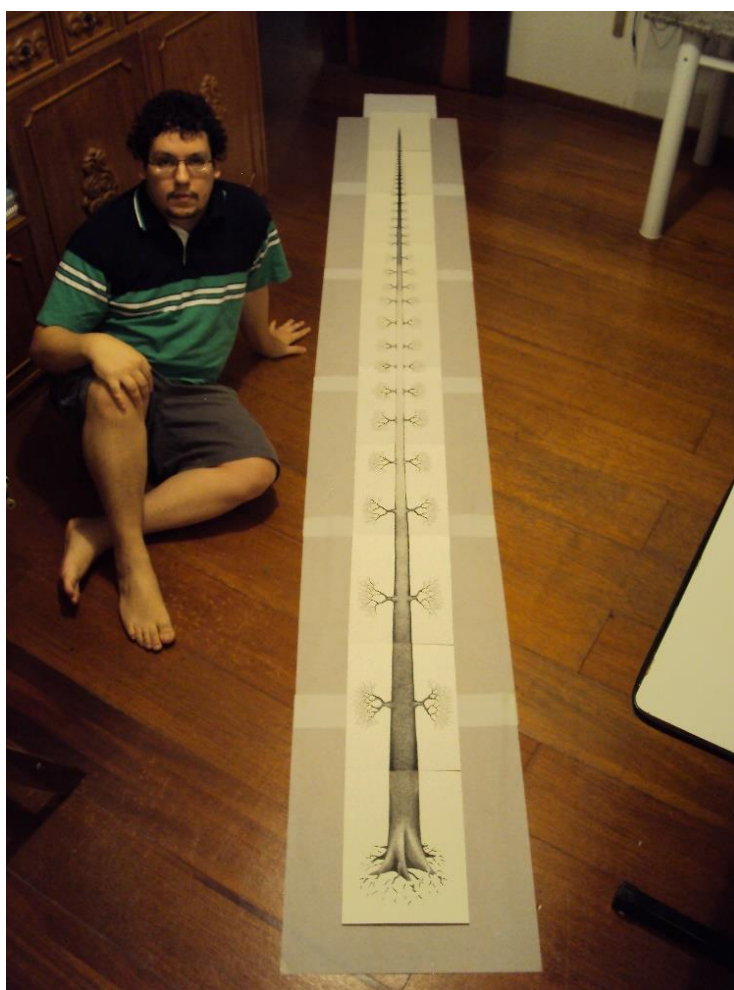


FIG. 53 – A primeira versão do desenho *Progressão Espacial Arbórea Vertical*, 2013.
Fotografia: Carlos Cordeiro

Próxima página: **FIG. 54** - Primeira versão do desenho *Progressão Espacial Arbórea Vertical*, 24 x 320 cm.
Carlos Cordeiro, 2013. Acervo do autor.



Ao visualizar o desenho completo, percebi nele que o meu trabalho estava se ampliando para novas relações conceituais e espaciais. Contudo, a partir da análise e das observações da orientadora Cláudia França, percebi algumas questões que poderiam ser mais bem desenvolvidas no trabalho. A primeira questão a ser repensada foi o tratamento de claro-escuro. Observando esse desenho e comparando-o com o primeiro que me serviu de base, intitulado *Gótico*, é perceptível que produzi um tratamento similar nos dois trabalhos. Nos dois é possível notar que o tronco das árvores começa mais escuros em suas bases e, à medida que vão se aproximando do centro, vão se clareando, voltando a escurecer quando se aproximam das extremidades mais altas. A orientadora percebeu que esse tratamento estava um tanto inadequado para a proposta do último desenho. No caso de *Gótico*, essas passagens de claro-escuro têm sentido porque a parte mais clara do tronco contrasta com a parte escura da caverna ao fundo, dando a impressão de haver profundidade, importante ao desenho. No desenho mais recente, as áreas claras ficam de difícil visualização para uma observação mais distanciada, e como o desenho foi feito para ser contemplado em diversas distâncias e alturas – visto que o espaço da galeria privilegia essa pluralidade de modos de fruição –, essa foi uma questão que precisou ser resolvida da melhor maneira.

Outra observação foi a de que seria melhor escurecer o desenho todo de modo mais homogêneo para que a forma da árvore se impusesse mais “plenamente” em relação ao espaço real. Concordei com essa observação, pois realmente não fazia sentido o primeiro tratamento do desenho. Contudo essa foi uma questão relativamente fácil de ser resolvida, uma vez que escurecer um desenho feito em nanquim não é problema, o que não é possível fazer é clarear.

Outra questão observada não foi exatamente um problema, mas uma possibilidade presente no desenho. A orientadora notou que a estrutura de um dos módulos do desenho (figura 55) poderia ser “repetida” se eu quisesse que o desenho ganhasse mais altura. Isso é possível devido à equidistância que existe entre os galhos, e pelo tronco que se mantém com a mesma largura na extensão do módulo. Coloco a palavra “repetida” entre aspas, pois não é literalmente uma repetição, já que o tronco e os galhos não seriam desenhados de maneira idêntica, mas de modo

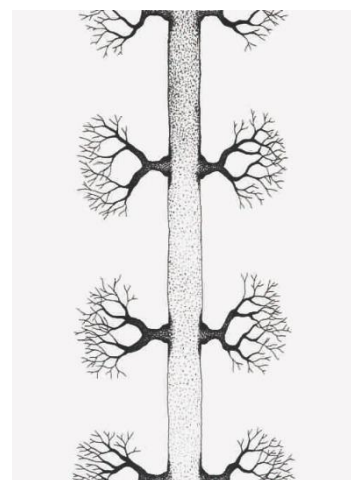


FIG. 55 –5º módulo do desenho *Progressão Arbórea*. Nanquim sobre papel, 24 x30 cm. Acervo do autor.

aproximado. O que de fato pode ser repetido são as proporções do módulo.

A partir dessa primeira visualização do trabalho, a orientadora sugeriu então o escurecimento integral do desenho, a manutenção da textura e o acréscimo de mais dois módulos a partir do elemento de “repetição” entre a junção do quinto e do sexto módulo, de baixo para cima. Isso ampliaria a extensão vertical do desenho, fazendo com que a interferência no espaço fosse mais significativa.

Mesmo seguindo suas sugestões sem hesitar, eu sabia que para fazer as modificações precisaria ter o mesmo envolvimento que tive no primeiro processo de feitura. Decidi começar escurecendo todos os módulos do desenho que já estavam prontos, e esse procedimento me fez retomar a imersão no trabalho, o que foi importante para desenhar os dois novos módulos acrescentados. Ao final, montei novamente o desenho da mesma maneira que antes, sobre o chão do ateliê, e pude constatar que as modificações foram importantes para o trabalho (figuras 56 e 57).

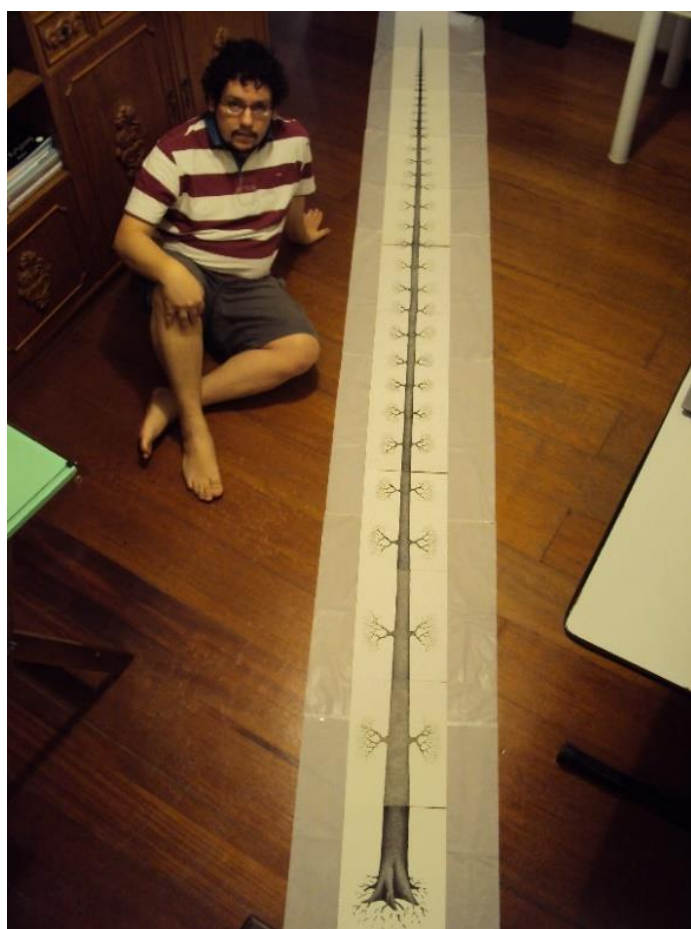


FIG. 56 – O desenho *Progressão Espacial Arbórea Vertical*, 2013.

Fotografia: Carlos Cordeiro



Página anterior: **FIG. 57** - Versão final do desenho *Progressão Espacial Arbórea Vertical*, 24 x 384 cm. Carlos Cordeiro, 2013. Acervo do autor.

Após as modificações, a grande linha vertical que forma o tronco ficou mais definida, principalmente para o olhar mais distanciado. Percebi que essa relação será intensificada quando o desenho for instalado na parede do MUnA, o que só poderei ver de fato depois que montar a exposição. Porém, a partir de simulações feitas, pude visualizar aproximadamente a maneira como o desenho ocupará o espaço da galeria (figura 58).



FIG. 58 – Simulação do desenho *Progressão Espacial Arbórea Vertical* instalado na parede do MUnA. Imagem modificada digitalmente. Carlos Cordeiro, 2013.

Depois de finalizado esse último desenho para a pesquisa, percebi pequenas afinidades poéticas com os “Conceitos Espaciais” de Fontana e com suas teorias “espacialistas”. Também notei uma interface possível com a “Coluna Sem Fim” de Brancusi. Com isso, no capítulo seguinte utilizo as obras desses dois artistas como mote para discutir as questões conceituais e espaciais de meu desenho. Com elas, estabeleço tessituras que acredito trazer reflexões pertinentes para compreendermos, de maneira mais ampla, as questões que se colocam por meio do trabalho em discussão.

6. A EXPANSÃO NO ESPAÇO

6.1 Brancusi e a “Coluna Sem Fim”

Brancusi foi certamente um dos artistas mais importantes e influentes do século XX. Para Argan (2006, p. 464) ele é o principal escultor em seu contexto histórico que “propõe renovar a estrutura da forma plástica não mais a partir da pintura, e sim da escultura: libertando-a antes de mais nada, do limite de uma objetualidade que a constringia a ser um *episódio* formal no espaço.” Uma das questões centrais que se coloca em sua obra é o problema da base da escultura, o que não é um problema restrito ao seu trabalho, mas é inerente à escultura de maneira geral. Para Ferreira Gullar (GULLAR, 2003), o pedestal se equivale ao problema da moldura na pintura: limites entre um mundo e outro. Rosalind Krauss afirma que:

As esculturas funcionavam em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. Nada existe de muito misterioso sobre esta lógica; compreendida e utilizada, foi fonte de enorme produção escultórica durante séculos de arte ocidental. (KRAUSS, 1984, p.89).

Pelas palavras de Krauss podemos compreender que o pedestal tem tradicionalmente a função de “separar” a escultura do espaço “real” do mundo, colocando-a em um plano “superior” ou “elevado”. Quando se retira o pedestal, ou quando o mesmo passa a fazer parte da escultura, esta inevitavelmente conquista o espaço do mundo em comum. Pertence não mais a um espaço sacralizado, mas ao espaço cotidiano habitado pelo fruidor.

O escultor romeno se singulariza ao incorporar o pedestal à sua poética escultórica. Brancusi não o entende em separado à realização da escultura, e para isso ele o constrói com os mesmos elementos materiais e com as mesmas possibilidades formais com que a escultura propriamente dita é concebida. Desse modo, a arte de Brancusi é uma demonstração de como “a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia.” (*Idem*, p.89). Observando a imagem a seguir podemos compreender melhor essas questões (figura 59).



FIG. 59 – Constantin Brancusi, *Pássaro Dourado*, 1920.
Madeira, Mármore e Bronze polido.
Fonte: <http://www.wikipaintings.org> 01/11/2013.

Nessa escultura, intitulada “Pássaro Dourado”, a forma do que seria o pássaro é feita em bronze polido e parece flutuar no espaço, mas essa flutuação foi possível porque Brancusi trabalhou a base de modo que ela se torna “o gerador morfológico da parte figurativa do objeto.” (KRAUSS, 1984, p.89). A maneira como foram concebidas as formas desde a base em madeira, passando pelo mármore até o bronze, além de criar contrastes pelas diferentes materialidades, também preparam a energia do movimento do corpo vital do pássaro e contribuem para a sensação de leveza da escultura. Logo, sem o trabalho feito na base, “Brancusi não teria conseguido imprimir à forma que ali se apoia a expressão de leveza e flutuação que desejava.” (GULLAR, 2003, p.25).

Há obras em que a questão da base torna-se ainda mais importante na poética de Brancusi. Cito as diversas versões que executou sob o título de *Coluna Sem Fim*. Nesses trabalhos, Brancusi toma uma forma que remete a uma combinação de duas pirâmides invertidas, combinação esta utilizada recorrentemente em vários trabalhos, como nos exemplos da imagem anterior e na figura 60. O artista se apropria dessa forma como elemento modular de repetição, “empilhando” essa mesma unidade básica seguidas vezes em uma tendência ao infinito.



FIG. 60 – Constantin Brancusi, *Torso Masculino*, 1917. Madeira, Mármore e Bronze polido.
Fonte: [http:// www.photoree.com](http://www.photoree.com) 01/11/2013.

Na imagem da figura 61 vemos Brancusi sentado em seu ateliê de costas para diversas versões de sua *Coluna Sem Fim* em diferentes espessuras. Ele realizou desde colunas menores, como a que está no Centro Georges Pompidou em Paris (figura 62), até

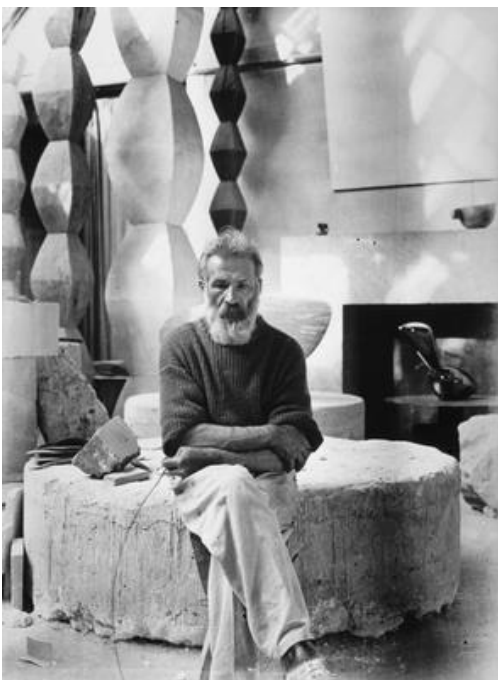


FIG. 61 – Fotografia de Brancusi em seu ateliê, 1933.
Centre Georges Pompidou, Paris.
Fonte: [http:// www.sculpture-network.org](http://www.sculpture-network.org) 01/11/2013.

a coluna gigantesca que se eleva a mais de trinta metros, instalada em uma praça na cidade romena de Tirgu-Jiu (figura 63).

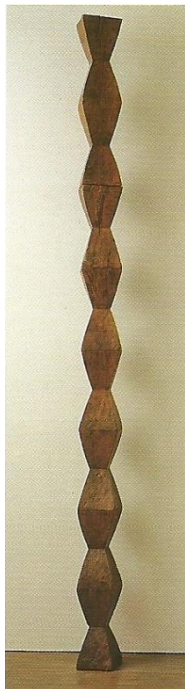


FIG. 62 – Constantin Brancusi, *Coluna Sem Fim*, 1930. Madeira.
Centre Georges Pompidou, Paris.
Fonte: BATCHELOR, 2001, p.29.

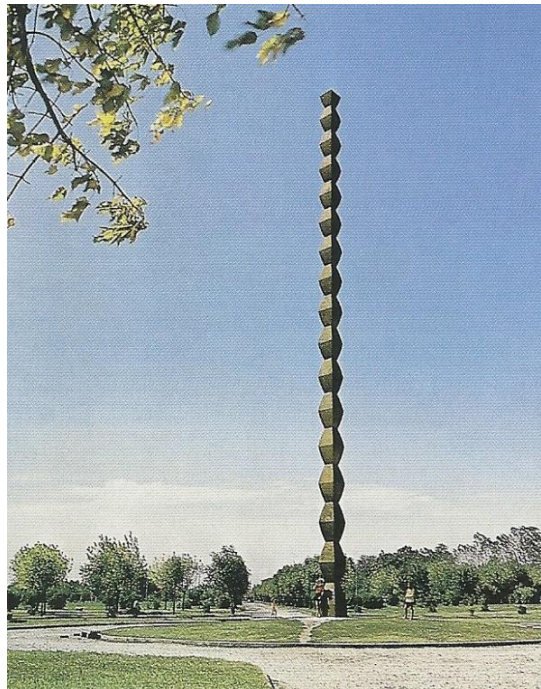


FIG. 63 – Constantin Brancusi, *Coluna Sem Fim*, 1937. Ferro fundido.
Tirgu-Jiu (Romênia).
Fonte: RUHRBERG, 2006, p.427.

Em uma análise da *Coluna Sem Fim*, Ferreira Gullar expõe que ela:

[...] é apenas uma seriação de formas que, por ser infinita, não nos transmite uma expressão realizada, acabada, total. Elas ilustram um problema fundamental da linguagem plástica moderna, anunciam a crise e, conseqüentemente, a necessidade de uma expressão não-alusiva, não-metafórica, mas situada diretamente em seu tempo (em seu espaço), eliminando de vez o problema do suporte. (GULLAR, 2003, p.26).

Partindo das reflexões de Gullar, percebo que o desenho que construí para a parede do Muna – *Progressão Espacial Arbórea Vertical* – aproxima-se de algumas questões apontadas pela *Coluna sem fim* de Brancusi, embora tenha consciência das distâncias entre tais proposições. Estabeleço conexões principalmente no modo de construção da forma completa: as progressões formais que tendem ao infinito, a repetição de uma unidade modular, o ritmo adquirido por essa repetição e pela progressão.

A lógica de crescimento arbóreo estabeleceu um ritmo visual que potencialmente continua crescendo indefinidamente, sem que seja possível estabelecer um limite a partir do qual o desenho não poderia crescer mais. Há duas condições para esse crescimento “quase infinito”: uma se encontra no interior do próprio desenho, por meio da unidade que pode ser reproduzida em várias outras peças semelhantes, conforme explicitado no capítulo anterior a respeito do processo de elaboração de *Progressão Espacial Arbórea Vertical*. A outra condição refere-se ao espaço de acolhida do desenho: enquanto houver espaço vertical na parede ele pode continuar se desdobrando até a parte mais alta da mesma.

As árvores em geral, sobretudo os pinheiros, têm uma sugestão de expansão de crescimento que faz parte de suas próprias morfologias. Nos pinheiros também há estruturas aproximadas que se repetem seguindo uma sequência vertical em que os galhos e o tronco na base são maiores e mais grossos. À medida que a árvore vai ganhando altura, os mesmos vão ficando ligeiramente menores e mais finos até atingirem o limite de reduções possíveis. Contudo, há uma sugestão de progressão infinita, porque as árvores enquanto estão vivas continuam crescendo e novos galhos vão brotando junto ao tronco que continua aumentando de tamanho. O crescimento vertical da maioria das espécies de pinheiros costuma ser tão expressivo, que é comum eles se quebrarem por atingirem grandes alturas, pois acabam perdendo seus prumos e seus troncos, por não suportarem seus pesos, se partem.

Embora o processo de construção do meu trabalho seja parecido com o crescimento de um pinheiro, há um modo próprio na estrutura do desenho que possibilita seu crescimento de maneira diferente das árvores da natureza. Nesse sentido, há uma aproximação com Brancusi porque em meu desenho também existe um módulo que pode ser “repetido” em uma tendência ao “infinito”. Se o desenho tivesse sido feito em um único papel isso não teria sido possível. No entanto, o fato de o desenho ter sido feito em módulos permite que novas unidades sejam acrescentadas a partir desse elemento de “repetição”. Na figura 64 apresento imagens do módulo que pode ser replicado e os dois módulos que foram acrescentados a partir dele.

No desenho, diferentemente das árvores reais, o crescimento não ocorre pela expansão das extremidades mais altas do tronco e dos galhos, mas a partir do meio da árvore. Por isso é preciso considerar que o desenho tem uma lógica interna própria, assim como a escultura de Brancusi também possui as suas especificidades. Tanto o meu desenho quanto as colunas de Brancusi são modos distintos de produção de “árvores”. Na

produção do escultor, elas são feitas a partir de um único elemento de repetição. Na minha produção existe um módulo que permite a “repetição”, mas a maioria da construção formal ocorre por uma progressão que aos poucos vai alterando as linhas correspondentes aos galhos e ao tronco de espessuras maiores para espessuras menores, até que a redução chegue ao limite. Nem todos os módulos do desenho podem ser repetidos, pois “quebrariam” o sentido rítmico de desdobramentos arbóreos progressivos.

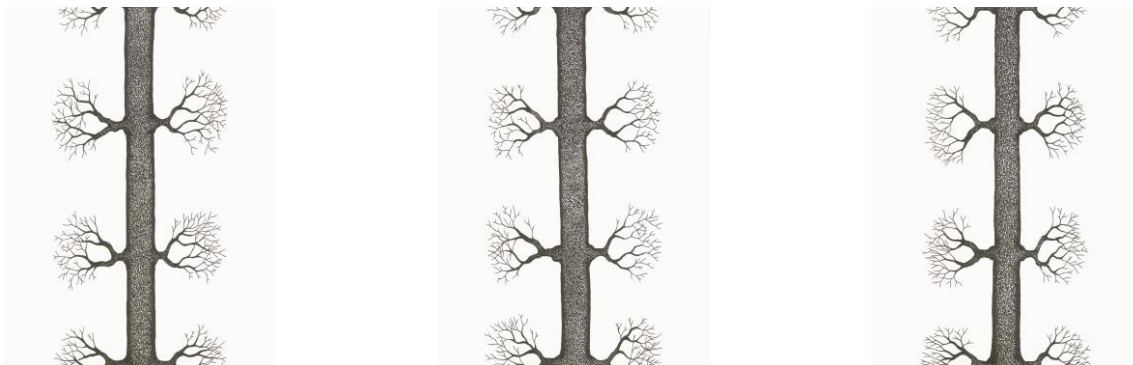


FIG. 64 Carlos Cordeiro – Três módulos do desenho *Progressão Espacial Arbórea Vertical*, 2013. Nanquim sobre papel, 24 x30 cm (cada um). Acervo do autor.

Ferreira Gullar, sobre a *Coluna sem fim* comenta:

E o que é a célebre Coluna sem fim? Uma série (que o próprio escultor considera infinita) de formas iguais que se sucedem umas sobre as outras, como se cada uma fosse ao mesmo tempo base e escultura. E tanto mais interessante é observar que essas formas são as mesmas que se encontram como base do Pássaro no espaço. Comparando as duas obras, a impressão que se tem é que, na Coluna sem fim, não há mais escultura, mas apenas base, ou seja, a forma abstrata da base tomou o lugar da forma alusiva do pássaro – e tornou-se a escultura mesma. (GULLAR, 2003, p26).

Temos neste trecho algo interessante para pensar sobre o modo de relação “baixo-alto”, escrito aqui sobre Brancusi, mas que pode ser pensado sobre *Progressão Espacial Arbórea Vertical*, e que já foi mencionado anteriormente sobre o modo como as árvores crescem. Gullar aponta a passagem do pedestal – comumente a combinatória de pirâmides invertidas – para tornar-se unidade de “formas iguais que se sucedem umas sobre as outras”. Desse modo, a base tornou-se a própria escultura. Mesmo na obra *Pássaro Dourado*, embora o pedestal se incorporasse à obra, ele ainda operava em seu lócus original, ou seja, sobre o chão. Quando a combinatória de pirâmides compõe a *Coluna*

sem fim, temos também a elevação do elemento do chão ao céu, ou até o limite imposto pelo teto do ateliê de Brancusi. Portanto, podemos pensar que esses dois trabalhos – *Pássaro Dourado* e *Coluna sem fim* – sugerem a inversão topológica e conceitual que a base (pé, pedestal, “raiz”) adquiriu na poética de Brancusi.

Embora isso seja um problema da escultura, esta questão é levantada em uma análise pormenorizada do processo de elaboração de *Progressão arbórea*. Apesar de a parte do meio do trabalho ser ativada, de ali se encontrar o elemento modular que pode ser repetido e promover o crescimento exponencial do desenho, ocorre também uma preocupação com os limites do mesmo. Essa preocupação pode ser tanto com relação à parte de baixo do desenho (as raízes da árvore), quanto com a possibilidade de o desenho chegar aos cinco metros de altura da parede.

A sensação de não acabamento que Gullar percebe na escultura de Brancusi também é percebida no desenho em questão. O fruidor, quando entra em contato com tais obras, pode perceber que as mesmas poderiam continuar se ampliando no espaço, por suas tendências ao infinito. No entanto, tal percepção só é possível se o fruidor considerar a obra como não finalizada, e compreender que a realização material “plena” é impossível porque não há como continuar modulando as obras infinitamente. A relação com o infinito presente nessas obras só pode ser alcançada mentalmente, pela compreensão de que os trabalhos também são modos de trazer ao visível a potência de uma progressão infinita.

Deter-me no trabalho de Brancusi me fez pensar na potência de alcance do teto que a *Progressão arbórea* pode ter, mesmo que o desenho não alcance o limite imposto pelo grande plano do MUnA – seja para cima ou para baixo. Tais questões só podem ser mesmo verificadas a partir da instalação da *Progressão arbórea* na parede do MUnA. Diante disso, torna-se necessário outro diálogo do desenho com trabalhos de Lucio Fontana.

6.2 Fontana e os “Conceitos Espaciais”

A relação com o espaço e a busca por novas possibilidades de compreendê-lo por meio de realizações artísticas e reflexões teóricas são o eixo central da obra de Fontana. Em 1949, ele pega uma folha de papel e a estica sobre uma tela. Ao invés de desenhar sobre ela, ele a perfura fazendo buracos que posteriormente chamou de *Buchi*. A partir dessa experiência, ele desenvolveu diversas maneiras de perfurar o plano do suporte. Em

meados de 1958, Fontana chegou a um modo de trabalho por meio de incisões com uma faca sobre telas monocromáticas, nomeando esse procedimento de *Tagli*. Barbara Hess descreve o processo de feitura desses trabalhos:

Quando Fontana começou a fazer os seus *Tagli* de forma mais sistemática, tratava primeiro a tela com várias camadas de têmpera aguada, até ensopar. As incisões eram feitas na tela enquanto esta ainda estava húmida. (sic). À medida que secava, a tela contraía-se gradualmente fazendo com que os rebordos do corte se enrolassem - para fora ou para dentro, dependendo se a incisão tinha sido feita pela frente ou por trás da pintura. Finalmente, Fontana alargava a abertura com os dedos e afixava gaze preta por trás da abertura. (HESS, 2009, p.41).

Fontana deu o título genérico de *Conceito Espacial* a todos esses trabalhos sobre os quais ele atravessava a bidimensionalidade da tela, ressaltando a importância do conceito que estava implícito em tais obras. Essa atitude do artista, de violar a superfície do suporte, foi certamente uma de suas maiores contribuições para a consciência de uso do espaço real na arte moderna e contemporânea.

Na imagem a seguir (figura 65), temos um exemplo dessas pinturas fendidas por Fontana. Nela podemos notar que há uma grande economia e simplicidade pela redução a poucos elementos formais do trabalho. No entanto há uma maneira ordenada e equilibrada de distribuir as incisões no plano pictórico, o que demonstra uma preocupação com a composição respeitando a cor amarela, cuja presença marca a visualidade do trabalho e serve como elemento unificador das direções propostas pelas linhas-incisões. Para Holzwart (2011, p.440), os cortes “fazem lembrar chagas de rituais ou o sexo feminino.” Fontana intencionava também sugerir o vazio e por isso colocou gaze preta por trás dos cortes com o intuito de provocar a sensação de escuridão que alude ao infinito, uma vez que não nos possibilita visualizar a parede por trás da tela.

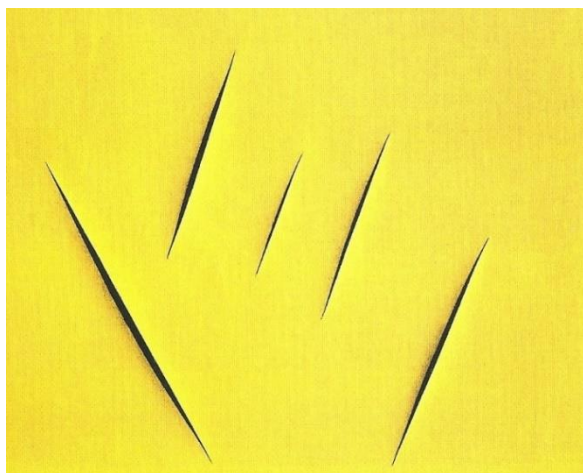


FIG. 65 – Lucio Fontana, *Conceito Espacial: espera*, 1959.
Têmpera sobre tela, 100 x 125 cm.
Milão, Fondazione Lucio Fontana.
Fonte: WALTHER, 2005, p.654.

Embora o trabalho descrito seja bastante sintético, há alguns em que Fontana reduz ainda mais os recursos visuais. Em algumas produções ele pinta a superfície da tela em monocromias, como na figura anterior e na figura abaixo (figura 66).

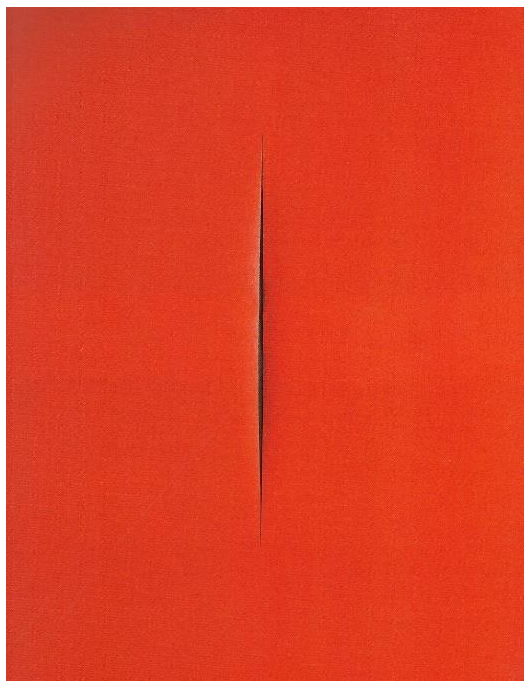


FIG. 66 – Lucio Fontana, *Conceito Espacial: espera*, 1967.
Têmpera sobre tela, 180 x 140 cm.
Zurique, Kunsthaus Zürich.
Fonte: Hess, 2009, p.46.

Nesta pintura vermelha, Fontana reduz o número de incisões para uma única e a centraliza no espaço, verticalizando-a. Nela ainda há a necessidade de pigmentação da tela.

A meu ver, o artista chega a soluções mais próximas da essência de sua proposta poética quando decide pintar o suporte todo com tinta branca (figura 67). Aqui, ele torna mais evidente a questão central do seu trabalho que é a expansão no espaço. Ao reduzir a visualidade da tela para o branco, Fontana, assim como vimos em Malevich, faz uma redução cromática que o aproxima ainda mais da essência de seus *Conceitos Espaciais*. Sendo assim, a superfície branca é resultado de uma ação deliberada de investigar o espaço por meio da tela. Nesses trabalhos Fontana elimina quaisquer recursos que evoquem relações espaciais puramente pictóricas, como as relações espaciais produzidas pelas outras cores. Deste modo, o branco, mesmo que ainda pintado, é uma “nudez” da tela mais apropriada para receber o conceito embutido no gesto de cortar sua superfície.

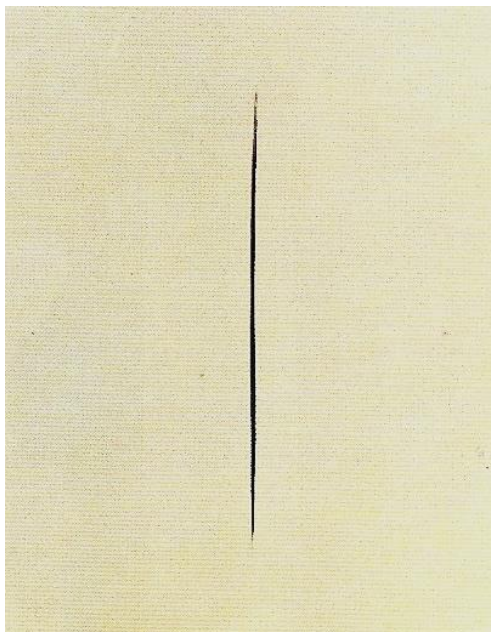


FIG. 67 – Lucio Fontana, *Conceito Espacial: espera*, 1965.
Têmpera sobre tela, 180 x 140 cm.
Milão, Fondazione Lucio Fontana.
Fonte: ARGAN, 2006, p.1965.

Detenho-me, dessa forma, no *Tagli* de Fontana, especificamente os construídos a partir da tela pintada em branco, conforme a figura 67. A partir dela, traço relações com o desenho *Progressão Espacial Arbórea Vertical*, pois considero haver uma similitude na forma resultante da incisão de Fontana com a forma de meu desenho, quando instalado na parede do MUnA



FIG. 68 – Simulação do desenho *Progressão Espacial Arbórea Vertical* instalado na parede do MUnA. Imagem modificada digitalmente.
Carlos Cordeiro, 2013.

Em ambos, as superfícies brancas são os campos mais favoráveis para receber as formas pretas que ocupam o centro dos trabalhos. O branco evoca o vazio em seu campo, e o mesmo acontece com o preto, por serem as extremidades da gama de valor, equivalendo-se em valor absoluto. São “cores” que podem ser consideradas como a soma de todas as cores ou a ausência de todas elas. Isso lhes confere a propriedade de, quando combinadas, fornecerem uma grande clareza formal pelo alto contraste que existe entre elas e pela ausência das sensações cromáticas presentes nas outras cores.

Comparando as imagens das duas figuras anteriores, podemos perceber aproximações do meu desenho com o trabalho de Fontana. A forma produzida pelo corte no centro do quadro de Fontana opera visualmente como a figura da grande árvore estreita em meu desenho, o qual ocupa o centro da parede da galeria. No caso do desenho, considero que a parede em que o trabalho será instalado desempenha mais uma função de suporte do que os papéis em que a árvore foi desenhada. Na figura 68 podemos notar que o desenho nessa parede tem uma espacialidade que está em uma relação indissociável com a mesma. O desenho é quase um *site specific*, pois foi elaborado e pensado a partir da parede em questão. Não é que o desenho não possa ser exposto em outra parede ou outro ambiente, mas se for instalado em outro espaço, conseqüentemente ele irá se comportar de modo diferente na relação com o mesmo. O que gostaria de destacar é o fato desse trabalho não ser autônomo em relação ao ambiente expositivo, como outros desenhos menores que podem ser arranjados de maneiras diversas, mantendo sua espacialidade interna preservada. O local em que o desenho será instalado modifica e é modificado pela presença do trabalho.

Com relação aos *Conceitos Espaciais* de Fontana, considero que estes possibilitam diversas leituras e já sofreram muitas interpretações. Como vimos, alguns enxergam neles um caráter ameaçador, violento e até mesmo sexual. Já outros refletem sobre a própria natureza que esses trabalhos teriam: seriam pinturas, desenhos ou esculturas? Ou seriam nem pinturas, nem desenhos, nem esculturas? Todavia, Fontana tinha clareza sobre suas intenções: “Como pintor quando estou a trabalhar numa de minhas telas perfuradas, não quero fazer uma pintura: quero abrir o espaço, criar uma nova dimensão para a arte, ligada ao cosmo e à sua expansão infinita para lá das limitações do plano pictórico.” (FONTANA *apud* HESS, 2009, p.8) Nesse sentido, podemos notar que seus trabalhos revelam uma impossibilidade de delimitação do espaço, uma vez que os limites se desfazem à medida que o artista “põe o espaço externo em comunicação com

o espaço interno; o gesto que corta a tela restabelece a continuidade entre os espaços aquém e além do plano.” (ARGAN, 2006, p.632).

O ato de cortar a tela é também um ato conceitual e um ato de libertação. “Com esses gestos destruiu a simulação espacial própria da escultura e a simulação espacial própria da pintura.” (*Idem*, p.632). Fontana possibilitou a visualização de uma ideia que traz a questão do espaço para um debate próprio do campo da arte. Como defende Argan:

O gesto negativo de Fontana é também um gesto cognitivo, diga-se até conscientemente “intelectual”. Sem dúvida, para ele, o espaço que é inventado e feito com a arte não tem qualquer relação com o espaço da ciência ou do senso comum; portanto, a arte não depende de uma cultura exterior a ela, não se move na órbita de qualquer filosofia ou ideologia. Isso, porém não decorre de uma recusa brutal da cultura, e sim da convicção de que a cultura que se realiza na arte é autônoma e insubstituível. (*Idem*, p.41).

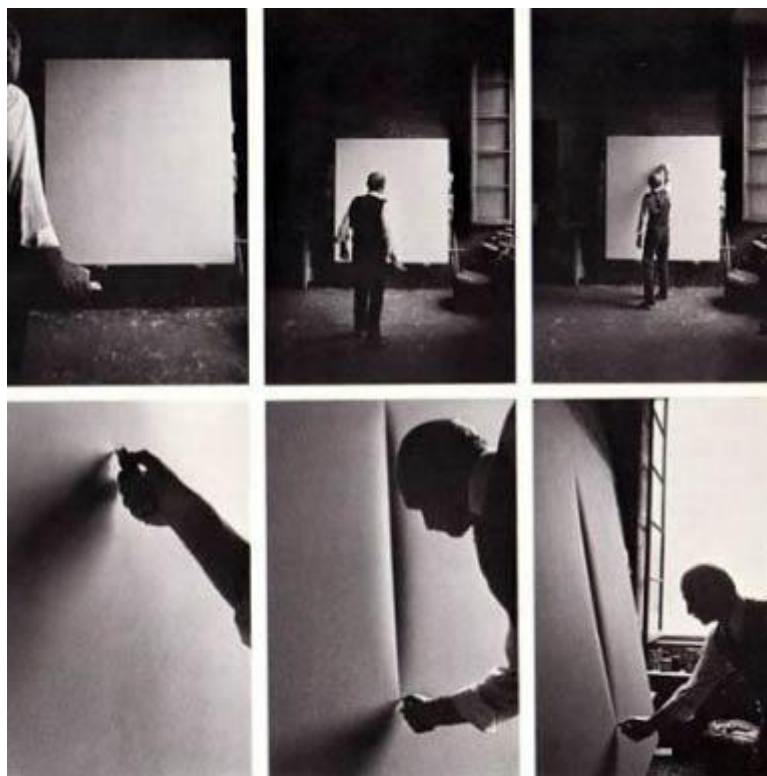


FIG. 69 – Lucio Fontana a executar uma incisão, 1964.

Fonte: http://www.iiclosangeles.esteri.it/IIC_LosAngeles/webform/SchedaEvento.aspx?id=112
- 08/01/2014.

Fontana, ao talhar a tela (figura 69), torna-a inoperante para o gesto pictórico comum, mas chama a atenção para a tela como um ente, como se radicalizasse a tela branca de Malevitch. Embora no caso do meu desenho eu não atravessasse a superfície do

suporte como Fontana, o espaço circundante do trabalho tem uma presença importante e ativa. Fontana é considerado um dos principais responsáveis pela incorporação do espaço externo ao espaço interno da obra e vice-versa. Além disso, ele foi um dos precursores das experiências ambientais, produzindo diversas “instalações” em uma época em que esse conceito ainda estava em formação. Ele é estudado nesta pesquisa, pois percebo que suas experiências e teorias são fontes esclarecedoras para compreender as novas relações com o espaço que surgem em minha poética com a produção do desenho *Progressão Espacial Arbórea Vertical*.

As obras de Fontana analisadas até este momento mostram que sua ênfase “estava sempre no aspecto espacial, e em suas conotações espirituais, na perfuração e na incisão como meios de expandir o objeto na direção do infinito, de abri-lo para o espaço real atrás e além, com todas as implicações metafísicas que isso possa sugerir.” (GOODING, 2002, p.88). Entretanto, Fontana produziu outros trabalhos em que foi além dessas propostas, ao incluir também o fruidor, imergindo-o em instalações que chamou de *Ambientes Espaciais*. Dessas instalações, destaco duas em que Fontana toma o branco como “símbolo do vazio” (FONTANA *apud* HESS, 2009, p.78). Tais trabalhos são nomeados como *Ambientes Espaciais Brancos*. Um foi apresentado em 1966, na Bienal de Veneza, e executado em colaboração com o arquiteto Carlo Scarpa (figura 70); o outro foi feito em 1968 para a *Documenta 4*, em Kassel (figura 71).

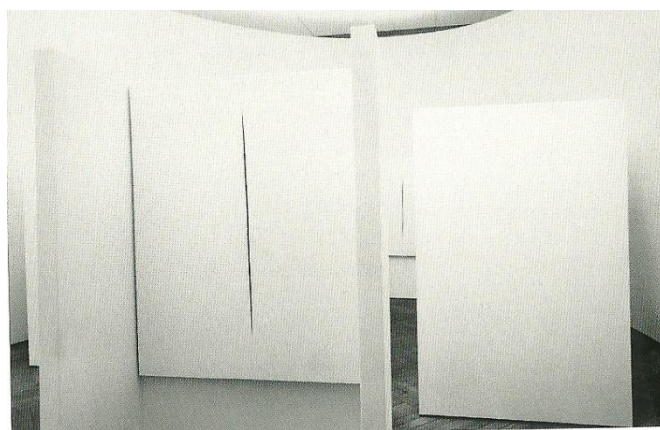


FIG. 70 – Lucio Fontana, *Ambiente espacial Branco*, 1966.
XXXIII Bienal de Veneza.
Destruído.
Fonte: Hess, 2009, p.80.

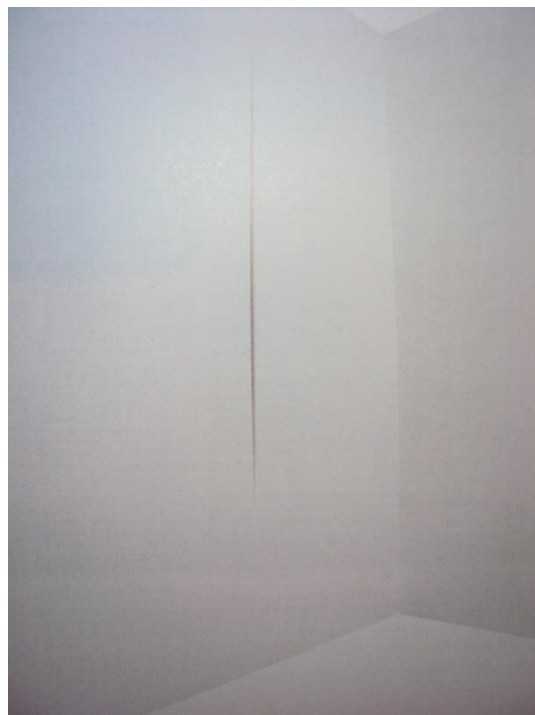
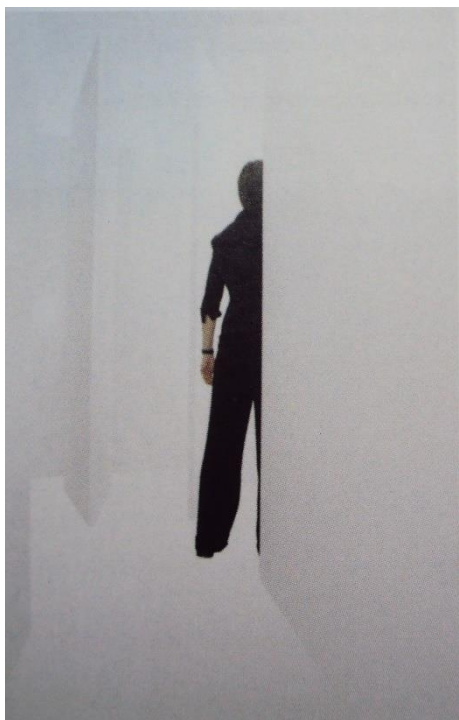


FIG. 71 – Lucio Fontana, *Ambiente espacial Branco*, 1968.
Painel de madeira e gesso, 330 x 525 x 440 cm.
(Painel de gesso 246 x 51 cm).
Reconstrução.
Fonte: Hess, 2009, p.82, 83.

Barbara Hess descreve essas instalações da seguinte forma:

Para a XXXIII Bienal de Veneza em 1966, Fontana colaborou com o arquiteto Carlo Scarpa para criar *Ambiente Espacial Branco*. O seu esboço e as fotografias documentais mostram uma sala branca com uma planta oval e uma entrada e saída ovais, intercaladas por várias divisórias com pequenas paredes laterais. Cada uma destas estruturas tipo santuário continha um *Concetto spaziale* branco, uma tela com uma única incisão vertical. O *Ambiente Espacial Branco* era uma obra de arte por onde se podia andar, o que valeu a Fontana o “Grande Prémio Internacional de Pintura” da Bienal. O último *Ambiente Espacial* de Fontana foi criado para *Documenta 4*, feito em 1968 em Kassel. Representava um desenvolvimento e uma concentração, do design usado em Veneza. No fim de um percurso labiríntico sinuoso, o observador chegava a uma parede com uma única incisão vertical – um *Taglio* numa folha de gesso. A predominância da cor branca sobre toda a instalação evocava o infinito do espaço e uma leveza desmaterializada. Ao mesmo tempo, o *Ambiente* que Fontana fez para Kassel parecia cumprir o desejo do futurista Umberto Boccioni, de décadas antes, de colocar o observador “no meio da pintura”. (HESS, 2009, p.78).

Essa ideia de envolver o fruidor no espaço da obra, trazendo-o para uma experiência corporal, contribui para uma extrapolação dos limites do suporte para o ambiente na medida em que o espaço circundante é ativado. Esse também é um aspecto importante nas possibilidades de fruição que poderão surgir pelo modo como meu desenho será instalado no espaço (figura 72).



FIG. 72 – Simulação do desenho *Progressão Espacial Arbórea Vertical*, instalado na parede do MUNA, junto de um observador. Imagem modificada digitalmente. Carlos Cordeiro, 2013.

Nessa imagem podemos ter a ideia de uma das possibilidades de fruição com o desenho instalado no MUnA. Como disse anteriormente, considero mais a parede como o suporte do desenho do que os próprios papéis. Entendo que o desenho será constituído por toda a extensão da parede e não apenas pela imagem feita em nanquim sobre papel. A grande área vazia na parede é de fundamental importância na poética do trabalho, porque ela potencializa a estreiteza da árvore desenhada, além de ser um campo que valoriza a imaterialidade, necessária para a apreensão dos dados fenomenológicos na experiência que proponho ao fruidor. Em termos de proporção, a árvore desenhada é quase um *tagli* reverso na parede. Digo reverso, pois, enquanto Fontana atravessou a materialidade do suporte, o desenho da árvore é aplicado por sobre a parede, aumentando minimamente a sua espessura.

A grande dimensão do desenho faz com que o fruidor tenha que explorar outros modos de fruição além do estritamente visual. A escala do corpo em relação ao tamanho da árvore solicita do observador que ele faça movimentos com a cabeça olhando para cima, para frente e para baixo. Ele também pode caminhar para ter um olhar mais distanciado e perceber o desenho como um todo. A arquitetura do museu permite ainda que se possa visualizar o trabalho de diferentes ângulos e planos: pode-se explorar o piso terreno, o plano intermediário, e ainda a parte alta do mezanino. De cada lugar que o fruidor estiver, ele terá uma visão diferente do trabalho, assim como sensações corporais diversificadas.

As propostas tanto de Fontana quanto minha, embora sejam intelectualizadas e até mesmo conceituais em certo grau, não deixam de ter a valorização de uma arte que – nas palavras de Fontana em seu *Manifesto Branco* – “requer todas as energias do homem no processo da criação e da interpretação” e possibilita que “o ser manifeste-se integralmente, com a plenitude de sua vitalidade” remontando assim a uma sensibilidade ancestral (FONTANA, 1997, p. 334):

Tomamos como princípio as primeiras experiências artísticas. Os homens da pré-história, que perceberam pela primeira vez um som produzido por golpes dados sobre um corpo oco, sentiram-se subjugados pelas combinações rítmicas. Levados pela força de sugestão do compasso puseram-se a dançar até a embriaguez. Tudo foi sensação nos homens primitivos. Sensação diante da natureza desconhecida, sensações musicais, sensação rítmica. Nossa intenção é desenvolver essa condição original do homem. (*Ibidem*).

Percebo que foi esse envolvimento profundo que experimentei na produção de meu desenho, e espero que essa ligação possa ser ampliada para a experiência do fruidor quando o trabalho estiver em exposição.

Nesse momento, gostaria de destacar a maneira como o desenho em análise me trouxe novas reflexões sobre a relação com o tempo e o espaço em minha poética. A partir desse trabalho me sinto mais próximo da experiência com o conceito de tempo, segundo Merleau-Ponty. Para esse filósofo, “o tempo não é um receptáculo de instantes, não é uma linha de momentos sucessivos, não é a distância entre um *agora*, um *antes* e um *depois*, mas é o movimento interno dos entes para se reunirem consigo mesmos e se diferenciarem de si mesmos.” (CHAUÍ, 2003, p.209). Assim, percebo nesse desenho a incorporação do espaço externo da obra, que permite ao trabalho se expandir para seu entorno, e fazer com que o fruidor não esteja mais em um espaço separado do espaço interno da obra, como em meus primeiros desenhos de árvores. Dessa maneira, é possível estar imerso na mesma dimensão temporal do trabalho.

Se pensarmos que esse desenho tem sua base quase no mesmo nível em que está o fruidor, logo acima do rodapé da parede, podemos dizer então que o desenho em questão divide o espaço em comum com o fruidor. Contudo, o trabalho não exige do fruidor o movimento para dentro do espaço, em um ato de entrar e sair da obra, como nos ambientes espaciais de Fontana, mas lhe exige modos de alterar a sua própria estatura para confrontar-se com a árvore: olhar para cima e para baixo, subir os degraus. Nesse sentido, o desenho se coloca dialeticamente com os trabalhos de Fontana e Brancusi, ora tendendo a aproximar-se de um, ora tendendo a aproximar-se de outro. Desse modo, a parede branca é tanto a “folha” que recebe a linha ao reverso, com relação à linha negativa de Fontana, quanto o pano de fundo para o crescimento dos extremos do desenho: o chão e o teto.

As abstrações de Fontana e Brancusi, cada uma a seu modo, buscam entrar em espaços infinitos. Acredito que a grande particularidade em relação à abstração, neste capítulo, é o paradoxo que se estabelece em buscas tão sinceras de abranger e reconciliar o espírito e a matéria. Nessa busca para se alcançar uma realidade “espiritual”, encontra-se também a realidade terrena do mundo, em “uma plenitude e uma fragilidade provisórias, demasiado humanas” (GOODING, 2002, p. 89). No desenho *Progressão Arbórea*, percebo que ele traz para esta pesquisa processos de abstração que dependem ainda mais da experiência de quem o vê, pois seu significado é contingente, é parte do fluxo da vida cotidiana.

CONCLUSÃO

O trabalho de pesquisa acadêmico exige do pesquisador certo distanciamento em relação ao objeto estudado, para que o mesmo possa ser analisado de maneira imparcial e objetiva. Entretanto, ao realizar uma pesquisa na linha de *Práticas e Processos* em que se estuda a própria produção como artista, é impossível não reconhecer que a busca do pesquisador inevitavelmente precisa considerar o papel atuante de sua subjetividade na construção de suas reflexões, com as quais o trabalho realizado também transforma e expressa sua visão de mundo. Deste modo, chegando agora ao momento de concluir esta dissertação, sou levado a fazer um balanço interior do que produzi nessa passagem pelo mestrado.

Constato, nos trabalhos produzidos, que eles refletem também um crescimento pessoal. Os aprendizados que tive durante o curso me fizeram compreender melhor o processo em que estou envolvido como desenhador e as implicações que isso tem em meu posicionamento diante do mundo. Essa foi uma consequência natural que a produção da pesquisa me trouxe. Contudo, o que primeiro me interessou enquanto artista/pesquisador foi a possibilidade de realizar um trabalho de pesquisa que pudesse ser discutido no ambiente acadêmico e posteriormente ser tornado público.

Como vimos nesta dissertação, as árvores desenhadas não são cópias do mundo com todas as suas particularidades, mas sim recortes, edições de determinado olhar em que a imagem que se produz atua por meio de uma dialética interna, ao mesmo tempo em que revela certos aspectos do mundo, oculta outros.

O que busco ao desenhar não é a representação de imagens que sirvam como um modo de se conhecer a “verdadeira” realidade do mundo. É claro para mim que os trabalhos que produzo apresentam apenas algumas possibilidades poéticas de percepções de um olhar em construção, que se situa no encontro do sujeito que conhece com o mundo e a cultura. Minha produção artística e os conceitos trabalhados nesta dissertação remontam a uma carga cultural de modos de olhar, reinventando esses modos. Quando faço desenhos de árvores, além de imprimir no papel aspectos de uma história do Desenho, também construo aspectos de um olhar subjetivo.

Para a Fenomenologia de Merleau-Ponty, segundo Marilena Chauí (2003, p.206), a realidade é “a existência do mundo material, natural, cultural e a nossa existência nele.” Reafirma, portanto, a realidade como “o campo formado por seres ou entes diferenciados e relacionados entre si que possuem sentido em si mesmos e também recebem de nós

outros e novos sentidos.” Trazendo essa discussão para o campo desta pesquisa, isso significa que existe um agenciamento pelo sujeito na maneira como os dados culturais e naturais aparecem para sua consciência, de modo que há o que Husserl nomeia como “intencionalidade”, ou seja, toda consciência é sempre uma “consciência de” (*Ibidem*). Sendo a consciência um ato intencional, o que interessa é a maneira como o indivíduo interpreta os desenhos, sendo ele um produtor de imagens (o artista), ou um receptor (o fruidor). Nos dois casos haverá um processo de elaboração pessoal que está em um constante diálogo com a cultura, reelaborando-a e refazendo-a a partir de sentidos e memórias tanto pessoais quanto coletivas.

O trabalho de arte atualiza-se pela percepção do fruidor e estabelece um diálogo entre sua subjetividade com a objetividade de uma realidade exterior dada, que antecede a consciência, mas não a determina. Nesse sentido, existe a possibilidade de experiências pessoais no espaço compartilhado por muitos. Tendo em vista que o desenho é uma construção, então podemos entender que não é possível separar totalmente a realidade exterior – que motivou a produção de determinada imagem – da realidade subjetiva do indivíduo, que recebe e é afetado por essa mesma imagem. Chegamos a um ponto importante: o afeto, ou seja, a maneira como o sujeito é afetado por essa experiência.

Bachelard (1975) trabalha com a noção de que o espaço é o sítio povoado por afetividade, habitado por intimidades, onde moram desejos, medos e sonhos. Esse filósofo tenta resgatar a importância fundamental de situar o homem no mundo com base em sua dimensão imaginária concentrada nas potencialidades de seu “devaneio acordado”. Como desenhador, estou lidando com essa noção de espaço defendida por esse filósofo, ou seja, realizando um trabalho na esfera dos espaços e tempos íntimos que norteiam experiências oníricas e imaginárias. As árvores que desenho constituem uma poética que se apoia nas relações entre sonhador e mundo, nas quais os devaneios produzem o terreno espacial e mostram que a subjetividade é um dado fundamental para entendermos que existem possibilidades diversas de percepção de um mesmo desenho.

Por isso, observando os desenhos que compõem esta dissertação, me ocorre que a essência mais importante do trabalho não é a que está no “objeto desenho” – ele é um mediador. A essência que me interessa é todo o contingente de possibilidades de fruição que a imagem (materializada no desenho) pode despertar, dependendo da participação do fruidor. Tais relações possibilitam a vivência de experiências estéticas que ressignificam no sujeito as potências arbóreas dos desenhos, e também as potências gráficas das árvores, permitindo que seu olhar construa outro modo subjetivo de desenhar.

Sendo assim, percebo que as interlocuções que o trabalho propicia foram decisivas para se chegar aos resultados desta pesquisa. Considerando também o debate acadêmico, que é inerente a um programa de pós-graduação e que trouxe contribuições valorosas, destaco os diálogos com a orientadora, a participação em eventos científicos com apresentação oral e publicação de trabalhos, as discussões nas disciplinas, o exame de qualificação e a participação no grupo de pesquisa *Poéticas da Imagem*. Todas essas atividades enriqueceram as reflexões sobre meu objeto de estudo na medida em que os professores e colegas compartilhavam comigo seus olhares e seus questionamentos a partir do que percebiam em minha proposta de pesquisa. A diversidade de pontos de vista me ajudou a ter mais clareza sobre o trabalho desenvolvido, assim como de suas potencialidades poéticas.

Há ainda que se considerar que a escolha por ter pensado os desenhos por meio de processos de abstração me possibilitou reflexões inesperadas sobre as relações arbóreas dos trabalhos. Talvez o mais óbvio fosse que eu tivesse analisado os desenhos de árvores pelo viés da figuração, no entanto, como discutido no segundo capítulo:

Uma das lições da arte moderna como um todo foi que embora as formas no desenho possam assumir o caráter de uma árvore, casa figura humana e assim por diante, a possibilidade de significado não depende da mesma forma e da mesma cor sempre com a mesma gama de associações. (HARRISON, 1998, p.198).

Sendo assim, a abstração “pressupõe uma posição crítica diante do figurativo na arte, e da própria predominância daquelas funções descritivas e narrativas que os procedimentos de figuração ajudam a possibilitar e desenvolver.” (*Idem*, p.203). Nos trabalhos analisados nesta dissertação, as questões intrínsecas muitas vezes passaram a ser mais importantes que o tema. Em alguns desenhos, é fácil identificar as árvores; já em outros, isso se torna mais nebuloso, já não é possível saber ao certo o que é galho, o que é tronco ou o que é raiz; as linhas desenhadas mais remetem a árvores do que realmente as figura. Dessa maneira, a indefinição do tema gera uma pergunta recorrente: será que são árvores? Essa indagação vai e volta: ora é árvore, ora já não sei. Isso me agrada muito – esses aspectos de desenhos que escapam de uma definição, que não querem uma definição. É justamente o que me fez aproximar dos processos de abstração, pois encontrei neles uma maneira de compreender “os significados que são criados quando realidades concretas invadem, por meio dos sentidos a imaginação receptora.”

(GOODING, 2002, p.11). Estabeleço assim uma liberdade maior para estudar meu objeto de pesquisa.

Reconheço a instauração de novas questões em minha poética, pelas quais pressinto que sempre me acompanharão de alguma maneira, no percurso que ainda tenho para percorrer como desenhador. Essas questões se apresentaram principalmente na série *Árvores em Diluição* e no desenho *Progressão Arbórea*. Esses dois trabalhos, considero-os como os desenhos com os quais tive os envoltimentos mais densos e profundos até o momento em minha produção.

As *Árvores em Diluição* possibilitaram refletir sobre o vazio e o “grau zero” do desenho (usando o termo de Malevich). Por meio de tais reflexões pudemos compreender realidades imateriais que dizem respeito a uma busca pela essência. Tal busca se deu pela desertificação da representação da imagem da árvore, em um processo no qual a questão do apagamento e seu reverso talvez supere a questão temática. Não é que o motivo das árvores não tenham tido importância, mas a experiência que tenho com ele possibilitou uma incursão num terreno de difícil acesso, que é o vazio. Como vimos, outros artistas como Malevich e Opalka tiveram um encontro irreversível com esse lugar em suas poéticas. Em meu caso estabeleci uma estratégia que me possibilitou a reversibilidade do processo. Contudo, percebo que ninguém passa impunemente por uma experiência com o vazio, de maneira que mesmo não tendo estabelecido a irreversibilidade do processo, o que se experimenta no encontro com o vazio, isso sim é irreversível, no sentido em que, posteriormente, mesmo não trabalhando diretamente com ele, a sua presença sempre estará contida naquele que tem consciência de suas potências, ainda que de um modo implícito.

Em *Progressão Arbórea* construí relações com o espaço que me fizeram refletir sobre possibilidades até então inexploradas em minha poética. Mesmo que não tenha modificado drasticamente a maneira de desenhar, a proposta de ocupar uma parede de grande dimensão levou-me a operações diferentes, como a construção em módulos. Tive que lidar com a dificuldade de construir um desenho por partes, mas vislumbrando mentalmente o desenho como um todo. Sei que ainda há muito a se pensar sobre este trabalho, pois como ele ainda será exposto, surgirão questões que só poderão ser percebidas na montagem da exposição e depois que o desenho estiver instalado na parede da galeria. Contudo, pelos estudos realizados até o momento, já houve constatações importantes. Pelas relações estabelecidas com trabalhos de Brancusi e Fontana, pude perceber que esse trabalho pode ser considerado um “marco” em minha produção, na

medida em que com ele estabeleço uma ampliação do desenho para um contexto instalacional que se relaciona com o espaço do mundo em comum e solicita experiências corporais dos fruidores, além das visuais.

Acredito que esta dissertação não se finaliza aqui, embora apresente resultados de trabalhos realizados antes e durante o mestrado, por meio de estudos aprofundados sobre os mesmos. Penso que a pesquisa realizada é parte importante de um processo em desenvolvimento que se apresenta aos poucos. Novas questões surgirão, novos caminhos se apresentarão, e caberá a mim – o desenhador – lançar essas linhas, considerando as experiências como se apresentam e o meu papel atuante como artista/pesquisador, cujo objetivo maior e principal é me relacionar da maneira mais intensa e verdadeira com a arte, a vida, as pessoas e o mundo.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

ANDRADE, Mário. Do desenho. In: **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: **Arte na América Latina**. ADES, Dawn. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ARTIGAS, Vilanova. **O desenho. Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BORRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUBER, Martin. **Eu e tu**. São Paulo: Centauro, 2001.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COTTINGTON, David. **Cubismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DEICHER, Susanne. **Mondrian**: construção sobre o vazio. Lisboa: Taschen, 2005.

DÜCHTING. **Cézanne**. Lisboa: Taschen, 2009.

ELGER, Dietmar. **Arte Abstracta**. Lisboa: Taschen, 2009.

FONTANA, Lucio. Manifesto Branco. In: **Arte na América Latina**. ADES, Dawn. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC editora, 1999.

GOMES FILHO, João; **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma; São Paulo; Escrituras; 2000.

GOODING, Mel. **Arte Abstrata**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

GULLAR, Ferreira, **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo à Arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

GULLAR, Ferreira. **Relâmpagos** – dizer o ver. São Paulo Cosac & Naif, 2003.

HARRISON, Charles et al. **Primitivismo, cubismo, abstração**: o começo do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

HESS, Barbara. **Fontana**. Lisboa: Taschen, 2009.

HOLZWARTH, Hans Werner. **Arte Moderna**. Barcelona: Taschen, 2011.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea**, Rio de Janeiro: n.1, p. 87-93, dez. 1984.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. In: **Escritos de artistas**: anos 60/70. FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MALEVICH, Kazimir. Suprematismo. in: **Teorias da arte moderna**. CHIPP, Herchel B. (Org.). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MALIÉVITCH, Kazimir. **Dos novos sistemas na Arte**. São Paulo: Hedra, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MIGLIACCIO, Luciano. **Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**: Arte Francesa. São Paulo: Editora Prêmio, 1998.

MORAIS, Frederico. Doze notas sobre o desenho. **Jornal da galeria Nara Roesler**. São Paulo: n.1, p. 4-5, nov. 1995.

NÉRET, Gilles. **Kazimir Malevitch e o Suprematismo**. Lisboa: Taschen, 2003.

PARTSCH, Susanna. **Paul Klee**. Colónia: Taschen, 2003.

RUHRBERG, Karl. et al. In: WALTHER, Ingo F. (Org.). **Arte do século XX**. Lisboa: Taschen, 2006.

SILVEIRA, P. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: EDUFRGS, 2004.

SHAPIRO, Meyer. **Mondrian**: a dimensão humana da pintura abstrata. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

WALTHER, Ingo F. (org.). **Obras-primas da pintura ocidental**: uma história da arte em 900 estudos do gótico aos dias de hoje. Lisboa: Taschen, 2005.