The background of the cover is an abstract painting by René Rudaix. It features a complex, layered composition of colors and textures. The palette includes earthy browns, dark blues, vibrant reds, and bright yellows. The brushwork is expressive and varied, with some areas showing thick, impasto-like applications of paint and others being more delicate. The overall effect is one of dynamic energy and visual richness, reflecting the 'accumulations and superpositions' mentioned in the title.

RENÉ RUDUIT

A CONSTRUÇÃO DO CAMPO PICTÓRICO:  
ACÚMULOS E SOBREPOSIÇÕES

RENÉ RUDUIT

A CONSTRUÇÃO DO CAMPO PICTÓRICO:  
ACÚMULOS E SOBREPOSIÇÕES

Porto Alegre

2005

René Rduit

A construção do campo pictórico:  
acúmulos e sobreposições

Dissertação apresentada ao Programa  
Pós-Graduação em Artes Visuais do  
Instituto de Artes da Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul, para obtenção do  
título de Mestre em Poéticas Visuais.

Orientador:

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha –  
PPGAV/UFRGS

Porto Alegre

2005

### CIP - Catalogação na Publicação

Ruduit, René de Moraes

A construção do campo pictórico: acúmulos e sobreposições / René de Moraes Ruduit. -- 2005.  
98 f.

Orientador: Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2005.

1. Pintura. 2. Acúmulo. 3. Materialidade. 4. Sobreposição. 5. Camadas. I. Cunha, Eduardo Figueiredo Vieira da, orient. II. Título.

René Rudit

A construção do campo pictórico:  
acúmulos e sobreposições

Aprovada em Porto Alegre, 5 de setembro de 2005.

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha - orientador

Prof. Dr. Alfredo Nicolaiewsky – UFRGS

Prof. Dr. Flávio Gonçalves – PPGAV/UFRGS

Prof. Dr. José Luiz Pellegrin – UFPEL

À Carolina e Pedro.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador Dr. Eduardo Vieira da Cunha e aos professores membros da banca examinadora Dr. Flávio Gonçalves, Dr. Alfredo Nicolaiewisky e Dr. José Luiz Pellegrin.

Aos professores e aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande Sul. Em especial a Martha Gofre e Kátia Prates.

Ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande Sul.

Aos meus pais e familiares.

À família de minha esposa e à Maria.

A Richard John pelo Abstract.

A Fábio Del Re e Ronaldo Ruduit pelas imagens dos trabalhos.

A André Severo, Alexandre Moreira, Clóvis Martins Costa, Marcelo Moreira e Nelson Rosa pelo auxílio na montagem das exposições.

A Paulo Gomes, Marilice Corona, Amélia Brandelli e Silvia Motosi pelo grupo de estudos.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE IMAGENS</b> .....	VII
<b>RESUMO</b> .....	IX
<b>ABSTRACT</b> .....	X
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>CAPÍTULO I: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE MINHAS PINTURAS</b> .....	4
1.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	4
1.2. OBSERVAÇÕES A RESPEITO DA PRODUÇÃO ANTERIOR A ESSA PESQUISA.....	7
1.3. A ENTRADA NA PINTURA.....	9
1.4. O USO DO FOTOGRÁFICO NA PINTURA.....	10
1.4.1. Os registros fotográficos e as imagens de árvores.....	10
1.4.2. Francis Bacon: o uso do fotográfico e imagens feridas.....	18
1.5. REGISTROS DE TRABALHO.....	25
1.6. PRINCÍPIO DA PINTURA.....	31
1.7. O FERIMENTO COMO FENDA PARA PASSAGEM À PINTURA.....	33
1.8. TELAS/PALHETAS.....	34
1.9. PINTAR: CALCAR E RASPAR.....	39
1.10. O ACOLHIMENTO DO INESPERADO.....	41
1.11. O TEMPO DA PINTURA EM CAMADAS.....	44
1.12. SOBRE PINTURAS E EXPOSIÇÕES.....	46
1.13. PINTURAS EM PROCESSO.....	66
<b>CAPÍTULO II: REFLEXOS E DIÁLOGOS FIRMADOS</b> .....	70
2.1. A ORIGEM E A MATÉRIA DA PINTURA EM IBERÊ CAMARGO.....	70
2.2. A REPRESENTAÇÃO DA PALHETA EM ANSELM KIEFER.....	77
<b>CONCLUSÃO / CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	86
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	92



## LISTA DE IMAGENS

01. René Ruidit. Série de pinturas, 2002-2004.....	6
02. René Ruidit. Série de referenciais fotográficos.....	12
03. René Ruidit. Referenciais fotográficos, 1995 e 1998.....	13
04. René Ruidit. Fotografias, 1995.....	14
05. René Ruidit. Fotografias, 1995.....	14
06. Francis Bacon. Fotografias tiradas pelo artista em cabines automáticas.....	19
07. Francis Bacon. Pintura, 1946.....	23
08. René Ruidit. Anotações realizadas durante o trabalho e fotografia referencial.....	27
09. René Ruidit. Anotações realizadas durante o trabalho e fotografia referencial.....	28
10. René Ruidit. Telas/palhetas.....	36
11. René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2002. (ver imagem 13).....	46
12. Vistas da exposição <i>René Ruidit - Pinturas</i> . Pinacoteca do Centro Universitário Feevale, 2002.....	47
13. René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2002 e detalhe.....	49
14. René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2002 e detalhe.....	50
15. René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2002 e detalhe.....	51
16. René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2002 e detalhe.....	52
17. René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2003 e detalhe.....	53
18. René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2003 e detalhe.....	54
19. René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2003 e detalhe.....	55
20. René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2004 e detalhe.....	56
21. René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2004 e detalhe.....	57
22. René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2002 (ver imagem 14).....	58

23.	René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2002 (ver imagem 15).....	58
24.	René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2002 (ver imagem 16).....	60
25.	René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2003 (ver imagem 17).....	61
26.	Vistas da exposição <i>René Ruidit - Pinturas</i> . Instituto Goethe - Porto Alegre, 2004.....	61
27.	René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2003 (ver imagem 18).....	62
28.	René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2003 (ver imagem 19).....	63
29.	René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2004 (ver imagem 20).....	64
30.	René Ruidit. <b>Sem título</b> , 2004 (ver imagem 21).....	64
31.	René Ruidit. Pintura em processo, desenho e fotografia referencial.....	67
32.	Iberê Camargo. <i>Mesa azul com carretéis</i> , 1959.....	72
33.	Iberê Camargo. <i>Núcleos II</i> , 1965.....	73
34.	Anselm Kiefer. <i>Innenraum</i> , 1981. Albert Speer. <i>Mosaic Room in the Reich Chancellery</i> .....	78
35.	Anselm Kiefer. <i>Nero Pinta</i> , 1974.....	78
36.	Anselm Kiefer. <i>Pintar = Queimar</i> , 1974.....	80
37.	Anselm Kiefer. <i>Pintura de Terra Queimada</i> , 1974.....	80
38.	Anselm Kiefer. <i>Ícaro = Areia Brandenburesa</i> , 1981.....	81
39.	Anselm Kiefer. <i>Ao Pintor Desconhecido</i> , 1982.....	83
40.	Anselm Kiefer. <i>Resumptio</i> , 1974.....	84

## RESUMO

*A construção do campo pictórico: acúmulos e sobreposições* baseia-se na pesquisa sobre uma prática plástica, na construção de um campo pictórico. Assim, é apresentada, nesta dissertação, uma série de pinturas, produzidas entre 2002 e 2004, que tiveram como conceitos norteadores as noções de *acúmulos* e *sobreposições* exploradas na elaboração de pinturas.

A narrativa é construída em paralelo ao processo de pintar. Seguindo, preferencialmente, a mesma seqüência de construção, procura-se apresentar os elementos que dão condição à instauração desses trabalhos.

A partir da análise dessa experiência, se propõe o levantamento de questões recorrentes nessa prática, desde a seleção de referenciais, passando pelas ações operatórias, bem como elementos de naturezas variadas que envolvem uma prática plástica particular e que encontram reverberações na produção. Assim, são abordados assuntos como: o uso do recurso fotográfico na pintura, a exploração da matéria pictórica, a importância da ação do tempo nesse processo, os registros de trabalho e os reflexos e os diálogos firmados com a obra de outros pintores.

Essa pesquisa estrutura-se como uma documentação de um processo de trabalho. Nesse sentido, aqui são apresentadas as hesitações, os questionamentos, as hipóteses e as experimentações relativas ao pintar.

**PALAVRAS-CHAVE:** pintura, acúmulo, materialidade, sobreposição, camadas.

## ABSTRACT

*The construction of the pictorial field: accumulations and overlaps* is based on research about the plastic practice, in the construction of a pictorial field. Hence, it is presented in this dissertation a series of paintings, produced between 2002 and 2004, which had as guiding concepts the notions of *accumulations and overlaps* explored in the elaboration of paintings.

The narrative is built in parallel to the process of painting. Proceeding, preferentially, the same construction sequence, trying to present the elements that allow the instauration of these works.

Starting from the analysis of this experience, one intends the rising of appealing subjects in such practice, from reference selection, considering the operative actions, as well as elements varied in nature that involve a particular plastic practice and that find reverberations in the production. Hence, the approached subjects are: the use of the photographic resources in painting, the exploration of the pictorial matter, the importance of time effect in this process, the work recordings and the reflexes and dialogues with the other painters' work.

This research is structured as a documentation of a work process. In that sense, here, the hesitations, the questionings, the hypotheses and the experimentations related to painting are presented.

KEYWORDS: painting, accumulation, materiality, overlay, layers.

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa busca oferecer uma reflexão sobre o processo particular de construção do campo pictórico, situando este campo como sendo o espaço de ação do pintor, no qual, traçando estratégias, elaboram-se conceitos referentes à sua prática pictórica.

Objetivamente, o que faço são pinturas. Portanto, essa pesquisa propõe investigar o processo que culmina em uma série de trabalhos finalizados. Ou seja: descrevo o processo de construção de minhas pinturas, nas quais busco predominantemente explorar os acúmulos e sobreposições da matéria pictórica como conceitos operatórios. Assim, procurarei aqui investigar questões que tem sido recorrentes na minha produção artística, narrando os fatos e as reflexões desencadeadas durante a prática plástica. Relato, dessa forma, os questionamentos e as experiências que determinaram a produção de uma série de pinturas que compõem este estudo. Essa análise baseia-se principalmente em minhas anotações e experiências de trabalho, e traz uma reflexão gradual sobre os elementos instauradores do processo, como a coleta de referenciais e as estratégias que culminam na construção das pinturas.

Muitas das indagações sobre os trabalhos ocorrem durante o ato de pintar e tento transpor essa mesma estrutura para a construção desse texto. Assim, de forma semelhante à estrutura que utilizo na construção de minhas pinturas, busco, aqui, elaborar uma narrativa por meio de um processo de acúmulo de anotações e registros.

Então, procuro expor uma história particular de prática pictórica na qual busco encontrar um percurso possível nesse processo de sobreposição de camadas e de acúmulo de matéria. No caso, refiro-me tanto à matéria pictórica quanto às camadas de fatos e pensamentos que compõem esse percurso. Dessa forma, pareceu-me apropriado dividir a presente dissertação em três capítulos:

- No primeiro capítulo apresento os trabalhos realizados durante o curso de mestrado, a partir da análise das pinturas, ressaltando os procedimentos adotados, o seu processo de elaboração, as estratégias definidoras de sua execução, as indagações surgidas durante esse período, as buscas, os referenciais, as coletas de dados e informações que são exploradas no desencadeamento das pinturas.

A produção de um grupo de trabalhos é marcada por uma série de escolhas, e para chegar a um determinado momento de maturidade, é necessário um percurso, igualmente marcado por experimentações, no qual se definirão as características desses trabalhos. Para uma melhor compreensão do meu processo de criação, acredito que seja importante, em alguns momentos, pontuar os primeiros experimentos com o desenho, a gravura e a pintura, tentando mostrar a gênese do momento atual. Essas ações, que anteriormente poderiam parecer desconexas, revelam-se presentes, ecoando em todo o processo. Portanto, essas experiências já apresentavam, mesmo que de forma ainda embrionária, os conceitos e as ações que viriam a instaurar o processo atual. Assim, nesse primeiro capítulo, relato e, ao mesmo tempo, proponho reconhecer, em situações passadas, ações e questionamentos que permanecem e são desencadeadoras de minha produção durante o período do mestrado. Acredito que a análise desses procedimentos contribua para esclarecer o desenvolvimento de minha prática plástica.

- O segundo capítulo, intitulado *Reflexos e diálogos firmados*, apresenta uma reflexão sobre o ato de pintar, sobre a matéria da pintura e sobre o sujeito que pinta, aquele que manipula e transforma a matéria, a partir da análise de narrativas e trabalhos de Iberê Camargo e Anselm Kiefer. Artistas, com os quais, estabeleço um diálogo por afinidade com suas obras.

- O terceiro capítulo, de conclusão, não pretende encerrar a discussão sobre a produção que aconteceu nos capítulos anteriores, mas, a partir da verificação de resultados obtidos, apresentar um determinado raciocínio e apontar, como desenlace, para novos questionamentos e novas possibilidades de trabalho.

Nesta dissertação, procuro contar essa trajetória de minha prática plástica elaborando uma narrativa na qual camadas de fatos se sobrepõem e se acumulam registrando uma história. E, através dessa dialética, proponho apresentar uma reflexão sobre a minha produção plástica, na qual registro os pensamentos que compõem uma prática pictórica.

A importância da reflexão sobre a própria produção está diretamente vinculada à intenção do pintor com o seu trabalho. Existem muitas formas de pintar, assim como propostas completamente diferentes. Mas de qualquer maneira, a reflexão do artista, os registros do seu trabalho, as anotações, as dúvidas e os questionamentos caracterizam o seu comprometimento com o processo de criação. Tal fato acaba por diferenciar essa produção da de outros grupos. O presente registro também acaba por deslocar o eixo de análise de um objeto finalizado para a compreensão de um processo dinâmico.

# CAPÍTULO I

## O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE MINHAS PINTURAS

### 1.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Inicialmente, percebo o meu trabalho prático-plástico da seguinte maneira: é a construção de pinturas que tem como princípio a sobreposição de camadas e o acúmulo de matéria pictórica. Em paralelo, poderia afirmar que o meu processo de reflexão teórica acontece de forma análoga: por meio de um processo de sobreposições e acúmulos de pensamentos. Portanto, a construção dessa dissertação ocorreu como um reflexo desse processo: pelo acúmulo de informações, anotações e outros registros variados, que determinam a instauração de um trabalho, na forma da articulação entre prática plástica e reflexão teórica. Na pintura, o processo de reflexão não acontece dissociado da prática; pintar não acontece sem o pensar e, portanto, o trabalho não se restringe apenas a uma prática de ateliê.

Práticas diversas, como coleções e seleções afetivas, podem contribuir, de forma direta ou indireta, para a afirmação dos meios que dão condição à obra. Segundo o *Vocabulaire D'Esthétique*, de Etienne Souriau (1999), a definição de Poiética, justamente, é:

... o estudo científico e filosófico das condições criadoras da obra. Enquanto que outros ramos da estética se ocupam especificamente da obra em si, a poiética tem como objetivo o estudo de tudo aquilo que acontece para dar existência à obra. (...) As técnicas de instauração da



obra nos diferentes atos são o assunto da poética. A poética visa esclarecer de forma crítica os conceitos obscuros, principalmente aqueles da criação, os quais ela coloca em relação àqueles da produção, da fabricação, instauração, elaboração, trabalho, obra e arte.<sup>1</sup>

Nesta dissertação apresento uma série de trabalhos práticos, pinturas a óleo, sem títulos, com dimensões em torno de 200 x 150 cm na maioria das vezes, e de cores terrosas, que desenvolvi durante o curso de mestrado (imagem 01).

As principais características, que dão corpo às pinturas deste trabalho, vêm amadurecendo há anos. Entretanto, a definição do projeto, com suas regras e estratégias, como está hoje, ocorreu em meados de 2002.

Procuro apresentar, nesta dissertação, o recorte de um determinado período de trabalho, entre os anos de 2002 e 2005. Nesse recorte, são analisadas pinturas concluídas e outras que ainda estão em desenvolvimento. Em alguns momentos, também é importante reportar a períodos anteriores, a fim de esclarecer o desenvolvimento de alguns procedimentos. Assim, o que busco é refletir não só sobre determinados trabalhos acabados, mas sobre um determinado período de produção que se transforma nesse objeto de análise.

---

<sup>1</sup> SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire D'Esthétique*. Paris: PUF, 1999.



Imagem 01: René Ruidt. Série de pinturas 2002 - 2005

## 1.2. OBSERVAÇÕES A RESPEITO DA PRODUÇÃO ANTERIOR A ESSA PESQUISA

Nos meus primeiros experimentos com a pintura, a partir da segunda metade de 1995, torna-se recorrente o uso da figura humana. Nesse período ainda utilizava telas pequenas, que futuramente viriam a ser usadas como palhetas. Em 1996, passo a trabalhar apenas com tinta a óleo e as dimensões das telas são ampliadas. As pinturas, então, passam a medir em média 130 x 150 cm. Nesses trabalhos, tanto as dimensões da telas, quanto o uso da figura humana remetem a uma série de desenhos que produzi entre 1994 e 1995, nos quais havia o interesse pelo gesto marcado.

As primeiras pinturas foram produzidas com tinta a óleo diluída em terebintina, mas a partir de 1996 isso começa a mudar. As figuras humanas começam a receber mais matéria pictórica em seu tratamento. Procurava realizar representações bastante exatas da figura humana. Entretanto, isso não me satisfazia completamente. Para o desenvolvimento dos meus trabalhos, foram determinantes a minha própria impaciência e insatisfação. Na minha impaciência, acabava por aplicar cada vez mais tinta sobre as telas. E, gradualmente, passei a me interessar pela matéria na pintura.

As figuras que existiam nessas pinturas tornaram-se, para mim, ilustrativas e óbvias demais. Sentia que se criava uma cena em primeiro plano com uma figura com um pano de fundo. Esse fato começou a me incomodar. A idéia de uma pintura na qual se possa encontrar uma chave para compor uma narrativa me pareceu extremamente esvaziadora. Uma

faceta novelística parecia retirar o sentido da pintura, transformando-a num simples jogo de interpretações.

Nesse mesmo período, experimentei a fotografia, desenhos variados, a gravura e tentei abandonar a figura humana na pintura. Pretendia evitar a narrativa. Assim, surgiram nas pinturas, imagens de animais e construções. Procurava, em determinadas partes, evitar os contornos e desmanchar as figuras.

Desse emaranhado de possibilidades foi feito meu projeto de graduação em Artes Plásticas, em 1997. Ali, o professor Alfredo Nicolaiewsky me alertou para as diferentes possibilidades que poderiam ali existir em quatro grupos distintos de trabalhos. Acredito, que todas minhas reflexões posteriores sobre pintura tem origem nesse período.

Em 1998, após a graduação, pintar se tornou uma atividade ocasional. Realizei experimentos com a xilogravura, quando surgiram os primeiros trabalhos que tinham como referenciais as imagens de árvores. Passei a me preocupar com a organização da matéria pictórica, com as sobreposições e acúmulos no processo de construção das pinturas. E, a partir de 1999, realizo as primeiras pinturas tendo como referenciais as fotografias de árvores. Entretanto, essa prática ainda é esparsa. E, só a partir de 2001 se torna recorrente, culminando nos trabalhos que compõem essa pesquisa.

### 1.3. A ENTRADA NA PINTURA

Diversas telas ficam encostadas pelas paredes do ateliê. A tinta a óleo, de tons escuros e diluída em terebintina, é espalhada com pincéis largos, e de pêlos já desgastados, em gestos amplos. É necessário um tempo para a secagem. O cheiro da tinta misturada à terebintina fica impregnado no ambiente. Fotografias de árvores e outros registros são fixados nas paredes e sobre as pinturas. O trabalho é intercalado em diversas telas, enquanto camadas de tinta de cores diferentes são sobrepostas. Outras tantas camadas se acumulam entre pausas e momentos de trabalho, que podem durar meses.

Há, para mim, nesses trabalhos, uma proposta de “mergulho” na pintura. Um mergulho nas suas diversas camadas, para desvendar um processo de criação.

Em alguns trabalhos permanece aparente a trama do tecido por entre camadas mais espessas de tinta depositadas sobre a tela, como na pintura ***sem título*** 2002 (imagem 13) e, ressaltado, no detalhe.

É possível perceber, ou melhor, entrever, na espessura das camadas de tinta, o processo do meu trabalho. Na aparência da trama da tela e na sobreposição das sucessivas camadas de pintura, torna-se visível um determinado tempo de construção.

Assim, num primeiro momento, me deparei com as seguintes questões: Qual é o tempo da pintura? E como se articulam os acúmulos e sobreposições de tinta na construção do campo pictórico?

Procurei transpor esse questionamento à reflexão teórica, por julgá-lo essencial ao desenvolvimento de meu processo de trabalho.

Sobre o meu processo de criação, é possível perceber alguns pontos importantes que devem ser ressaltados, tais como: a construção das pinturas por meio de acúmulos e sobreposições, e a importante ação do tempo nesse processo; as escolhas dos materiais e sua utilização; e, a coleta e o uso de referenciais fotográficos.

Esses pontos serão apresentados nesta dissertação preferencialmente seguindo a ordem de execução das ações nas pinturas. E intercalados com paralelos sobre elementos da produção plástica de artistas e com análise sobre períodos diversos de minha produção, que se refletem nas pinturas atuais. Assim, busco na apresentação desses pontos construir um panorama amplo para a compreensão do processo de instauração de minha produção.

#### 1.4. O USO DO FOTOGRAFICO NA PINTURA

##### **1.4.1. Os registros fotográficos e as imagens de árvores**

A idéia dos primeiros trabalhos utilizando imagens de árvores surgiu, em 1999, em uma série de experiências com xilogravura: em um processo circular, o corte da árvore produziria a matriz da gravura e do corte na matriz ressurgiria a árvore.

Porém, antes desses trabalhos, as árvores já apareciam em registros fotográficos esparsos e em esboços em papéis. Aparições que

ainda não tinham uma intenção clara de produção. Eram apenas registros casuais.

Por volta do ano de 2000, após as experiências com xilogravura, passei a perceber nos registros fotográficos de árvores, realizados a partir de 1995, a possibilidade de explorá-los para a construção de pinturas.

Durante todo o processo de pintura, recorro, constantemente, a essas inúmeras fotografias que fiz de diversas árvores (imagem 02) e que, normalmente, encontram-se fixadas nas paredes do ateliê, juntamente com alguns desenhos e outras anotações.

Muitas árvores que fotografo encontro ao acaso. Entretanto, muitas vezes, percorro a cidade, principalmente os parques e as praças, com o propósito específico de registrar detalhes de troncos, cascas vazias e árvores de formas variadas.

Quando realizei os primeiros registros fotográficos, não havia a pretensão de realizar um corpo de trabalho. Aquelas árvores foram encontradas ao acaso e me estimularam a observar as suas formas mais atentamente. Entretanto, quando passei a recorrer a essas imagens nas pinturas, passei a incorporar a caminhada como uma estratégia de trabalho na procura por imagens a serem posteriormente exploradas.

Nas caminhadas, algumas vezes encontro árvores que imediatamente me parecem pinturas, pois reconheço nelas possibilidades pictóricas. Em outras, contudo, só acabo percebendo tais possibilidades algum tempo depois. Por isso, prefiro ter todas as imagens fotografadas à vista no ateliê, fixadas nas paredes, para que eu possa observá-las constantemente.

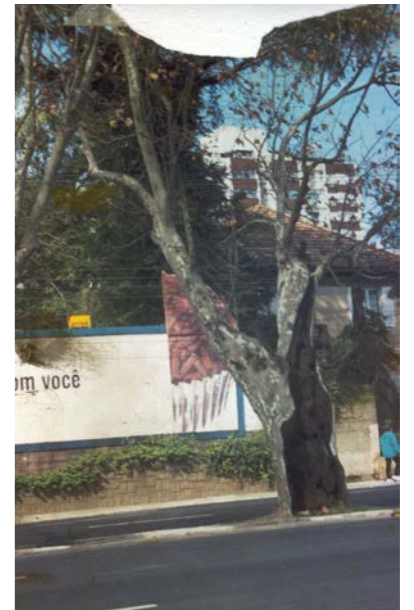
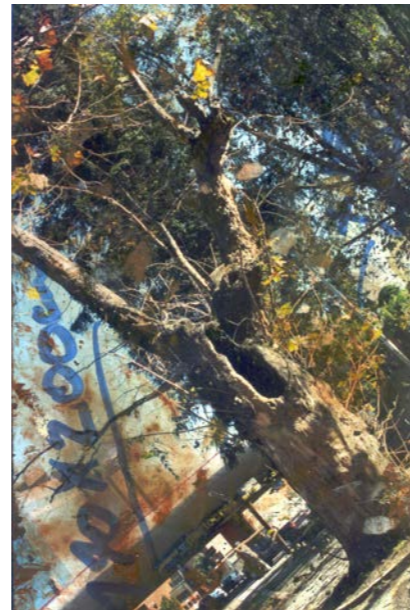
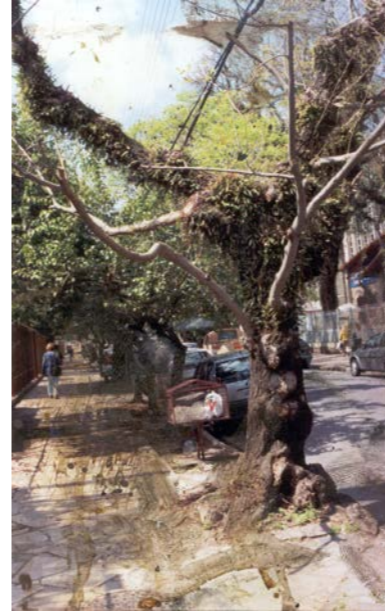


Imagem 02: René Ruidit. Série de referenciais fotográficos.



Com o desenvolvimento do trabalho, passei a registrar somente imagens de árvores carcomidas e feridas. Assim, estabeleceu-se um padrão na escolha das imagens. Quanto mais danificada a árvore, mais ela passava a me interessar como possibilidade pictórica.

O desencadeamento da pintura acontece no ateliê, a partir da análise recorrente e da convivência com essas imagens. Assim, a fotografia serve, para mim, tanto como um registro de trabalho, como uma anotação que auxiliará no processo pictórico. Para uma melhor compreensão desse processo de registro e exploração de um referencial fotográfico na pintura, e o porquê da necessidade de acercar-me a essas imagens, acredito ser importante explicitar o que me interessa nele e apontar as semelhanças desses registros com outros realizados em um período anterior.



Imagem 03: René Rudaít. Referenciais fotográficos, 1995 e 1998.

Quando fotografei as primeiras árvores, não havia a intenção de trabalhar com essas imagens. Tanto que existe uma lacuna de quase três anos entre os dois primeiros registros (imagem 03), sendo que a primeira fotografia foi realizada em meados de 1995. E, essas imagens,

somente viriam a ser exploradas como referenciais para as pinturas anos mais tarde. Foram registros meramente ocasionais de imagens, que me interessaram naquele momento. Até meados de 2001, não havia ainda um projeto claro de trabalho, apenas algumas experiências esporádicas, executadas a partir de 1999. Na segunda metade de 2001, o projeto tomou corpo, mas somente foi definido, com suas características atuais, no princípio do ano seguinte.



Imagem 04: René Rudaít. Fotografias, 1995.

Tanto nessas fotografias de árvores, realizadas de maneira mais recorrente a partir de 2001, quanto nos registros fotográficos que realizei entre os anos de 1995-1996, na sua maioria de construções deterioradas (imagens 04 e 05), percebo uma preocupação pictórica na escolha das imagens a serem fotografadas. A mesma preocupação é percebível na definição do tipo de película usada até meados de 1996. Nesse período utilizava, principalmente, filmes em preto e branco de iso 100 e 400, com revelação forçada para iso 1600 e 3200. Tal procedimento diminuía a definição da imagem, suprimindo detalhes e aumentando os contrastes.



Imagem 05: René Rudaít. Fotografias, 1995.

Assim as fotografias tornavam-se mais granuladas, criando, para mim, como percebi depois, um resultado mais próximo ao pictórico.

Nunca considerei como trabalhos acabados essa série de fotografias, que permaneceram guardadas por muitos anos. Essas imagens mostravam detalhes de portas, janelas, interiores e fachadas destruídas de prédios. Registravam estruturas carcomidas, marcadas, feridas pela ação do homem e do tempo.

As texturas dos materiais, os contrastes, a luz que incidia sobre aquelas estruturas criando sombras, a matéria exposta, que, em parte, revelava seu próprio processo de construção, em escolhas que eram ressaltadas pelo granulado do filme, tudo isso criava, para mim, um paralelo com o processo de construção das pinturas. No fotográfico as imagens passavam a me interessar pela organização dos pontos, ou seja, dos grãos, ao revelar imagens.

Interessava-me perceber a articulação das manchas naquelas imagens. A própria matéria fotográfica – os grãos, as falhas do processo de revelação e ampliação, as marcas produzidas pela ação dos químicos e da luz que velava partes do filme – passava a compartilhar com o motivo o centro do meu interesse.

As manchas que surgiam no laboratório integravam as próprias marcas do fazer. Assim, os dois pontos fundamentais naquela prática consistiam em considerar as fotografias como o registro de um olhar investigativo e como fenômeno fotográfico, que me interessava preferencialmente pelo processo de um surgimento posterior da imagem. Imagem essa resultante do entrecruzamento de um processo físico de captura da luz, sobre uma película sensibilizada, por meio de um

mecanismo específico, com procedimentos de laboratório e de processos químicos.

Em paralelo, vinha me preocupando cada vez mais com uma pintura que explorasse a matéria pictórica na sua construção por meio de um processo de acúmulos e sobreposições. Assim, como naquelas construções, pretendia uma pintura que deixasse aparentes partes de sua matéria, suas marcas e a forma de sua construção, deixando, de certa maneira, perceptível o processo de trabalho.

As construções fotografadas possuíam alguns pontos em comum: muitas delas eram apenas cascas, os seus interiores estavam expostos e deteriorados e tinham aparentes as marcas da passagem do tempo. Ao fotografar um prédio no qual sua matéria estava exposta – as barras de ferro, as pedras usadas no concreto, os fios elétricos e a instalação hidráulica –, registrava, também, o seu próprio processo de construção. De forma análoga, na fotografia também procurava pelo registro do processo na marca dos químicos e dos grãos de prata. Interessava-me pelo processo de formação, em etapas – ou camadas –, da imagem fotográfica.

A partir de 1997, passo a utilizar filmes coloridos comuns e o processo de laboratório não é mais por mim realizado. Entretanto, no registro de imagens de árvores, permanece uma busca com sentido semelhante ao realizado com as construções. Na maioria das fotografias de árvores, o seu interior encontra-se aparente, mostrando suas diversas camadas e revelando o seu próprio processo orgânico de formação, pela sobreposição de anéis. Da mesma maneira, o processo de construção das pinturas, para mim, acontece pela sobreposição de camadas. Nesse ponto, a escolha de imagens das árvores como referenciais, cria uma

importante relação análoga com o processo de construção de minhas pinturas.

No processo de seleção de referenciais, procuro, imediatamente, estabelecer relações entre as imagens encontradas e o meu processo pictórico. Indago-me sobre como essas formas se organizam, o que elas sugerem e como explorá-las em pintura. Talvez o meu olhar esteja viciado, pois em muito do que vejo me sinto impelido a pensar de forma a tentar resolver questões pictóricas: “o que há de pintura ali?”.

Quando seleciono uma determinada árvore como referencial, imediatamente, tento estabelecer quais seriam as suas possibilidades pictóricas. Procuro reconhecê-la e percebê-la como uma possível pintura. E, ao fotografá-la, escolho o ângulo e enquadramento pensando no seu desenvolvimento posterior. Registro os pontos que me interessam mais, e que serão explorados no trabalho. Estas escolhas estão intimamente ligadas com as possibilidades pictóricas que percebo, como suas sugestões de cores, manchas, gestos e sobreposições de camadas.

A árvore, portanto, me interessa mais pela sua possibilidade de exploração pictórica, pela textura do material, por suas camadas expostas, por sua matéria e sua forma de organização, do que por qualquer tipo de leitura simbólica que elas carreguem. Ainda que ache muito interessante a imagem de raízes se espalhando, revolvendo a terra e se alimentando do que ali se encontra soterrado.

Quando fotografo as árvores, procuro deixar aparentes seus cortes, suas partes rompidas, sua matéria exposta, como nas primeiras construções fotografadas. Desde o início do meu processo de trabalho, na seleção dos referenciais, as árvores são entendidas como imagens geradoras no desencadeamento das pinturas. E, nesse processo, a

coleta de referenciais se revela como uma importante ação em meu trabalho. O fotográfico adquire sentido de registro e de anotação para a produção pictórica. Portanto, a fotografia serve, para mim, como anotação daquela materialidade e daquela forma de sobreposição de matéria. Entendo que isso se traduz na maneira em que fotografo as árvores: na escolha do enquadramento (corte), na angulação, na luminosidade e na profundidade. O fotográfico não me interessa tanto como técnica e recurso de expressão. Pois, em meu processo, ele situa-se no mesmo nível dos desenhos de esboço, anotações e rascunhos de idéias para serem exploradas posteriormente na construção das pinturas.

Ainda sobre a utilização de referenciais fotográficos e ao processo de instauração das pinturas por esse meio, penso que se possa, e seja importante, traçar aqui alguns paralelos com a produção do pintor inglês Francis Bacon.

#### **1.4.2. Francis Bacon: o uso do referencial fotográfico e as imagens feridas.**

Percebo aqui uma série de aproximações possíveis com o processo de trabalho, a partir de referenciais fotográficos, do pintor britânico Francis Bacon (1909-1993).

Conforme Chivers (1996)<sup>2</sup>, os primeiros trabalhos de Bacon, que não recebeu qualquer ensino formal de pintura, datam de 1926-7. Em 1937 o artista participou de um evento chamado *Jovens Pintores Ingleses*. Nessa mesma época, destruiu parte de suas obras anteriores e retirou-se do cenário artístico até 1945, quando seus *Três Estudos para Figuras à*

---

<sup>2</sup> CHIVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.37.

*Base de uma Crucificação* (Tate, Londres), pintados no ano anterior, foram expostos na Lefevre Gallery. O fato fez Bacon, imediatamente, tornar-se o pintor mais controverso da Inglaterra do período pós-guerra.

Muitas das pinturas de Bacon sofreram a influência, de forma direta ou indireta, de fotografias. Imagens de origens diversas, como as conhecidas fotos do fotografo britânico Eadweard James Muybridge (1830-1904), pioneiro da fotografia em movimento; os instantâneos (Polaroids) e fotografias de amigos; os retratos do artista, feitos em cabines automáticas (imagem 06); as imagens retiradas de periódicos; as fotos de posições do corpo a serem radiografados e as imagens das chapas de radiografia, retiradas do livro *Positioning in radiography*; assim como a imagem da babá gritando, originária do filme *O encouraçado Potemkin*<sup>3</sup> (1925) de Sergei Eisenstein (1898-1948), foram exploradas em suas pinturas.



Imagem 06: Francis Bacon. Fotografias tiradas pelo próprio artista em cabines automáticas.

---

<sup>3</sup> *O Encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin). Sergei Eisenstein. URSS: 1925. 65 minutos. O filme narra a insurreição da tripulação do encouraçado "Príncipe Potemkin Tavritcheski", em junho de 1905, contra as duras condições de vida no império czarista. Eisenstein, em 1925, recebeu a incumbência de realizar um dos filmes destinados oficialmente a comemorar os vinte anos da revolução de 1905.

Bacon recorre à fotografia como referencial e possível instaurador do processo de suas pinturas. O artista afirma em entrevista a David Sylvester (s. d.):

Através da foto começo a divagar sobre a imagem e meu pensamento vai captando sua realidade mais finamente do que conseguiria apenas com os olhos. E as fotografias não são somente pontos de referência; muitas vezes elas são detonadoras de idéias<sup>4</sup>.

Em Bacon, a fotografia pode aparecer como um referencial que dá suporte à exploração pictórica, uma anotação de trabalho, mas também como desencadeador de idéias e ações na pintura. Assim, as fotografias vão além do simples registro, ou alusão a um objeto vagamente retido na memória, e transformam-se em um objeto de análise para o desencadeamento de possibilidades de trabalho. As falhas no processo fotográfico, assim como a sujeira que se deposita com o tempo sobre a foto – elemento esse que não existia no objeto fotografado – podem se tornar elas próprias desencadeadores do processo pictórico. Sobre isso, Bacon diz: “as minhas fotografias estão muito estragadas. Porque as pessoas pisam nelas, amarrotam, fazem todo tipo de coisa, e isso traz novas implicações para a imagem”.<sup>5</sup> E são justamente essas novas marcas nas fotografias, feridas quase que ao acaso, que possibilitam ao artista reconhecer outras implicações e possibilidades desencadeadoras do trabalho. Para Bacon, marcas involuntárias sobre a tela sugerem outros caminhos muito mais penetrantes para apreender o fato que se persegue. E, Bacon explora essas possibilidades de dilaceração das imagens em seu trabalho. Assim, torna-se evidente a importância das marcas acidentais nessas imagens no processo criativo de Bacon.

---

<sup>4</sup> SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade do fato*. São Paulo: Cosac & Naify, s. d., p. 30.

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*, p. 38.



A meu ver, o ferimento serve como uma fenda que possibilita penetrar na imagem para desvelar as possibilidades a serem exploradas posteriormente na pintura. As imagens que utilizo como referenciais são especificamente de árvores feridas, cindidas. Nelas, estão aparentes seus cortes e suas camadas. E, através dessas fendas procuro compreender a imagem que será trabalhada na construção da pintura. Esse é o ponto de partida. De maneira semelhante, em Bacon, encontram-se ligadas pela noção de ferimento na imagem as fotografias marcadas e as figuras dilaceradas trabalhadas com violência nas suas pinturas. Bacon agride a pintura tentando torná-las imediatamente mais real para ele. Eis o seu testemunho:

Na maioria das vezes em que tentei representar a imagem com mais exatidão, para que fosse mais ilustrativa, ela se tornou extremamente banal, e aí, por puro desespero e desânimo, eu a destruía completamente, incapaz de reconhecer as marcas que estava fazendo na imagem – mas, de repente, percebo que a coisa está se aproximando mais daquilo que meu instinto visual me pedia que fizesse na imagem que procurava captar. Trata-se realmente, no meu caso, de criar uma armadilha para agarrar o fato em todo o seu instante de plenitude.<sup>6</sup>

Ao tentar controlar sua pintura, buscando representar uma imagem com exatidão, ele acaba por obter um resultado insatisfatório “mas, fazendo aquelas manchas sem saber como elas vão se comportar, surge alguma coisa que de repente o instinto apreende como aquilo que você poderá começar a desenvolver”<sup>7</sup>. Nesse processo “as marcas são feitas e depois você examina a marca como se fosse um gráfico. E nesse gráfico você vê todo tipo de possibilidades que estão sendo ali criadas”<sup>8</sup>.

Assim, parece-me que no processo de Bacon, o reconhecimento das dilacerações nas imagens transforma-se no próprio princípio e motivo da

---

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*. p. 53.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*, p. 54.

ação. Essa é a armadilha que ele cria para penetrar no interior de seu processo de trabalho.

De forma semelhante, o princípio da ação pictórica no meu trabalho está no reconhecimento de determinadas dilacerações na imagem que será fotografada e servirá de referencial. Procuo perceber, nesses referenciais fotográficos, as possibilidades pictóricas que servirão como detonadores e serão exploradas na construção da pintura. E, nesse processo, interessa-me o gesto, a matéria e a forma pela qual será construída.

Bacon busca por uma verdade na imagem que a torne imediatamente mais real. E, para alcançar esse objetivo, cria uma *armadilha* do ferimento, por meio de marcas involuntárias na imagem referencial e na pintura. Ele próprio define a exploração do acaso como sendo um dos aspectos mais importantes e ricos de seu trabalho.

Esses acasos poderiam ocorrer quando, exasperado com o que fez, o pintor pega um pano e um pincel e o esfrega, sem pensar, por cima daquilo que havia feito; quando pintando com impaciência e cheio de chateação ou, quando pintando de maneira totalmente distraída, ou, ainda, quando em estado de consciência alterada, executa, sem pensar, marcas aleatórias no trabalho. Assim, somente em um segundo momento, haveria a percepção dos resultados de suas ações. A partir daí, aconteceria um retorno ao trabalho na pintura acolhendo as sugestões dessas marcas. De qualquer maneira, é fundamental, nesse processo de sugestão de imagens, a atenção do artista que explora esses ocorridos. Para Bacon, “quando nos condicionamos através do trabalho e da constância, ficamos mais atentos a para o que o acaso nos

---

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*, p. 56.

propõe”<sup>9</sup>. Esse acaso, ao ser percebido pelo artista, amplia as possibilidades de desencadeamento do trabalho.

Segundo Dominique Chateau, em Bacon, “os acidentes pictóricos que mancham a imagem não são excrescências, intrusões superficiais. [...] Não são modulações posteriores, mas o rastro da atividade”<sup>10</sup>. Mais que a fusão de manchas, estrias e arranhões à imagem, esses elementos, são determinantes da própria imagem. Na construção das pinturas são incorporados nela todas as ocorrências, planejadas ou não, do ato.

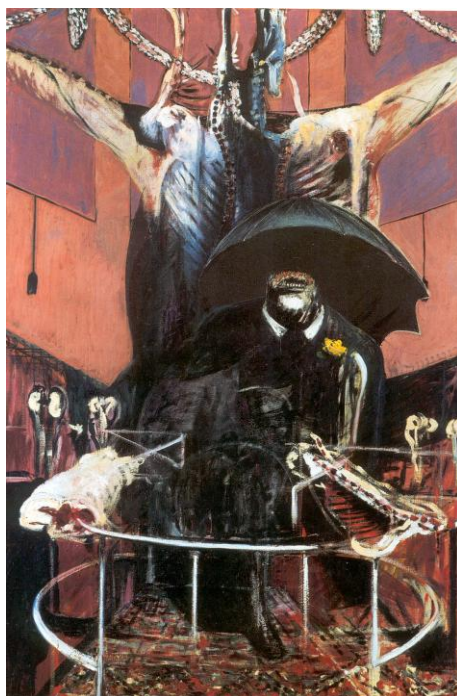


Imagem 07: Francis Bacon. Pintura, 1946. Óleo e têmpera sobre tela. 198 x 132 cm.

Bacon relata o processo de sugestões de imagens casuais ocorrido quando trabalhava em *Pintura* de 1946 (imagem 07). A obra, inicialmente, seria uma cena de paisagem. Entretanto, durante a sua execução, surge a sugestão da imagem de um chipanzé. E, mais tarde, esta se transforma em uma ave de rapina. Ao final, os fragmentos das imagens se confundem sugerindo outras idéias ao pintor.

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*, p. 52.

<sup>10</sup> CHATEAU, Dominique. *Poiética da recriação: sobre um auto-retrato de Francis Bacon*. Porto Arte, n° 21. UFRGS: Porto Alegre, 2004.

Um dos quadros que pintei em 1946, aquele que parece um açougue, surgiu diante de mim por acaso. Eu estava tentando fazer um pássaro pousando num campo. [...] De repente as linhas que eu tinha desenhado sugeriram uma coisa muito diferente, e desta sugestão nasceu o quadro. Não tinha a intenção de pintá-lo; nunca pensei nele daquela maneira. Foi como se uma coisa, aparecida acidentalmente, tivesse ficado debaixo de outra que também por acaso veio logo depois.<sup>11</sup>

Os fragmentos das imagens pintadas anteriormente são incorporados à imagem final. A pintura avança, desenvolvendo-se de maneira imprevista. E, essa é a dinâmica. O artista busca esse acaso e o incorpora como instrumento de trabalho. Diz Bacon: “há anos venho pensando no acaso e nas possibilidades de usar o que ele pode me oferecer, e nunca sei até que ponto aquilo que faço resulta puramente do acaso ou do meu trabalho de manipulação”<sup>12</sup>.

Em seu processo de trabalho, Bacon preferia recorrer a referenciais fotográficos para obter uma maior liberdade na execução de suas pinturas. “Mesmo no caso de amigos que vêm ao estúdio e posam, eu tiro fotos suas para os retratos, porque prefiro trabalhar muito mais em cima delas do que olhando para eles”<sup>13</sup>. Distante do modelo, Bacon praticava a violência sobre a imagem: “Creio que, se eu estiver na presença da imagem, não consigo me soltar tanto quanto se trabalhasse somente com a imagem fotográfica”<sup>14</sup>. O afastamento do modelo possibilitava a entrada nas questões próprias da pintura e no distanciamento da representação, possibilitando que a imagem pudesse ser ferida. “Prefiro fazer essas violências às escondidas, o que, na minha opinião, me permite registrar a realidade delas com mais clareza”<sup>15</sup>. A

---

<sup>11</sup> SYLVESTER, David. Op. cit., p. 11.

<sup>12</sup> Idem, ibidem, p. 52.

<sup>13</sup> Idem, ibidem, p. 40.

<sup>14</sup> Idem, ibidem, p. 40.

<sup>15</sup> Idem, ibidem, p. 41.

questão gira em torno da maneira de “pintar essa imagem para torná-la imediatamente mais real”<sup>16</sup>.

Assim, o artista cria armadilhas para si mesmo, que transformam-se no próprio desencadeamento do seu trabalho. A partir do reconhecimento das dilacerações da imagem permite-se o reconhecimento de outras possibilidades para o desenvolvimento da pintura. As marcas involuntárias podem levar à construção de uma imagem mais impactante. Mas, cabe ao artista perceber e explorar essas potencialidades. Trata-se de uma estratégia de ação traçada para alcançar a realização das imagens que se pretende. Assim, Bacon alcançava a liberdade que almejava no ato criador.

## 1.5. REGISTROS DE TRABALHO

No ateliê, seleciono as fotografias que me interessam mais e que parecem permitir maior exploração na pintura. Essas imagens já passaram por processos de seleção anteriores: a escolha da árvore, o ângulo na qual elas foram registradas, assim como a sua fixação ou retirada das paredes do ateliê. Normalmente, todas as fotografias usadas como referenciais estão espalhadas pelas paredes ou pelo chão. Após montar as telas, aplico uma base para isolar a tinta do suporte. Início a pintura por camadas magras de tinta a óleo, bastante diluída em terebintina. No início não me preocupo muito com as cores, entretanto são invariavelmente limitadas a variações de marrom. Começo a traçar a imagem da árvore sobre a tela utilizando a tinta diluída em um pouco de terebintina. Recorro constantemente à imagem referencial e, durante o trabalho, vou realizando anotações em pedaços de papéis que também

---

<sup>16</sup> Idem, ibidem, p. 43.

fixo nas paredes e, às vezes, até mesmo, sobre as telas. Esses registros são bastante precários, porque utilizo qualquer papel que esteja à mão e faço as anotações de qualquer forma, sem cuidados. Isso, muitas vezes, acarreta em uma grande dificuldade de entendê-las posteriormente. Além disso, vou riscando sucessivamente sobre eles, fazendo novas anotações. E, freqüentemente, esses papéis se descolam, caem no chão e ficam manchados de tinta. Trabalho com essas anotações durante todo o processo de pintura, ou seja, esses desenhos vão sendo produzidos ao mesmo tempo em que as pinturas estão sendo realizadas.

Os desenhos que realizo durante o desenvolvimento das pinturas (imagens 08 e 09) servem como guias em alguns momentos dos trabalhos. Neles, registro dúvidas e hesitações; seqüências de ações que devem ser levadas a cabo; e marco áreas da pintura que devem ser trabalhadas. Também constam nesses registros os nomes das tintas que poderei utilizar, ou que já utilizei e que pretenda usar novamente. Entretanto, é bastante comum que os tubos das tintas utilizadas sejam simplesmente deixados ao pé da tela trabalhada, como forma de realizar esse registro. Mas, geralmente, como não sou muito sistemático, acabo tentando reconstruir aquelas cores por meio de tentativas sobre a tela. O que, às vezes, acaba gerando resultados melhores. Muito em razão da ampla gama de tons variados, adquiridos nas experiências, sobrepostos na pintura.

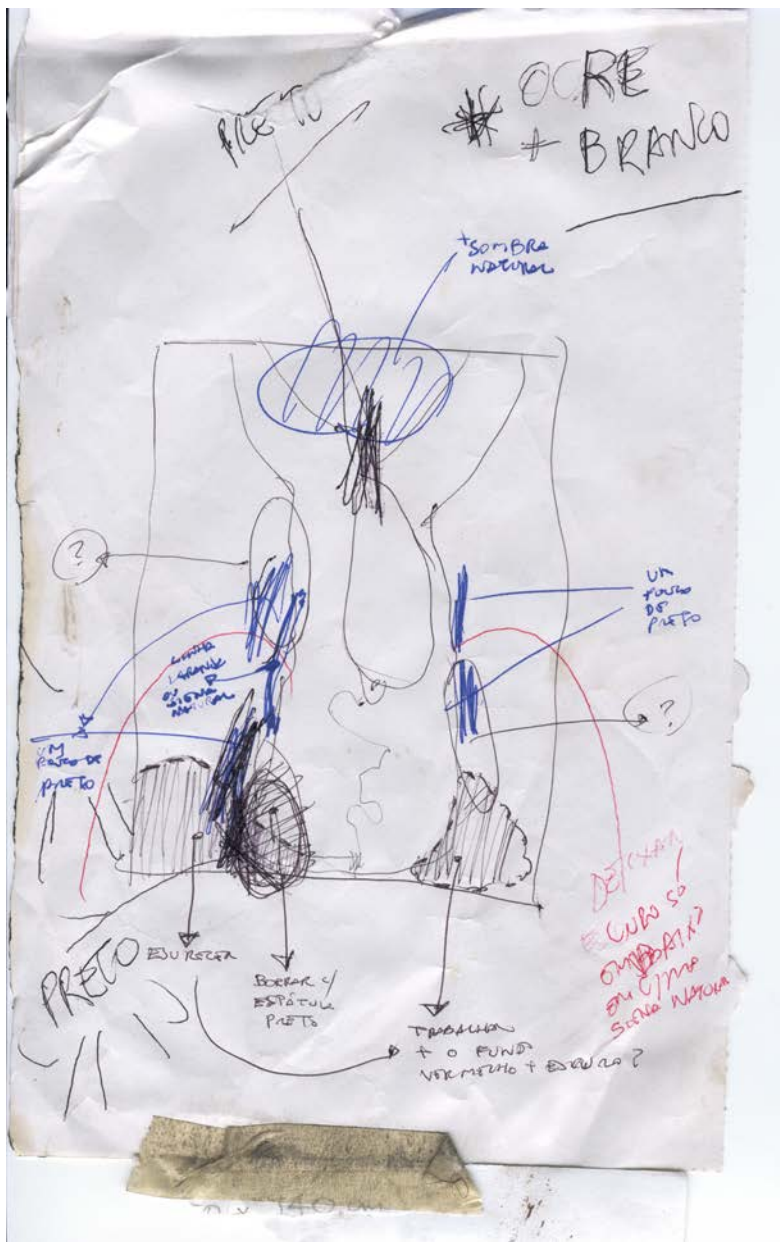


Imagem 8: René Ruidit. Anotações realizadas durante o trabalho e fotografia referencial.





Essa necessidade de manter as anotações à vista (e por isso não utilizo cadernos) me faz lembrar o filme *Amnésia*<sup>17</sup> (2000), no qual o personagem principal, ao acordar a cada dia, não tem lembrança dos acontecimentos ocorridos no dia anterior. Assim, ele recorre ao método de tatuar em sua pele as informações que sabe que, inevitavelmente, serão esquecidas mais tarde. Além disso, também registra anotações em instantâneos fotográficos (Polaroid) que são mantidos nos bolsos de seu casaco. Isso é tudo que o mantém em sua trajetória de busca. Entretanto, esses registros se revelam falhos, alterados pela natureza dinâmica dos acontecimentos. Da mesma maneira, os registros realizados durante o ato de pintar, por mais exatos, se mostram falhos diante da natureza dinâmica do desenvolvimento da pintura. Anotações são sobrepostas, obscurecendo seu sentido anterior, mas que, em contrapartida, oferecem novos aportes.

Minhas anotações consistem basicamente em desenhos, muitos deles um pouco grosseiros. Nunca consegui trabalhar a partir de esboços exatos, contendo minuciosamente todos os detalhes. Isso sempre me pareceu muito entediante, pois retira o caráter de experimentação e suprime os imprevistos da pintura. Eu seria incapaz de levar a cabo uma idéia tão exata. A execução controlada da pintura sempre me pareceu caminhar para uma pintura ilustrativa e mecânica demais. As minhas anotações e meus esboços são vagos e imprecisos e as idéias somente são completadas, e passam a fazer sentido, durante o próprio ato de pintar.

Se, por um lado, o elemento precário nos registros de trabalho possibilita acolher resultados imprevistos, por outro, a inexistência de registros organizados, na forma de diários ou livros, também acarreta

---

<sup>17</sup> *Amnésia* (Memento). Christopher Nolan. EUA: 2000, 114 minutos.

uma perda de parte desse material, o que acaba prejudicando o processo de escrita. Talvez a minha grande dificuldade de trabalhar com um diário seja porque preciso ter todo o material à vista. Preciso ter todas as imagens e anotações espalhadas pelas paredes e pelo chão. Da mesma forma, ao escrever esta dissertação, tive, em muitos momentos, a necessidade de espalhar todas as folhas sobre os móveis para melhor visualizá-la.

Cada artista possui uma maneira própria de registrar o seu processo de trabalho, alguns mais organizados do que outros. Daniel Senise (1955), pintor e gravador brasileiro, por exemplo, organizou suas anotações em uma série de livros. O pintor gaúcho, Iberê Camargo (1914-1994), conservava o seu ateliê extremamente organizado, mesmo após tempestuosas sessões de pintura. De forma oposta, Francis Bacon, mantinha o seu ateliê regularmente desorganizado. Pode-se até dizer que a sua desorganização sistematizada se tornou um método de trabalho, pois, as imagens referenciais, com as quais trabalhava, sofriam processos de transformações, propícias ao desenvolvimento de suas pinturas, muito em razão do descaso com que mantinha seu material e seu ambiente de trabalho.

O caderno de artista, também chamado de livro ou o diário de bordo, funciona como um campo de anotações e registros de imagens variadas dessa poética. Como salienta Cecília Almeida Salles (2003), esse espaço é um campo de registro de idéias ainda não firmadas na sua totalidade, um campo de indagações e experimentações, o “espaço do talvez”<sup>18</sup>. Segundo a autora, o olhar sobre esses vestígios deixados em anotações torna visíveis as hesitações no processo de criação.

---

<sup>18</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras*. Revista Ars nº 2. São Paulo: ECA – USP, 2003, p. 88.

É evidente a importância desses registros feitos pelo artista durante o processo de criação. Esses documentos contribuem para a compreensão de sua produção, pois neles estão contidas muitas das reflexões surgidas durante o trabalho prático. Muitos desses cadernos não se limitam aos registros do desenvolvimento de suas obras, mas contêm elementos de natureza diversa que colaboram para a elaboração da obra por meio de entrecruzamentos fecundos.

Os meus registros, esparsos e vagos, que realizo, ao mesmo tempo em que dificultam o processo de escrita, parecem estar de acordo com um pensamento que sempre tive: é preciso constantemente desaprender a pintar. Ou seja, é preciso constantemente reencontrar o meu próprio processo de trabalho, a minha própria maneira de pintar. Talvez a armadilha que eu tenha criado para que isso aconteça, esteja no fato de eu ter que parar de trabalhar por períodos e, ao retornar, tenha que redescobrir a minha maneira de pintar. Ao retomar uma pintura, não lembro exatamente como a encaminhara antes, em virtude da falta de registros exatos. Assim, preciso experimentar possibilidades para reconstruir aquele percurso.

## 1.6. PRINCÍPIO DA PINTURA

No ateliê, a pintura tem o seu princípio na escolha do referencial e na montagem da tela. Mesmo sendo de dimensões muito semelhantes, as telas são escolhidas em função das proporções da imagem que servirá como referencial.

Nos primeiros momentos da pintura, trabalho com pincéis largos e tinta escura na primeira camada magra de tinta a óleo. Depois de seca,

realizo esboços a partir dos referenciais fotográficos, utilizando a tinta ainda líquida. Aos poucos, passo a trabalhar com a tinta mais espessa, e recorro às espátulas.

As espátulas, algumas com lâminas de até 20 cm, e, também, os pincéis que utilizo (velhos, de poucos pêlos e com resíduos de tinta que não costumo limpar), causam marcas mais toscas na pintura e, não permitem detalhes pormenores. Ao recorrer a esses materiais, busco explorar as manchas, as marcas espessas e irregulares da pintura, evitando contornos definidos.

Durante o trabalho nas pinturas, recorro constantemente às imagens fotografadas e faço anotações. Eu não diria que, no processo da pintura, haja uma destruição do referencial, assim como não se trata de uma deformação. Não se retorce a imagem na tentativa de torná-la superficialmente mais interessante. Como se, através de uma quadrícula, se criasse tal efeito. Essa imagem referencial, que carrega suas próprias marcas (sejam eles manchas, pingos ou rasgos), transforma-se em mote do ato de pintar. Assim, o que existe é o reconhecimento da imagem pictórica nesse próprio referencial não pictórico. A pintura possui sua autenticidade. Não é um efeito. Não é a transferência de uma imagem para uma tela. Ela é construída na manipulação da matéria pictórica, acumulada em camadas sobrepostas. No mesmo sentido, Dominique Chateau (2004), ao analisar um auto-retrato de Francis Bacon, diz:

Segundo uma maneira reflexa de abordar o pintor, o Auto-retrato do Museu Cantini, representaria uma figura borrada. Esta interpretação demasiado flagrante exige que semelhante modo de figuração pressuponha a figura exata e que a arte do pintor seja um palimpsesto a posteriori ou, querendo-se, como uma música adicional (aquela que, em numerosos filmes americanos, turva a imagem, sem dúvida mais do que vapor d'água sobre os óculos). Por baixo, o rosto de Bacon, portanto, uma vez que se trata de um auto-retrato, e, por cima, manchas de

cor, estrias, distorções e outras informações. Isso não funciona! Bacon é categórico: nunca desenha, pinta logo. Não cria uma forma que ele se esforçaria em seguida para alterar.<sup>19</sup>

Nesse sentido, não são incorporados efeitos à imagem referencial. A imagem não é coberta por tinta no intuito de lhe mudar seu status. Na pintura, desde a sua instauração, esses elementos próprios da linguagem são acolhidos para o desencadeamento do trabalho. Já na seleção de imagens referenciais, há a tentativa de reconhecimento desses elementos, como uma possibilidade de encontrar nessas imagens uma fenda para as pinturas.

#### 1.7. O FERIMENTO COMO FENDA PARA PASSAGEM À PINTURA

Posso dizer que busco, nas imagens registradas, fendas e feridas. Na procura por imagens referenciais, costumo registrar árvores cindidas, feridas, fragmentadas, marcadas pelo tempo e com suas camadas expostas. É justamente a partir dessas marcas das partes rompidas, que vislumbro possibilidades pictóricas. Essas feridas são como fendas por meio das quais visualizo possíveis pinturas. As feridas que percebo nas imagens me permitem reconhecer caminhos e possibilidades na manipulação da matéria pictórica.

Acredito que essa percepção foi construída na recorrente observação das formas no desenho de objetos variados, espaços, figuras humanas e em exercícios fotográficos. A partir dos elementos encontrados, procurava escrutinar as formas, percebê-las e explorá-las na linguagem escolhida. Observava formas de objetos variados, suas

---

<sup>19</sup> CHATEAU, Dominique. Op. cit., p. 62.

marcas, suas texturas, a luz que incidia sobre eles. Assim como também observava as manchas de tintas, construídas ao acaso, no chão, nas paredes, em mesas e em cavaletes. Na tentativa de compreender essas estruturas e a maneira como se organizavam, vejo proximidades com o pensamento do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1989), em especial, com o trecho que transcrevo:

É a própria montanha que, lá de longe, se mostra ao pintor, e a ela que ele interroga com o olhar. Que lhe pede ele exatamente? Pede-lhe desvelar os meios, apenas visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos. Luz, iluminação, sombras, reflexos, cor, todos esses objetos da pesquisa não são inteiramente seres reais: como os fantasmas, só têm existência visual. O olhar do pintor pergunta-lhes como é que eles se arranjam para fazer que haja subitamente alguma coisa, e essa coisa, para compor esse talismã do mundo, para nos fazer ver o visível.<sup>20</sup>

Estruturei uma grande parte da minha maneira de pintar a partir de observações. E o desenvolvimento do meu processo de pintura também interferiu na maneira como vejo. Passei a procurar nas formas observadas, elementos que pudessem ser entendidos como pinturas.

## 1.8. TELAS/PALHETAS

Após as escolhas dos referenciais e a montagem das telas, depois das primeiras camadas de tinta diluída em terebintina e dos esboços de imagens de árvores, passo a trabalhar com a tinta mais espessa. Durante o trabalho, abro diversos tubos de tinta e, às vezes, eles assim permanecem abertos durante dias. Misturo cores diferentes aos marrons,

---

<sup>20</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Textos selecionados. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 53.

tentando obter algumas variações nesses tons que vão predominar na pintura – marrons/verdes, marrons/azuis, marrons/vermelhos, marrons/pretos. Seleciono as cores, realizo misturas e as testo, ora diretamente sobre as próprias pinturas, ora sobre telas menores que servem de palhetas (imagem 10).

Desde os meus primeiros trabalhos, utilizo diversos tons de marrom. Essa cor sempre me remeteu a terra e à matéria orgânica. Ao iniciar a desenvolvimento dos trabalhos atuais, essa cor veio de encontro às próprias cores das árvores.

Essas telas/palhetas, sobre as quais são preparadas misturas de tintas, medem aproximadamente 80 x 65 cm. Da mesma forma em que a sobreposição de camadas é explorada nas pinturas, o acúmulo das marcas deixadas pelas misturas de tintas sobre as telas menores mostra-se propício à mesma exploração.

Em meados de 2001, questionava-me sobre a elaboração de pinturas por meio de um processo de sobreposições e acúmulos que seriam responsáveis pela construção do campo pictórico. Interrogava-me sobre esse campo de ação no qual gestos se acumulavam e camadas de matéria pictórica eram sobrepostas. Nesse processo de acúmulos, a ação do tempo se mostrava fundamental. Gradualmente esses questionamentos se tornariam o problema propulsor de minhas pinturas.

Nesse mesmo período, ao limpar espátulas e pincéis sujos sobre outras telas e, ao observar as palhetas de madeira que utilizava para realizar misturas de tintas, passei a me interrogar sobre a matéria pictórica que ali se acumulava e sobre a maneira como elas vinham se organizando.

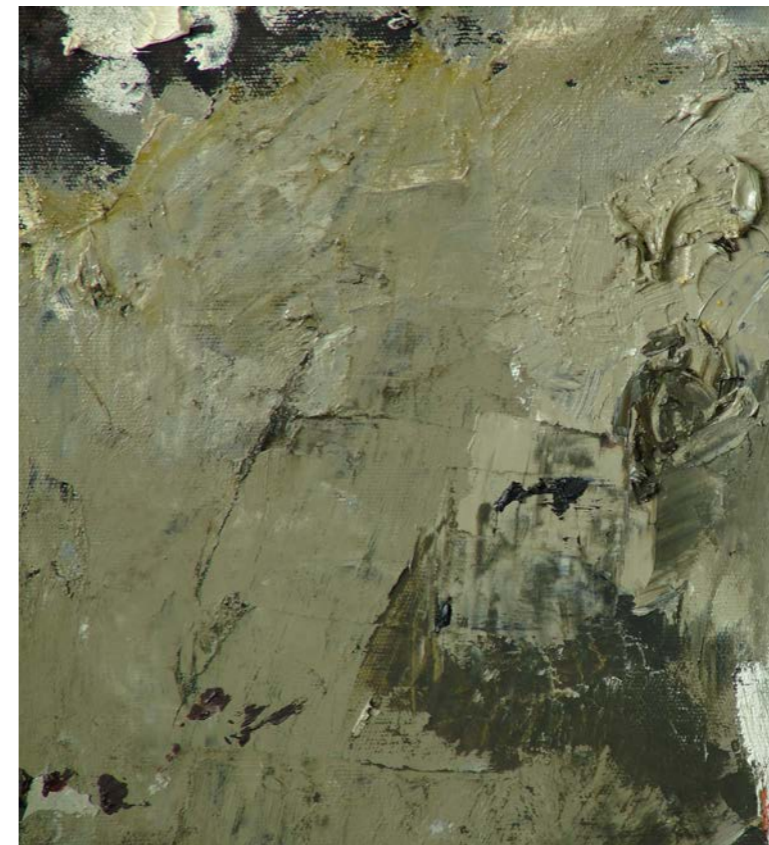
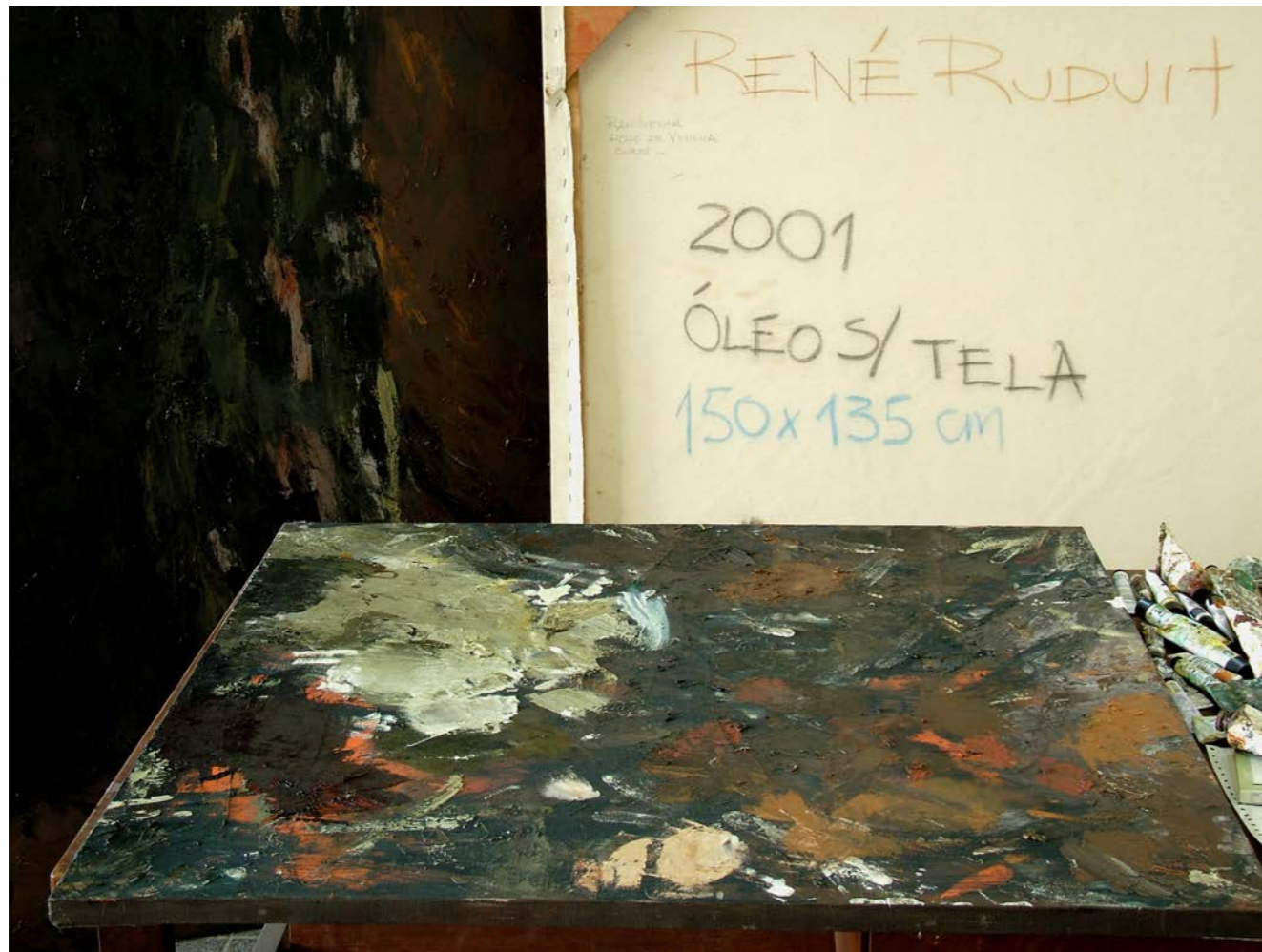


Imagem 10: René Rudaít. Telas/palhetas



Naquela época, as manchas que encontrei nas palhetas de madeira mostravam gestos mais livres do que os gestos em minhas pinturas. A forma como as manchas se organizavam pareciam contemplar as minhas indagações sobre o processo de construção pictórico. Talvez aquelas marcas fossem tão instigantes porque naquelas palhetas não havia a pretensão explícita de realizar pinturas. Havia apenas um gesto sem compromisso. Então, passei a tentar pintar de forma semelhante, preservando o gesto mais espontâneo nas pinturas. Entretanto, para mim, não era tão simples alcançar tais resultados.

Ao mesmo tempo, parecia-me um desperdício de material perder aquela quantidade de tinta sobre uma palheta de madeira. Resolvi, então, substituí-las por algumas telas menores que possuía há alguns anos. Elas serviram como superfície para a mistura de tintas e como campo de experimentação. Sobre elas foram se organizando as marcas dessas misturas que acabavam por cobrir grande parte de sua superfície. Nesse processo, procurei não apagar totalmente as pinturas que já existiam – as minhas primeiras incursões – deixando aparentes, em alguns trechos, essas marcas.

A limpeza do material de trabalho nunca foi uma prioridade para mim e, assim, os resíduos de tintas retirados de pincéis e espátulas usadas, que eram limpas sobre as telas, se somavam às marcas das misturas das tintas.

Quando não era mais possível usar uma das telas, porque a tinta não estava seca suficientemente e a mistura entre elas não era de interesse, ou porque não era mais conveniente utilizá-la, pois já havia uma saturação de camadas de tinta, ela era imediatamente substituída. Entretanto, em outra ocasião ela poderia ainda ser reutilizada.

Normalmente, a medida de saturação de tintas sobre essas telas estava diretamente relacionada à intenção de preservar as camadas iniciais de pintura.

Cada vez me interessava mais por essas telas/palhetas. Pinturas feitas quase que de forma aleatória. Não sabia se elas poderiam se tornar um trabalho, mas sabia que aquele material não deveria ser desperdiçado. Entretanto, para mim, é muito difícil trabalhar naquelas dimensões por considerá-las muito pequenas. Então, em um determinado momento, resolvi uni-las em grupos de quatro telas e trabalhá-las como se fossem superfícies únicas. Entretanto, o espaçamento entre os chassis criava um ruído prejudicial à pintura. O corte entre as telas era muito marcado e não era explorado na pintura. Essas divisões se mostravam como um elemento estranho àqueles trabalhos e os faziam destoar das outras pinturas que vinha desenvolvendo. Resolvi, então, em 2004, por ocasião de exposição realizada no Instituto Goethe, eliminar os chassis dessas pinturas e unir as telas sobre um tecido único. Cada uma das pequenas telas foi retirada do seu bastidor original, tendo suas laterais cortadas, e foram coladas sobre um novo tecido. Esse tecido, depois, foi fixado em um chassi de 160 x 130 cm e a pintura foi, mais uma vez, retomada.

Busquei trabalhar nessas telas deixando visíveis, em algumas áreas, partes das pinturas que existiam anteriormente sobre elas. Assim como também procurei deixar aparentes algumas camadas de tinta que vinham, quase que de forma aleatória, sendo misturadas sobre elas. Essas telas contêm pinceladas desde as minhas primeiras experiências em pintura e guardam nas camadas de tinta, que vêm se acumulando por anos, o registro de todo meu desenvolvimento pictórico. Desse modo elas passaram a representar , para mim, uma síntese de meu processo de trabalho. Nelas estão contidas as noções da construção do campo

pictórico por um processo de acúmulo e sobreposições de tintas, bem como a importância do tempo na pintura. As transformações pelas quais passaram no decorrer dos anos foram como um processo de maturação. Pois essas telas foram manchadas, e arrastadas de um local para outro, por quase dez anos, até que se tornassem pinturas (imagens 20 e 21).

### 1.9. PINTAR: CALCAR E RASPAR

Se, às vezes, preparo as tintas sobre as palhetas, em outras ocasiões, elas são retiradas dos tubos e aplicadas diretamente sobre a tela com a espátula. Estas são como pás, que carregam a matéria da pintura, a depositam, e, da mesma forma, a retiram ou a espalham.

Em algumas ocasiões, o atrito entre a espátula e a superfície da tela torna aparente a trama do tecido. E, em outros momentos, essa trama é completamente encoberta por sucessivas camadas de pintura.

A ação na qual o metal aplica e a raspa a tinta, me remete a operações que realizava na gravura em metal. A pintura é construída pela sobreposição de matéria. Camadas vão se sobrepondo ora cobrindo as anteriores, ora as deixando aparentes. Na gravura não há a mesma espessura da matéria pictórica, mas ela também pode ser construída por meio de sobreposições de marcas.

Durante um breve período, entre 1995 e 1996, realizei experiências na gravura em metal. Acredito que as ações que mais repeti naqueles trabalhos, além de calcar, foram raspar e brunir. Constantemente, os resultados que eu obtinha naquelas experiências não me agradavam, então, repetidamente, eu raspava e brunia as chapas de cobre para

apagar as imagens gravadas. Entretanto, os rastros daquelas construções permaneciam e, somadas às próprias marcas das ações de raspar e brunir, davam corpo às gravuras.

E assim seguia nesses trabalhos, isolando, riscando e deixando que o mordente ferisse a chapa, para depois, insatisfeito com o resultado, voltar a raspar e a brunir. O que permanecia daqueles exercícios eram os rastros do trabalho, o registro do seu constante apagamento. Talvez essa tenha sido a primeira vez em que tenha percebido que as marcas que permanecem no processo poderiam ser exploradas. E, que por si só, elas poderiam se tornar o motivo do trabalho. Nesses exercícios, a construção da imagem ocorria no acúmulo e sobreposições de gestos e ações. Neles, localizo ações que se mantêm em meus trabalhos.

Ainda antes dessas experiências com a gravura em metal, havia desenhos que eram fortemente riscados e marcados. Em alguns deles, trechos dos desenhos eram encobertos por tintas de tons suaves, e, depois, eram novamente trabalhados. Havia a necessidade do gesto que calcasse, marcasse, ferisse e registrasse com força a ação da mão sobre o papel. Posteriormente, no processo da xilogravura, as ações de cortar, raspar, marcar e ferir o suporte foram, novamente, exploradas.

Essas ações exploradas e repetidas nos desenhos, na gravura em metal e, mais tarde, na xilogravura, repercutem em meu processo pictórico. Na pintura, o metal que aplica a matéria também a raspa. Nas pinturas, diversas vezes, por insatisfação com os resultados, trechos foram apagados, cobertos de tinta, na tentativa de reencontrar o percurso de desencadeamento do trabalho. Há de minha parte uma certa impaciência com os resultados. E, desse modo, os trabalhos se desenvolvem em repetidas ações de construir e cobrir. Nesse processo são acolhidos acontecimentos inesperados, que se tornam determinantes

para a construção da pintura, assim como os rastros deixados nos trabalhos foram determinantes para a construção das gravuras.

#### 1.10. O ACOLHIMENTO DO INESPERADO

O meu processo de pintura não é totalmente controlável e resultados inesperados costumam ser acolhidos. Isso pode ocorrer nas marcas deixadas pelo uso de materiais precários: na misturas das tintas com os resíduos nos pincéis, ou nas espátulas sujas; nas marcas deixadas da limpeza de pincéis e espátulas sobre outras pinturas; no resultado inesperado da mistura de tintas com cores as quais eu não tinha interesse em adquirir.

Possuo muitos tubos de tintas que não foram compradas por mim e muitos deles são de cores que eu não adquiriria. De muitas delas não sei identificar o nome da cor, pois os tubos foram cobertos por resíduos de tinta. Apesar da estranheza causada para mim por recorrer a tais cores, que destoam das que normalmente utilizo, me obrigo a trabalhar com elas. Faço a mistura dessas cores com as que recorrentemente uso e, dessas misturas, das quais não costumo fazer registro escrito, às vezes, surgem tons inesperados que são aplicados nos trabalhos.

Essa estratégia evita um controle totalmente racional do trabalho. Assim, permito que marcas inesperadas, feitas sem um controle tão rigoroso, sejam, juntamente com gestos bastante elaborados, exploradas na construção das pinturas.

A exploração dessas marcas pode possibilitar um desenvolvimento inesperado nos trabalhos. Novas possibilidades podem vir a ser

vislumbradas e exploradas. Entretanto, a pintura não é feita de acasos e o artista capta o potencial de determinados elementos elegidos por ele. O casual é absorvido, trabalhado e transformado.

Os acasos acabam, na maioria das vezes, sendo construídos. Segundo Salles (2003):

Vai além dos limites da ingênua verificação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. [...] A absorção dos resultados do acaso dependem da qualidade do que oferecem, isto é, eles passam por uma avaliação do artista.<sup>21</sup>

Em Francis Bacon, por exemplo, o trabalho a partir de marcas não-racionais, involuntárias, poderia levar à construção de uma imagem impressionante.

A pintura em si não é violenta, mas gestos do pintor podem sê-lo. Entretanto, para mim, esse conceito de violência parece estar mais ligado à percepção de marcas mais grosseiras e irregulares na pintura. E, também, à supressão de elementos mais figurativos, que poderiam direcioná-la para a função de uma ilustração.

Com freqüência trago essas questões em mente ao trabalhar em minhas pinturas.

Durante o trabalho, muitas de minhas ações são instintivas, e alguns gestos, hesitantes. Determinadas marcas realizadas indicam o procedimento seguinte que deverá ser tomado, sugerem o desencadeamento dos trabalhos. Ou seja, as idéias para o desenvolvimento dos trabalhos são suscitadas pelas próprias imagens

---

<sup>21</sup> SALLES, Cecília Almeida. Op. cit., p. 97.

que vão surgindo. Essas sugestões tanto podem ir ao encontro da idéia inicial do trabalho como podem destoar completamente dela. A escolha de um determinado caminho, dentre as possibilidades vislumbradas, não é muito racional. E, não raro, mostra-se equivocada. Para vivenciá-la, entretanto, é preciso que ela aconteça na tela. É um método de erros e acertos. Assim, não tenho idéia precisa de antemão de como será a pintura, nem quando estará pronta. Ela acontece durante o processo e não é algo que possa ser totalmente antecipada.

Em sentido semelhante, Iberê Camargo (1998), revela em gaveta de guardados:

Eu antes de iniciar a viagem – o quadro –, consulto minha bússola interior e traço o rumo. Mas quando estou no mar grosso, sempre sopra um vento forte que me desvia da rota preestabelecida e me leva a descobrir o novo quadro.<sup>22</sup>

Eu diria que, no meu processo de construção das pinturas, não tenho a noção exata do resultado que desejo alcançar. É um processo de experimentações. Uma busca que vai se definindo gradativamente durante o trabalho. A pintura que pretendo realizar, lentamente vai tomando corpo, entretanto, há momentos em que a convicção das ações que deveriam ser tomadas é nublada. Nessas ocasiões, trabalho a esmo, sobrepondo camadas de tinta, sem, entretanto, saber onde aportar, até reencontrar o fio da meada.

---

<sup>22</sup> CAMARGO, Iberê. *Gaveta de guardados*. São Paulo: USP, 1998, p. 32.

## 1.11. O TEMPO DA PINTURA EM CAMADAS

Mantenho, encostadas nas paredes do ateliê, cinco ou seis telas que são trabalhadas simultaneamente durante meses. A pintura segue um fluxo de tempo próprio, marcado pela sucessão de camadas que se acumulam. Nesse sentido o pintor inglês David Hockney (1994) diz:

Creio que assim é como se cria o espaço nos quadros: cada pincelada provoca no olho a percepção de um momento distinto. Creio que foi por isto que as fotografias passaram a me parecer cada vez mais planas, porque todas as áreas da superfície de uma fotografia remetem a um mesmo momento. Em uma pintura isto não pode ocorrer porque o movimento da mão ao traçar uma linha implica na existência de uma dimensão temporal: o tempo está implícito porque em uma pintura há um começo, um desenvolvimento e um final, e tudo isso contribui de alguma maneira para a criação de um espaço. Muitas vezes tenho pensado que quiçá seja isto o que ocorre na vida real.<sup>23</sup>

É possível perceber nas pinturas momentos distintos de trabalho. Os acúmulos e as sobreposições de marcas implicam em questões relativas ao tempo de execução.

O tempo de execução de cada pintura pode variar muito. A execução de pinturas a óleo, por um processo de acúmulos e sobreposição de camadas, exige um tempo longo de trabalho. Ou seja, as pinturas nunca são executadas em poucas sessões. No meu processo, é fundamental o tempo da secagem da tinta e as paradas para elaborar a pintura. Constantemente realizo repetidas pausas para observá-la. A tinta a óleo exige um tempo de secagem para que as camadas se sobreponham mantendo uma certa distinção entre elas. As

---

<sup>23</sup> HOCKNEY, David. *Así lo veo yo*. Madrid: Siruela, 1994, p. 103.



cores e os gestos não devem se misturar demais. Procuro manter as camadas inferiores aparentes em determinadas partes, pois não quero apagar totalmente o rastro do processo.

Durante o trabalho, encontro-me muito imerso na pintura e, em razão das dimensões da tela, o meu olhar não abarca a sua totalidade. Na construção do trabalho impõe-se uma distância determinada pelo braço. Entretanto, é preciso tomar uma distância maior para que o olhar o abarque e, assim, avaliar o resultado das ações. É nessas paradas que pondero sobre o que foi construído e elaboro as ações seguintes. De certa forma, poderia dizer que no processo de trabalho, é preciso “ouvir” a pintura, para compreender as suas possibilidades de desenvolvimento. Nos instantes de pausa, é preciso perceber, e sentir, o que pode ainda pode ser trabalhado, e de que maneira, a partir do que já foi construído.

Os meus gestos na pintura são elaborados. Não busco um gesto qualquer, fortuito. Alguns são a seqüência das primeiras marcas, feitas, em algumas ocasiões, de maneira mais aleatória sobre as telas. Em contrapartida, há o referencial, que, em muitos momentos, acaba direcionando a pintura. Às vezes, gasto mais tempo observando algumas telas do que propriamente as pintando.

Os gestos na minha pintura devem ser visíveis. Normalmente, eles são amplos. Portanto, preciso que as telas comportem essa ação. Que estejam de acordo com a dimensão do meu gesto. Nisso, há uma relação direta entre as dimensões da tela e as dimensões do meu corpo. Pois não pretendo uma pintura realizada na dimensão do movimento do pulso. É importante que eu me sinta dentro da pintura durante o trabalho e que a tela comporte a dimensão do movimento do gesto ao pintar.

Da sobreposição de gestos, o trabalho começa a tomar corpo. A pintura tem, para mim, um apelo bastante tátil na manipulação da matéria pictórica. Em determinadas ocasiões, fico completamente imerso no pintar. E, na seqüência de ações, perco a noção do tempo.



Imagem 11: René Ruidit.  
**Sem título**, 2002. Óleo  
sobre tela. 200 x 150 cm

A pintura **sem título** de 2002 (imagens 11 e 13), foi trabalhada durante semanas. Entretanto, ela me causava uma certa estranheza, a qual não conseguia definir, principalmente na parte superior da tela. Havia trabalhado por muito tempo nela, principalmente na parte inferior. Não me sentia totalmente seguro com o resultado que obtive, de forma mais rápida, na parte superior. Foi preciso, então, colocá-la de lado, encostada em uma das paredes do ateliê. E, enquanto trabalhava em outras pinturas, eu a observava. Após algum tempo conclui que não era preciso continuar a pintura, pois ela já estava finalizada. Todavia, foi necessário que transcorresse esse tempo de observação. Posso dizer, de maneira figurada, que foi preciso um período de repouso para que houvesse uma sedimentação daquela matéria.

## 1.12. SOBRE PINTURAS E EXPOSIÇÕES

A pintura **sem título** de 2002 (imagem 11 e 13) foi desenvolvida juntamente com outras quatro telas (três delas são apresentadas nas imagens 14, 15 e 16). Expostas, em 2002, na Pinacoteca do Centro

Universitário Feevale<sup>24</sup>, em Novo Hamburgo (imagem 12), elas foram trabalhadas por aproximadamente seis meses, até a data da exposição.



Imagem 12: Vistas da exposição *René Ruidit - Pinturas*.  
Pinacoteca do Centro Universitário Feevale, 2002.

---

<sup>24</sup> Exposição individual que ocorreu no período de 28 de outubro a 16 de novembro de 2002.

A Pinacoteca do Centro Universitário Feevale é um espaço destinado a exposições onde se realiza, anualmente, uma seleção de propostas.

Normalmente, para as aberturas das exposições nessa galeria, como ocorreu na minha, são programados encontros dos artistas expositores com o público, que, em sua maioria, constitui-se de estudantes do próprio centro universitário.

A iluminação do espaço não era a mais indicada para os meus trabalhos. A pinacoteca possuía somente lâmpadas do tipo dicróico, o que criava pontos circulares de iluminação sobre as telas e intensificava brilhos em partes da pintura. Durante a montagem da exposição, se tentou atenuar essas interferências. Percebi, então, que o ideal para a apresentação dos meus trabalhos seria uma iluminação difusa, mas que não pude obter na ocasião.

Ainda nessa exposição, ocorreu um episódio curioso de uma estudante do curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da instituição. Ela me disse que, ao entrar na sala de exposições, bastante distraída, ficou impressionada com os amplos trabalhos de cores escuras. Eles lhe causaram um impacto inesperado, o que lhe causou a reação de sair imediatamente da sala para retornar mais tarde. Esta, provavelmente, foi a primeira vez que alguém me contou que as minhas pinturas lhe causaram assombro.



Imagem 13: René Rudaít. *Sem título*, 2002. Óleo sobre tela. 200 x 150 cm.

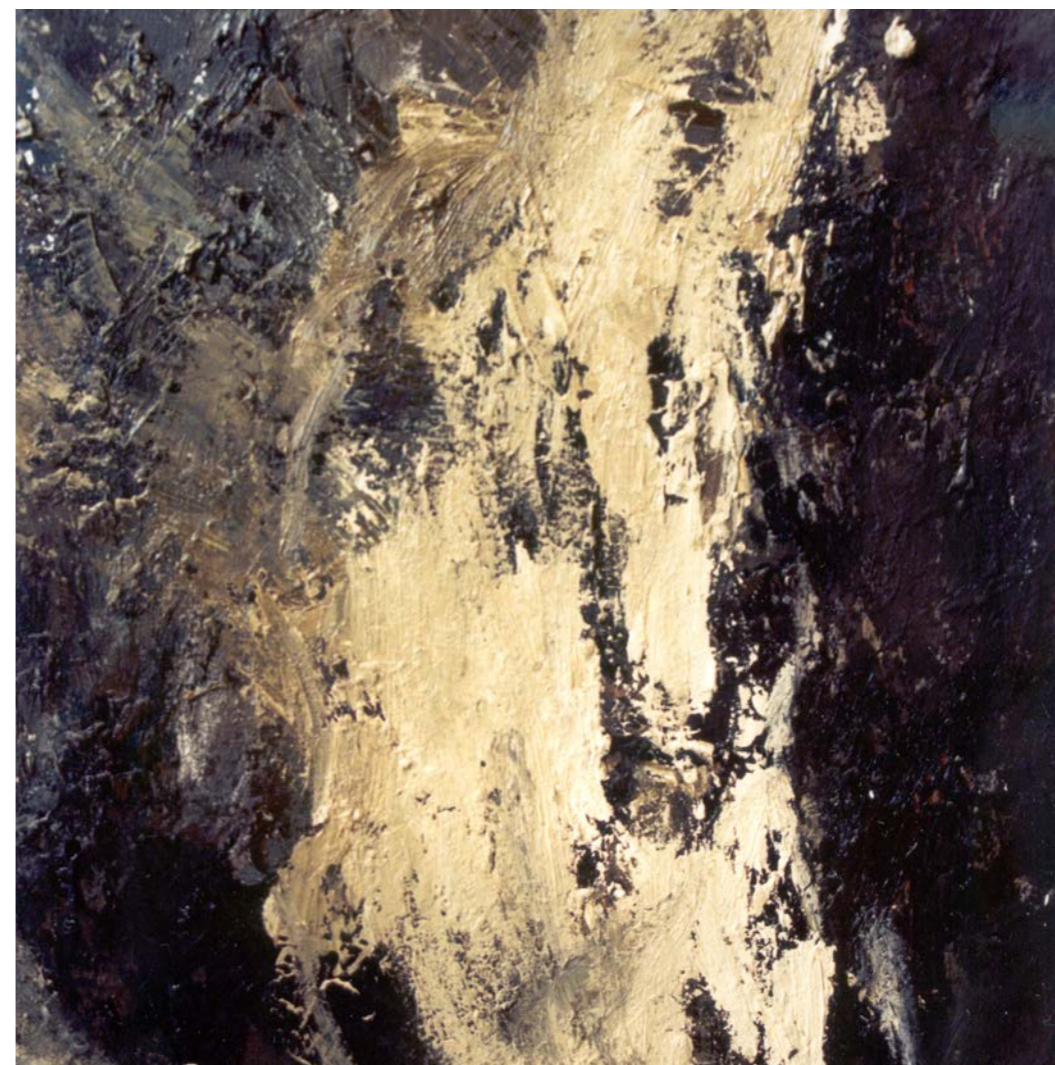
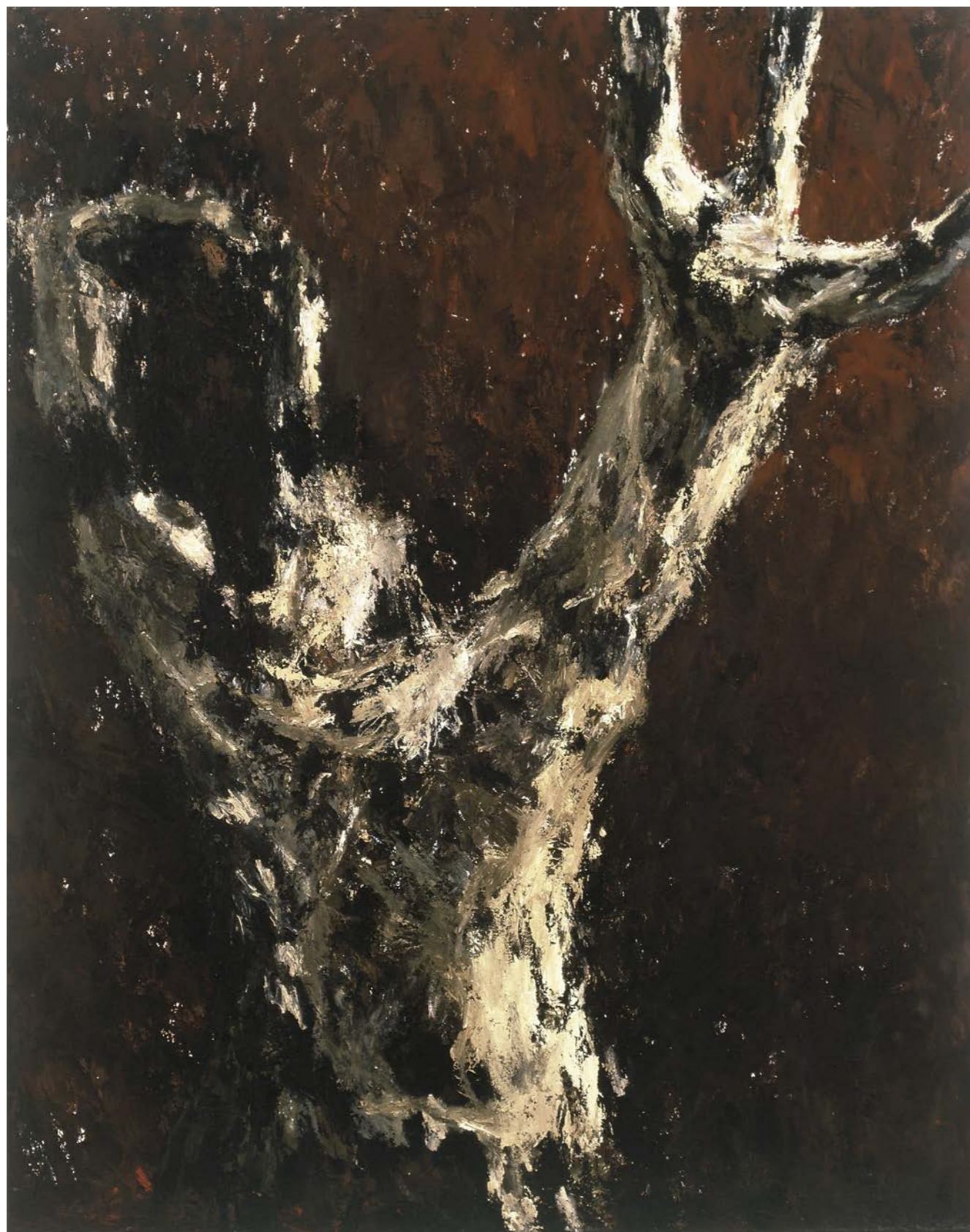


Imagem 14: René Ruidit. **Sem título**, 2002. Óleo sobre tela. 190 x 150 cm.

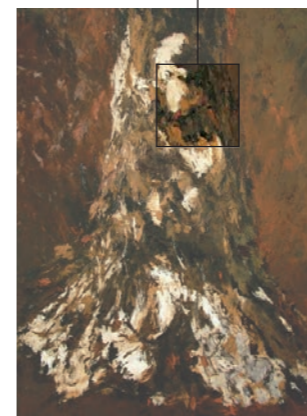


Imagem 15: René Rudaít. **Sem título**, 2002. Óleo sobre tela. 200 x 150 cm.

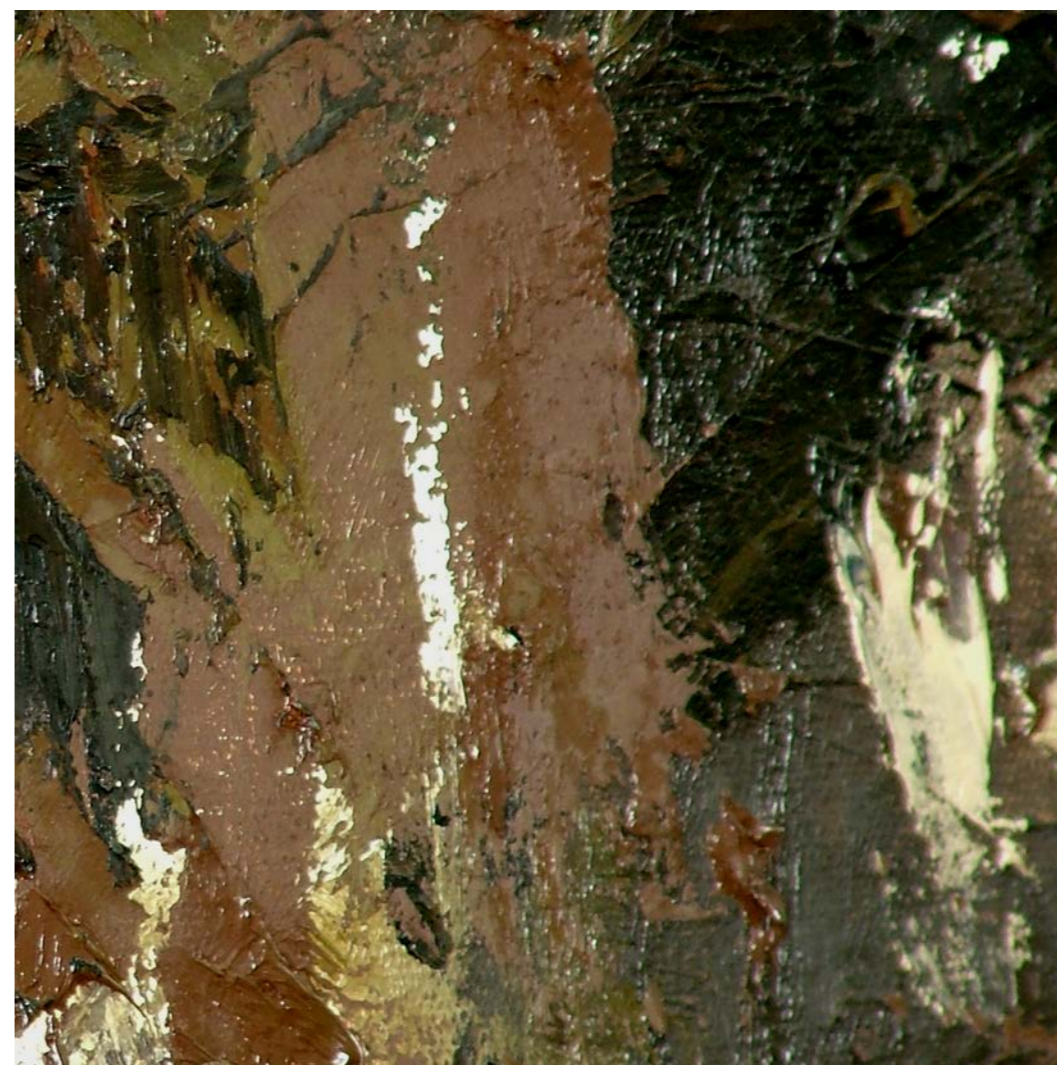
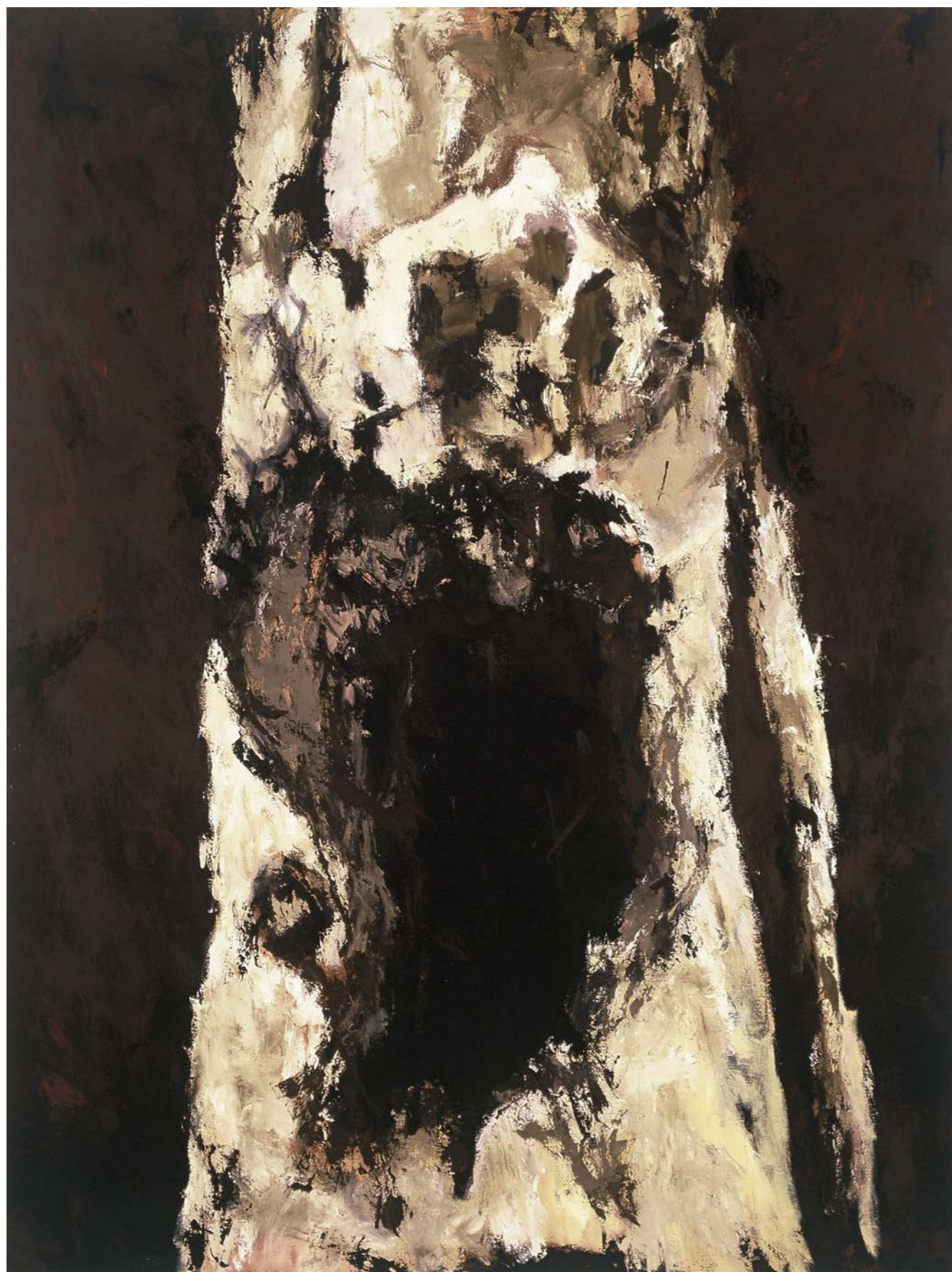


Imagem 16: René Ruidit. **Sem título**, 2002. Óleo sobre tela. 200 x 150 cm.





Imagem 17: René Ruidit. **Sem título**, 2003. Óleo sobre tela. 190 x 150 cm.

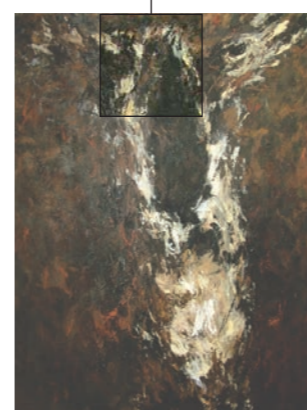
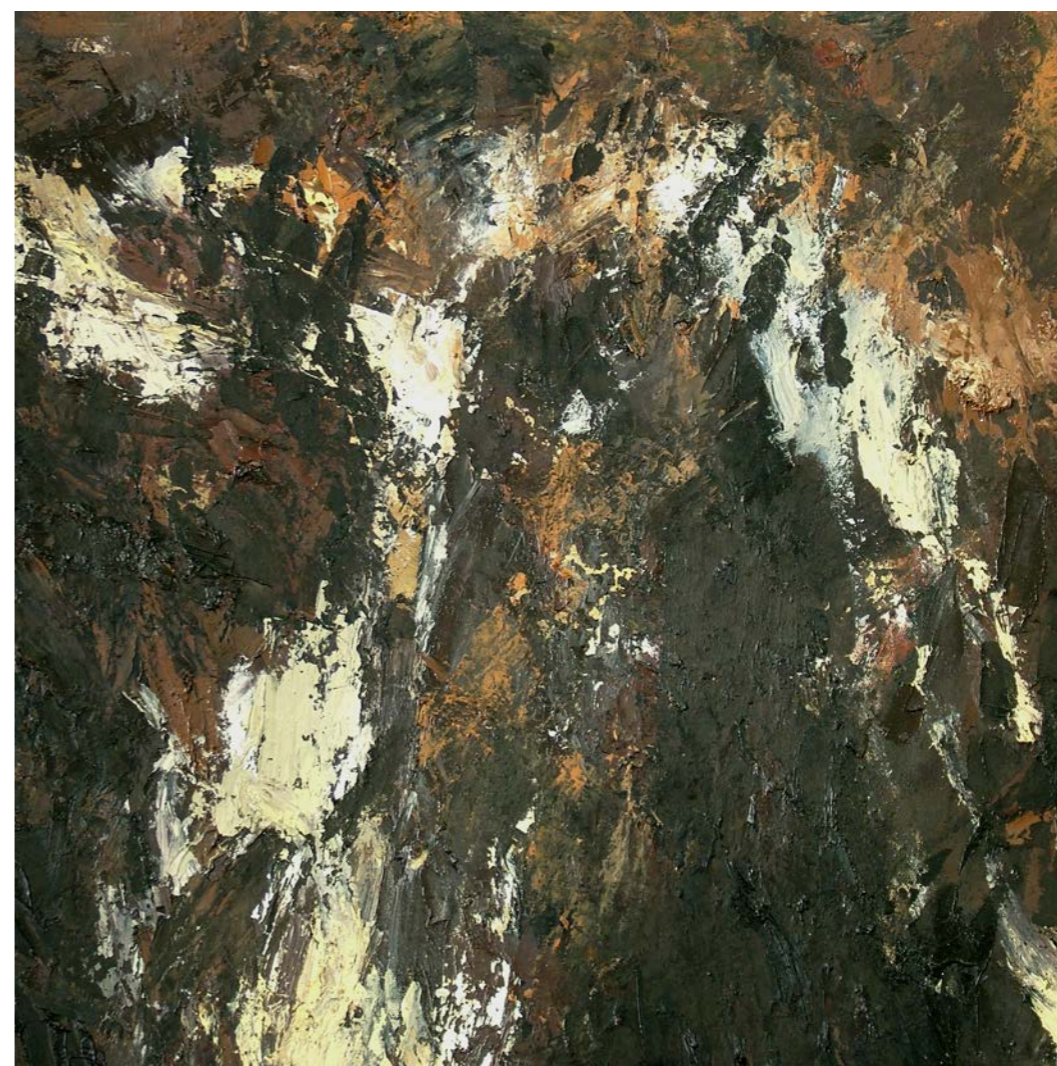


Imagem 18: René Rudaít. **Sem título**, 2003. Óleo sobre tela. 190 x 150 cm.

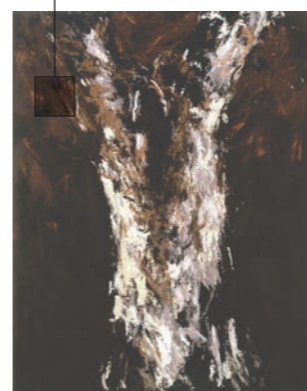
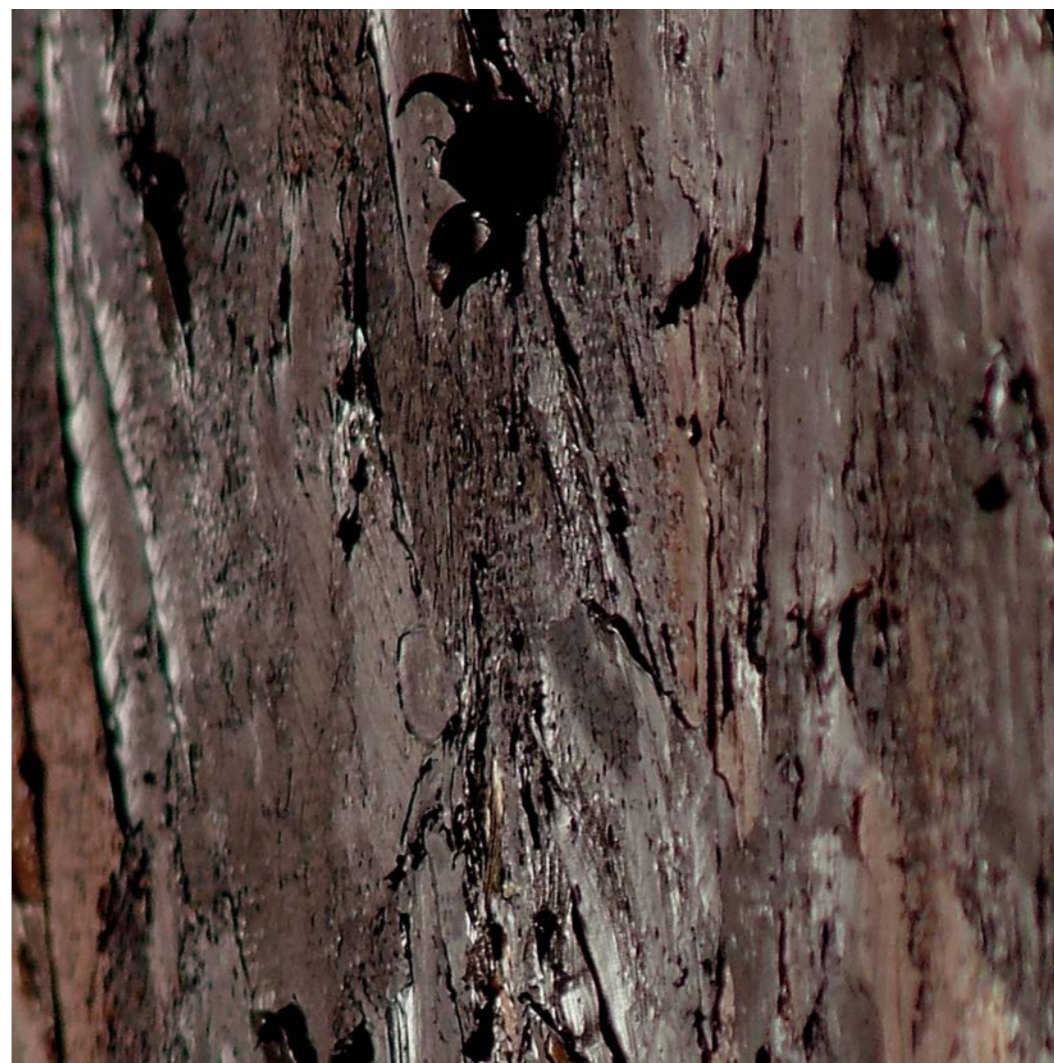


Imagem 19: René Rudaít. **Sem título**, 2003. Óleo sobre tela. 190 x 150 cm.

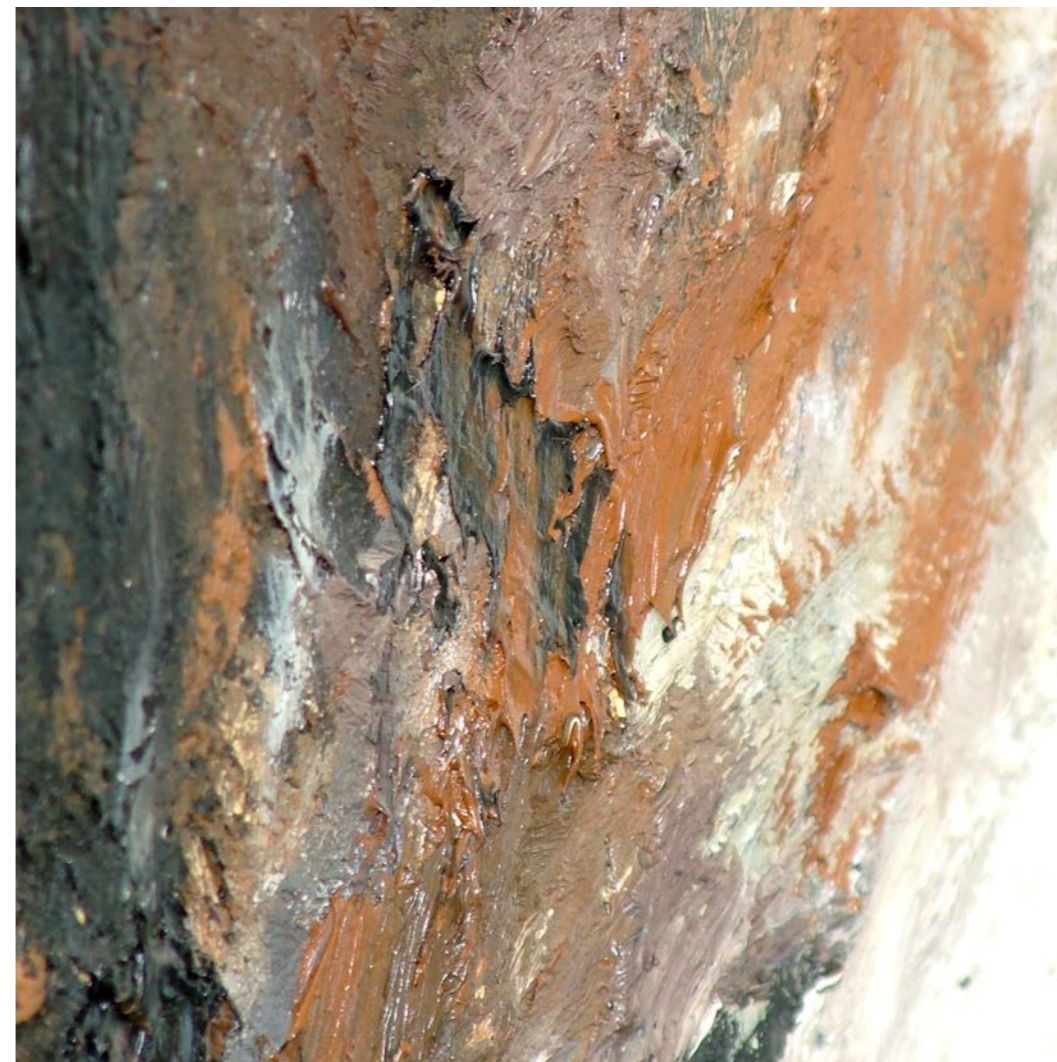


Imagem 20: René Rudaít. **Sem título**, 2004. Óleo sobre tela. 160 x 130 cm.

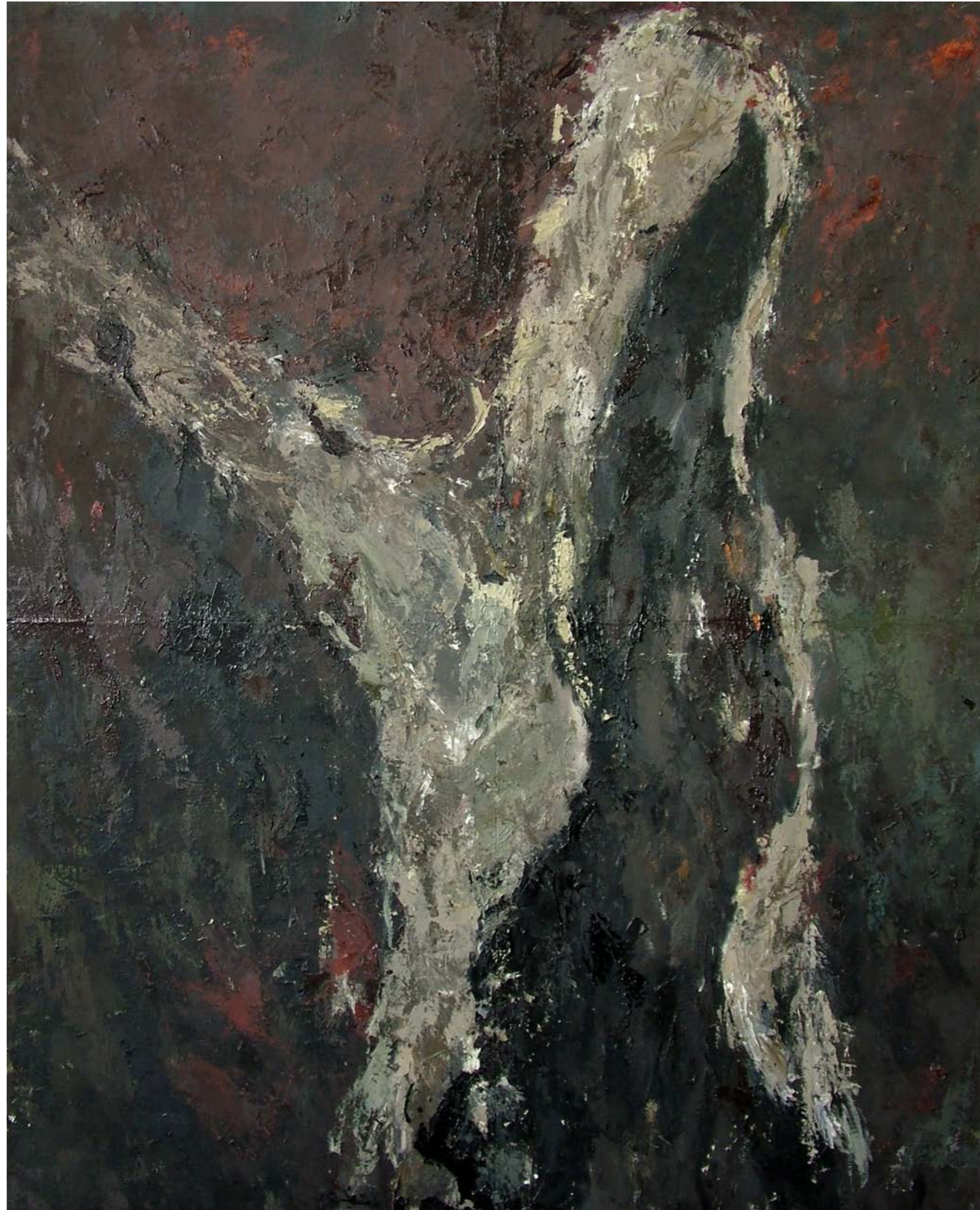


Imagem 21: René Ruidit. **Sem título**, 2004. Óleo sobre tela. 160 x 130 cm.



Imagem 22: René Rudaít.  
**Sem título**, 2002. Óleo  
sobre tela. 190 x 150 cm

Em 2003, a pintura **sem título** de 2002 (imagens 22 e 14) participou da exposição *Pintores no Solar*<sup>25</sup>, em Porto Alegre e, no final do mesmo ano, ao participar do “2º Salão de Arte de Gravataí”<sup>26</sup>, recebeu um dos prêmios aquisição. Essa pintura, dentro do conjunto realizado naquele período, mostrou-se como a de feitura mais difícil. Foi a primeira a ser iniciada e a última a ser concluída, tendo sido trabalhada até poucos dias antes da exposição na Pinacoteca do Centro Universitário Feevale, em 2002.

Digo isso porque em muitas de minhas pinturas acabo tendo uma grande dificuldade em encerrar o trabalho. Na maioria delas, as cubro, constantemente, com novas camadas de pintura. Às vezes, partes de algumas telas ainda não estão completamente secas na ocasião da abertura de uma mostra. E, já me aconteceu de trabalhar em uma tela



Imagem 23: René Rudaít.  
**Sem título**, 2002. Óleo  
sobre tela. 200 x 150 cm

até poucas horas antes da abertura da exposição. Porém, isso é raro. Normalmente, nesses casos, já tenho a pintura como concluída, mas necessito dar as últimas pinceladas. Acredito que essas últimas interferências, praticamente, não seriam percebíveis. Entretanto, para mim, elas são bastante necessárias.

Ainda em 2003 a pintura **sem título** de 2002 (imagens 23 e 15) foi apresentada em uma

<sup>25</sup> Mostra promovida pelo Instituto de Artes Visuais e MAC/RS que ocorreu no Solar Palmeiro, sede da Secretaria de Estado da Cultura, no período de 30 de junho a 31 de julho de 2003 e contou com a participação de 15 artistas.

<sup>26</sup> Promovido pela Prefeitura Municipal de Gravataí, através da FUNDARC, o salão ocorreu no período de 18 a 30 de novembro de 2003.

mostra coletiva, também, na Pinacoteca do Centro Universitário Feevale<sup>27</sup>.

No encontro organizado com os artistas expositores, houve uma apresentação sobre os diferentes processos de trabalho. Para mim, acabou acontecendo um interessante diálogo entre o meu método de trabalho e o de Cláudia Barbisan, que também apresentava pinturas. Apesar dos títulos de seus trabalhos, como *O mostro verde*, que segundo ela, induziam a uma procura por uma figuração, o público poderia fazer a leitura que bem quisesse deles. Suas pinturas partiam de pequenos exercícios em formato A4, em que deixava que pingos de tinta e recortes de papel formassem a imagem quase que ao acaso. Depois, a partir desses rascunhos, produzia em telas maiores as pinturas, que não tinham intenções figurativas. Para ela, tais pinturas estariam mais próximas de um trabalho abstrato. Entretanto, para a maioria do público presente na abertura da exposição, seus trabalhos pareciam figurativos. Com os meus, por sua vez, acontecia exatamente o contrário. Eles não possuíam título e, apesar de serem trabalhados a partir de referenciais figurativos, eram entendidos por muitas pessoas como abstrações. Talvez isso se deva ao fato de que, para muitas pessoas, as imagens referenciais das pinturas não são percebidas de imediato. Como aconteceu com um amigo músico, que somente após três dias freqüentando o meu ateliê, percebeu, com surpresa, que eram imagens de árvores que se encontravam pintadas nas telas.

Nos trabalhos expostos, enquanto Cláudia propunha um processo que não utiliza figuras, eu partia de uma figura pré-determinada. Pareceu-me interessante narrar o fato acontecido para exemplificar dois métodos diferentes de trabalho em pintura. Em ambos os processos, com

---

<sup>27</sup> A mostra ocorreu no período de 19 de maio a 4 de junho de 2003 e houve encontro com os artistas na abertura da exposição. Também participaram dela as artistas plásticas Cláudia Barbisan, Alexandra Eckert e Rosa Maria Blanca.

pontos de partida diferentes, se propõem a exploração dos elementos próprios da pintura, no meu caso, a manipulação da matéria, a organização das manchas, as marcas do uso dos materiais, os acúmulos e as sobreposições das ações que constroem os trabalhos.

Em um sentido semelhante, em relação à exploração dos elementos próprios da pintura, o pintor e escultor alemão Georg Baselitz, nascido na Alemanha Oriental, em 1928, e que a partir em 1969 começou a representar de ponta cabeça as figuras de suas pinturas, propõe que toda pintura por si só já é uma abstração. Baselitz afirma: “programaticamente faço quadros, afinal não pinto objetos, isso já é abstrato”. E continua: “a inversão dos motivos me deu a liberdade de me ocupar criticamente com problemas pictóricos”<sup>28</sup>. Conforme Götz Adriani: “não interessa-lhe o que do conteúdo, mas como expressá-lo enquanto conteúdo de forma.” E afirma que o importante é “conhecer a realidade da imagem enquanto superfície coberta de cores e linhas”<sup>29</sup>.



Imagem 24: René Rudaít. **Sem título**, 2002. Óleo sobre tela. 200 x 150 cm

Já em 2004, a pintura **sem título** de 2002 (imagens 24 e 16), foi exposta na mostra de inauguração da nova sede do Museu de Arte Contemporânea no Cais do Porto<sup>30</sup> de Porto Alegre.

Algum tempo depois da exposição de 2002, uma das pintura apresentada na mostra me pareceu destoar do grupo, principalmente pela pouca matéria pictórica. Optei, então, em não

<sup>28</sup> ADRIANI, Götz. *Georg Baselitz. Gravuras impressas dos anos 1965 a 1992*. Alemanha: IFA, 1994, p. 8.

<sup>29</sup> Idem, *ibidem*, p. 3.

<sup>30</sup> A exposição ocorreu de 12 de fevereiro a 25 de abril de 2004 e contou com a participação de mais de uma centena de artistas.





Imagem 25: René Rudit.  
**Sem título**, 2003. Óleo  
sobre tela. 190 x 150 cm.

apresentar essa pintura, que anteriormente dera por terminada, no grupo de trabalhos concluídos dessa dissertação. Uma outra pintura, **sem título** de 2003 (imagens 25 e 17), foi desenvolvida a partir do mesmo referencial e apresentada, em 2004, com outras quatro pinturas, em uma exposição no Instituto Goethe de Porto Alegre.

Esse grupo de cinco pinturas expostas no Instituto Goethe – Porto Alegre<sup>31</sup> (Imagem 26), produzidas a partir de 2003, se comparadas às pinturas produzidas em 2002, ainda que muito semelhantes, pois pertencem à mesma série de trabalhos, evidenciam-se por algumas diferenças. As pinturas tornaram-se mais matéricas e mais escuras, pelo farto uso de preto.



Imagem 26: Vista exposição *René Rudit - Pinturas*.  
Instituto Goethe - Porto Alegre, 2004.

---

<sup>31</sup> A exposição ocorreu de 11 de agosto a 3 de setembro de 2004 no Goethe-Institut Porto Alegre e foi um dos três projetos selecionados no V Concurso de Artes Plásticas Contemporâneas.

Início as pinturas com cores escuras, e, freqüentemente, ao final do trabalho, novamente, utilizo preto. É bastante comum no meu processo, cobrir com cores bastante escuras partes da pintura que me desagradam, para, depois, seguir desenvolvendo usando cores mais claras.



Imagem 27: René Rudaít.  
**Sem título**, 2003. Óleo  
sobre tela. 190 x 150 cm.

A pintura **sem título** de 2003 (imagens 27 e 18), também exposta no Instituto Goethe, foi produzida a partir de um referencial que já havia sido usado em uma pintura em 2001, enquanto desenvolvia o projeto de mestrado. Essa pintura foi exposta, em 2001, na mostra intitulada *Da pintura* em conjunto com outros trabalhos desse período.

Essa mostra foi muito importante para o desenvolvimento das pinturas e para a definição do atual projeto. Ali, ao ver o conjunto de pinturas exposto, defini que, a partir daquele momento, as dimensões das telas deveriam variar em torno de 200 x 150 cm e que as cores que predominariam nos trabalhos seriam mais escuras do que as que eu vinha utilizando. Até então as dimensões eram as mais variadas e os tons das pinturas eram todos mais claros, ainda que utilizasse naquela época as mesmas cores. Também defini ali que as imagens de árvores que serviriam de referenciais deveriam ser as que mostrassem mais texturas e fendas. Ou seja, as que tivessem suas marcas mais à mostra. Naquela exposição também acabou ocorrendo um evento inesperado, que desencadeou em mim uma série de reflexões, sobre o meu processo de trabalho, que auxiliaram na consolidação deste projeto.

Essa exposição, organizada pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, ocorreria durante a III Bienal de Artes Visuais do Mercosul, no 4º andar da Usina do Gasômetro, e também contava com a participação de Adriano Rojas, Marilice Corona e Richard John. Entretanto, a exposição foi cancelada logo após a sua abertura em razão de um evento inesperado. Uma espessa camada de tinta óleo vermelha, aplicada por Adriano Rojas diretamente do tubo sobre uma de suas pinturas e que se encontrava seca apenas superficialmente, foi arrancada e esfregada sobre outros trabalhos da exposição. A única pintura minha atingida era muito tela escura e o resultado da intervenção em nada foi destrutivo. Na verdade, a experiência acabou sendo muito enriquecedora. Percebi que o inesperado daquela mancha vermelha, sobre a qual não tive controle, não desqualificava o trabalho, ao contrário. Então passei a buscar por eventos menos controlados e mais casuais nas pinturas.



Imagem 28: René Rudaít.  
**Sem título**, 2003. Óleo  
sobre tela. 190 x 150 cm.

Em 2002, fotografei a árvore que viria a servir de referencial para a pintura **sem título** de 2003 (imagens 28 e 19). Comecei a trabalhar nela ainda naquele mesmo ano, porém, o trabalho não progredia. Por duas vezes comecei a trabalhar nessa imagem, e acabava invariavelmente por abandoná-la, iniciando outras pinturas sobre aquelas telas. Em muitas ocasiões durante o trabalho, perdi o fio da meada. Não soubera antever minha ação seguinte, ou mesmo se deveria interrompê-la definitivamente. Nessas ocasiões é preciso parar e repensar o rumo o qual o trabalho está tomando. É preciso um distanciamento que, às vezes, requer muito tempo. E esse é um dos motivos que contribuem para que algumas pinturas sejam trabalhadas por meses e, por vezes até, anos. A esse respeito, poderia dizer que muitas de minhas pinturas vêm sendo

trabalhadas, pelo menos, desde meados de 2002, pois, muitos dos meus bastidores foram comprados e montados ainda nesse ano. E, desde essa época, vêm sendo manipuladas como a pintura anteriormente mencionada que, somente em 2003, consegui desenvolver completamente.



Imagem 29: René Ruidit.  
**Sem título**, 2004. Óleo  
sobre tela. 160 x 130 cm.



Imagem 30: René Ruidit.  
**Sem título**, 2004. Óleo  
sobre tela. 160 x 130 cm.

Também fizeram parte do conjunto de trabalhos exposto no Instituto Goethe as duas pinturas **sem título**, ambas de 2004 (imagens 29 e 20; 30 e 21), feitas a partir das telas/palhetas sobre as quais já me referi anteriormente.

Fazendo essa retrospectiva, percebi que as pinturas que faziam parte dessa última exposição eram todas telas que, coincidentemente por algum motivo, não consegui concluir à época em que as comecei. Essa situação revela que algumas imagens, no momento em que são registradas, parecem desencadear, de maneira muito fácil, o processo de pintura. Entretanto, em algumas ocasiões, no ateliê, ao começar o trabalho, não encontro mais as potencialidades da imagem que pretendia explorar ao registrar os referenciais. Ao rever esses trabalhos, percebi

que, às vezes, é preciso iniciar a pintura, desistir e reiniciá-la sobre uma nova tela.

Nas exposições realizadas percebi que os trabalhos se modificam conforme o local onde estão, e suas condições. Uma série de elementos específicos da estrutura física do espaço da mostra interferem sobre a percepção das pinturas. Nessas experiências foi possível reconhecer determinadas necessidades para a apresentação dos trabalhos.

Na montagem dos trabalhos, é preciso que haja um espaçamento adequado entre as pinturas. Como as dimensões das telas são razoavelmente grandes e suas cores escuras, é preciso que haja uma distância entre elas. As pinturas não podem ser sufocadas pela proximidade excessiva. Esse espaçamento, normalmente, é quase igual à largura das telas. Entretanto, ele somente é definido durante a montagem da exposição, pois é preciso conhecer o espaço e perceber como as pinturas se articulam nele.

Tanto nas exposições, quanto no ateliê, um problema muito comum que acaba ocorrendo é a dificuldade de realizar bons registros fotográficos. As reproduções não traduzem a matéria nem as sutis variações dos tons da pintura, dando uma compreensão bastante equivocada sobre os trabalhos. Além disso, o acesso a essas obras por meio de reproduções de dimensões reduzidas, deturpa o entendimento que se teria na observação direta. Todos esses problemas estão presentes nesta dissertação. Por isso, na tentativa de minimizá-los, recorro à ampliação de detalhes das pinturas.

Nas exposições optei por não colocar etiquetas com indicações ao lado das pinturas. Em todas, eram usados os mesmos materiais, as

dimensões eram muito parecidas, não possuíam títulos e essas indicações constavam no material gráfico das exposições.

As exposições realizadas, assim como as apresentações dos trabalhos, com debate aberto ao público, foram experiências que colocaram meu trabalho a prova. A apresentação das pinturas, em um local que não é o espaço de trabalho, possibilita um embate com uma realidade diversa. De maneira diferente ao que acontece no ateliê, ali se percebe realmente se determinados trabalhos alcançaram o resultado esperado ou se devem ainda ser desenvolvidos.

### 1.13. PINTURAS EM PROCESSO

Interessa-me a natureza precária do ato. Quase houve uma pintura ali, mas foi perdida. Por mais de uma vez, alguns trabalhos foram interrompidos e cobertos por outras pinturas sugeridas por outros referenciais. Essas pinturas, como nos experimentos com a gravura em metal, se aproveitaram de marcas e da matéria deixada pelas tentativas anteriores de pintar naquelas superfícies.

O trabalho que apresento na imagem 31 é, até este momento em que escrevo, um dos meus trabalhos que considero em desenvolvimento. Apesar de já ter sido exposto em uma mostra coletiva na Pinacoteca do Centro Universitário Feevale, em 2003. Ao observar a pintura durante exposição, seu resultado passou a me desagradar e ela retornou ao ateliê para ser trabalhada. E, assim como essa pintura existem outras telas.

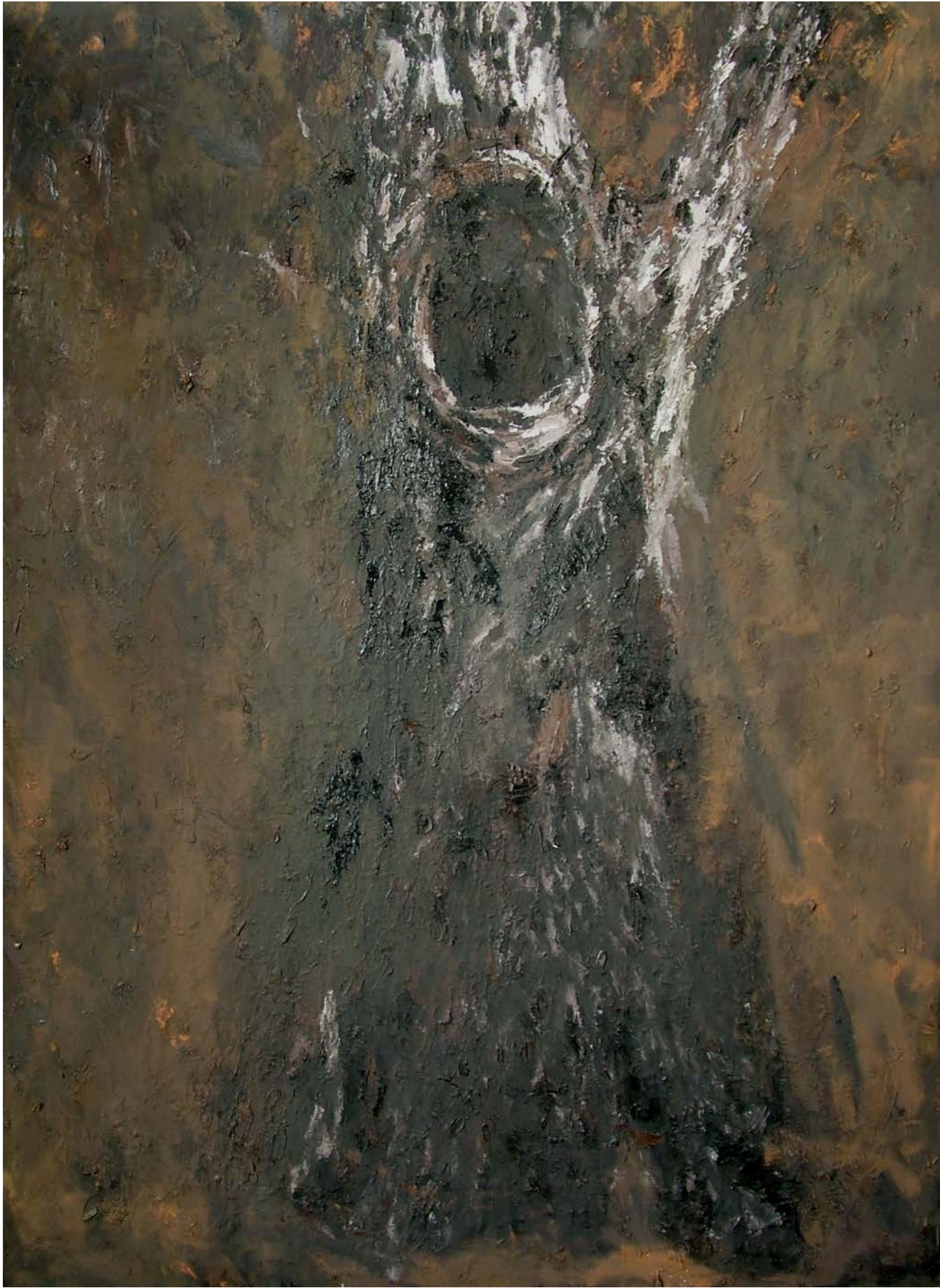


Imagem 31: René Rudaít. Pintura em processo, desenho e fotografia referencial.

Comecei a trabalhá-la em 2003 e, como de costume, comecei pelas camadas magras, bastante diluídas em terebentina, recorrendo a diversas cores misturadas aos marrons. Possuo muitas cores que destoam das que normalmente utilizo, como azuis, vermelhos e verdes intensos, e acabo por misturá-las aos marrons. Utilizo essas cores nas primeiras camadas, sem me preocupar com o seu ordenamento sobre a tela, apenas buscando criar o maior número possível de variações de marrons naquele momento. Talvez essa tenha sido a lição de pintura que eu tenha apreendido no inesperado episódio ocorrido na exposição *Da Pintura*. Nessa tela, elaborei um fundo mais escuro (sombra natural e marrom van dyck) passei a trabalhar, a partir do referencial da árvore, com sépia e branco. Ainda naquele ano, como falei anteriormente, dei a pintura como pronta e a apresentei numa exposição na pinacoteca do Centro Universitário Feevale. Lá, passei a pensar que estava enganado e, ao trazer a pintura novamente para o ateliê, cobri uma grande parte dela com marrom misturado a preto. E a pintura permaneceu, assim, encostada na parede do ateliê por muito tempo, praticamente, sem ser tocada. No final daquele ano o ateliê foi desocupado e devolvido, e as pinturas foram se acumular no meu apartamento. Sentia a necessidade de concluir esse trabalho, mas como resolver o impasse em que me encontrava com aquela pintura? Apenas uma pequena parte superior da tela não havia sido coberta por tinta escura, e era apenas esse detalhe que me agradava. Cheguei à conclusão que deveria começar por ali: um fundo negro com sépia misturado com branco, que dava o movimento do tronco da árvore. Parecia-me que toda a estrutura daquela pintura deveria ser elevada na tela. Com o nascimento do meu filho e com o deslocamento de parte dos meus trabalhos para o Instituto de Artes, essa pintura foi novamente interrompida.



Possuo diversas telas com pinturas iniciadas, além de uma quantidade enorme de trabalhos de diferentes períodos. Muitos desses trabalhos não foram concluídos, não sei dizer por quê, mas nunca fui capaz de eliminá-los. A sensação que permanece é exatamente essa: não posso eliminá-los porque ainda não os resolvi. Acredito que eles ainda cumprirão um papel, assim como tempo, que cumpre uma função essencial nesse processo de reconhecimento de qualidades.

## CAPÍTULO II

### REFLEXOS E DIÁLOGOS FIRMADOS

#### 2.1. A ORIGEM E A MATÉRIA DA PINTURA EM IBERÊ CAMARGO

No conto *O relógio*<sup>32</sup>, Iberê Camargo (1988), o protagonista Savino busca reaver a qualquer custo o relógio perdido na fossa de uma latrina. Durante essa busca, ele se depara com objetos perdidos de sua infância. Sobre o conto, Lisette Lagnado (1994), em *Conversações com Iberê Camargo*, escreve:

Reações nauseabundas percorrem seu conto “O relógio”, exemplar por conseguir amalgamar as duas “escatologias”. O conto, em poucas palavras, trata de um pobre personagem, Savino, que perde seu relógio, antigo na latrina e procura recuperá-lo. De fato, o texto é polissêmico, aberto a interpretações de várias naturezas. O ponto de vista psicanalítico, por exemplo, se deleitaria na abundância de índices, sintomas ou obsessões. Aqui, dois aspectos merecem relevância: a metáfora do tempo que se esvai numa fossa (são trazidos à realidade do conto os brinquedos da infância de Iberê, soldadinho de chumbo, cornetinha e carretéis) e a paixão do sujeito que mergulha de corpo inteiro nas impurezas dos excrementos (símbolo por excelência da matéria da criação que precisa ser trabalhada para que dela possam emergir as formas). A matéria que pré-existe à criação denota uma herança helenista na formação do artista.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> CAMARGO, Iberê. “O relógio”. In *No andar do tempo: nove contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: L&PM, 1988., p.65-74.

<sup>33</sup> LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 113.

De imediato, ao ler o conto, as seguintes perguntas surgiram: Que relações podem ser articuladas entre a busca de Savino e a do pintor? Como esses objetos que emergem da fossa se relacionam com os que surgem nas suas pinturas? De onde vêm essas pinturas? Em que momento elas são geradas? A gestação é apenas o período do processo ou a gestação compreende tudo o que já existia anterior à pintura? Que matéria é essa que é manipulada tanto pelo pintor quanto pelo protagonista do conto? Todas essas perguntas estão relacionadas ao pintar e à busca do pintor.

Parece-me que, em Iberê, a figura do pintor aparece como alguém que, constantemente, mergulha no seu interior e manipula uma matéria densa para transformá-la em pintura. Nessa ação, o artista encontraria o sentido originário dessa busca.

Acredito que o sentido de origem nada tem a ver com um ponto ou uma causa determinada, mas com percepções variadas que vão se sobrepondo, tramando relações até o momento que irrompe no trabalho plástico.

É impossível determinar um primeiro instante no qual se desencadeou o processo. Georges Didi-Huberman (1998), em *O que vemos, o que nos olha*, lembra o conceito de origem utilizado por Walter Benjamin:

A origem, embora sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver, porém, com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente do fatural, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de

outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto. [...] Em conseqüência, a origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito à sua pré e pós-história.<sup>34</sup>

Para Iberê: “Cada artista tem seu tempo de criação. É difícil saber quando começa a gravidez e quando se dá o parto”<sup>35</sup>.

No conto Savino recupera objetos de seu passado entre excrementos na fossa. Na busca pelo relógio encontra um suspensório, um soldadinho de chumbo com a perna quebrada, uma medalhinha, uma cornetinha e carretéis. A ligação do protagonista do conto com o seu autor é imediata. Parece que são os objetos da infância do próprio Iberê, como o carrretel, que surgem dessa matéria espessa retirada da fossa. O



Imagem 32: Iberê Camargo. *Mesa azul com carretéis*, 1959. Óleo sobre tela. 100 x 62 cm.

carretel tornou-se um dos temas principais de suas pinturas, como declara Iberê:

Símbolo, signo, personagem – o carretel –, brinquedo de minha infância e agora, nesta fase, tema de minha obra, está impregnado dos conteúdos do meu mundo.<sup>36</sup>

Iberê reencontrou os carretéis de sua infância em 1958, quando, por motivo de saúde, deixa de pintar paisagens e recolhe-se ao seu ateliê. Passa a pintar o que tem à mão. O carretel, no princípio, surge estático sobre uma mesa, como em *Mesa azul com carretéis* de 1959 (imagem 32), porém, com o tempo, perde a sua

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter. “Origine du drame baroque allemand”, Paris: Flammarion, 1985, pp. 43-44 apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, p.170.

<sup>35</sup> CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p.32.

<sup>36</sup> Idem, *ibidem*, p. 99.

base, que lhe dava imobilidade, para ganhar o espaço. Os carretéis transformam-se em elementos dinâmicos em pinturas como *Núcleos II* de 1965 (imagem 33).



Imagem 33: Iberê Camargo.  
*Núcleos II*, 1965. Óleo sobre tela.  
150 x 212 cm.

Diversos paralelos podem ser traçados entre o protagonista do conto e Iberê Camargo (s. d.), que afirma:

Parece-me que a minha pintura sempre busca reencontrar as coisas que foram soterradas e ficaram perdidas. Desapareceram no chão, parece que é isso. Tanto que tenho uns quadros terrosos, como se estivesse em busca, num garimpo, de coisas que supostamente jazem.<sup>37</sup>

No conto, Savino busca reaver a qualquer custo o relógio perdido na latrina e com uma enxada “mexe e remexe a merda” no intuito de recuperá-lo. E “à medida que se demora e que se adentra na busca, a excitação aumenta. Apaixona-se. Não lhe importam mais as aranhas, o nojo e o fedor. Perde todo o escrúpulo: usa as próprias mãos”.

Nas pinturas de Iberê Camargo é perceptível uma carga de matéria e um vigor no ato de pintar. E, como o pintor, Savino mergulha naquela

---

<sup>37</sup> RAMOS, Paula. *Iberê Camargo: uma vida mesclada às tintas*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo / Revista Aplauso, s. d., p. 25.

matéria espessa e a manipula com as próprias mãos. Em Iberê, a fatura de seus quadros, segundo o próprio artista, “é densa, pastosa, por uma necessidade de expressão, por uma necessidade quase tátil e sensual no emprego da tinta”<sup>38</sup>.

Savino esconde num lenço que traz atado à cintura os fragmentos do relógio que recupera e diz: “quero-o como antes, inteiro”. Assim também Iberê (1998):

No meu andarilhar de pintor, fixo a imagem que se me apresenta no agora e retorno às coisas que adormeceram na memória, que devem estar escondidas no pátio da infância. Gostaria de ser criança outra vez para resgatas-las com as mãos. Talvez tenha sido o que fiz, pintando-as.<sup>39</sup>

No encontro com os objetos perdidos, Savino resgata sua história. Também o artista recorre à memória e a todo um imaginário pessoal na elaboração de suas pinturas, assim como a sua individualidade se apresenta na maneira como transforma a matéria. O que o pintor faz é apropriar-se de tudo que está a sua disposição para, depois, restituir ao mundo por meio da pintura. A matéria explorada nas pinturas sempre esteve presente, ainda que ainda que latente. O ato de se apropriar desses elementos envolve processos de seleção que, às vezes, parecem caóticos e aleatórios, nos quais o elemento afetivo das escolhas torna-se determinante.

O trabalho do pintor é um mergulho sistematizado nessa matéria espessa e escura que parece ser a memória do próprio artista. Um mergulho em si mesmo, como uma necessidade de se sentir submerso

---

<sup>38</sup> CAMARGO, Iberê. Op. cit., p. 185.

<sup>39</sup> Idem, ibidem, p. 32.

na própria matéria da pintura, para permitir seu ressurgimento posterior, em um eterno reinventar-se.

O pintor manipula e transforma a matéria por meio de ações recorrentes. Constantemente, Iberê raspa, esfrega e cobre a pintura em ações, às vezes, rápidas e tempestuosas. Entretanto, a desapareição não é completa, os vestígios permanecem, permitindo o retorno ao trabalho destruído e aproveitando-se dos rastros deixados. Lisette Lagnado (1994) relata o processo de trabalho de Iberê Camargo na seguinte passagem:

Cólera. Olhar pasmado. Sobressaltado. Violência da pincelada. Veloz. Ruídos revoltos. Talha a forma várias vezes com instrumentos de todo o tipo. Passa a língua sobre os lábios. Enerva-se. Acrescenta, retira massa. [...] então toma uma ampla brocha e varre tudo. [...] O suporte recebe golpes repetidos, abalos profundos, quase incisões. Ferir, inundar, imprimir cavidades, [...] Em sua busca, as formas se destroem, como se seu próprio desejo esmagasse aquela fragilidade, de um monte de massa que virá escuridão. Age como um Deus que reinstaura o mundo dionisíaco.<sup>40</sup>

Parece que o pintor procura reencontrar seu percurso no mundo, retornando para a sua origem, para rever o seu passado e refazê-lo. Como Iberê (1998) coloca em seu conto *O tormento de deus*:

Abro os olhos e vejo estarecido à minha frente, num relance, tudo o que fiz durante minha vida de homem-pintor. [...] Desesperado, desvio o olhar, estendo as mãos, rogo, clamo, suplico ao diabo que traga a minha paleta, que traga as minhas tintas, que traga meus pincéis, que me deixe refazer meus quadros, que me deixe apagar o que escondi dos outros. Quero refazer o que fiz, quero retocar minha obra, quero corrigir meus erros, enfim quero refazer meu passado.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> LAGNADO, Lisette. Op.cit., p. 60.

<sup>41</sup> CAMARGO, Iberê. Op. cit., p. 153.

Nessa passagem parece que o artista teria o poder de, através de sua pintura, suturar e cicatrizar as suas feridas. E, ao mesmo tempo, parece querer transcender sua condição humana na tentativa de se igualar a Deus.

Acredito que ao tornar presente o seu embate com o pictórico, o artista propõe uma fenda ao olhar - que perpassa o objeto de representação para dar vazão a percepções próprias e devaneios. Os movimentos de retenção e apagamento forjam as estruturas do campo pictórico, depositário de experiências e revelações. O pintor joga com os seus segredos guardados nas marcas do mundo sensível fazendo reverberar na superfície um eco primordial da condição humana.

A estória sobre o resgate de um passado, também presente para o pintor, traz alguns elementos recorrentes: cortes, amputações, pedaços de representações do mundo real. O pintar corresponderia à junção e à análise destes pedaços, visando uma reorganização. Mas esta reorganização não obedece à mesma lógica da coleta desses elementos. O tempo da reconstituição, no ato da pintura desfaz os elos de união com a realidade. A reconstituição, que pode ser vista como uma espécie de sutura, é um processo que não tem compromisso necessário com a realidade, a não ser o da referência do traço, marca, caminho do artista. A recomposição destes elementos pode acontecer sob a ordem das sobreposições de camadas de matéria. O que foi apropriado é absorvido para originar outra forma.

Talvez o que haja na elaboração de alguns trabalhos seja a restituição de uma percepção da realidade que invoca a necessidade de repor uma perda. E a perda representa o próprio movimento que instaura essa busca.



É possível que, para Iberê, na percepção das próprias feridas residisse a experiência especulativa do artista no mundo. Aí, ocorreria a coleta, a absorção e a transformação do que ele restituiria ao mundo por meio da pintura. Assim, o pintor buscaria suturar o ferimento no ato de pintar. Mas a cicatrização seria uma impossibilidade.

## 2.2. A REPRESENTAÇÃO DA PALHETA EM ANSELM KIEFER

O artista alemão Anselm Kiefer nasceu em Donaueschingen, em 1945, poucos meses antes do final da II guerra mundial. E cresceu testemunhando os resultados da guerra moderna, a divisão de sua terra natal e a reconstrução de uma nação fragmentada.

É notório o uso que Kiefer faz de todo um arsenal de elementos iconográficos em suas pinturas: história, religião, mitologia, ópera, literatura, alquimia e cabala, são assuntos aos quais o artista recorre.

Muitas pinturas de Kiefer apresentam imensas paisagens e interiores arquitetônicos, nas quais o artista faz uso de uma ampla gama de materiais, tais como areia e palha, e invocam a herança literária e política da Alemanha. Em seus trabalhos há referências a Wagner, à arquitetura de Albert Speer (1905-1981) (imagem 34), a Adolf Hitler (1889-1945) e ao sonho Nazista de criar, através da pureza, um mundo mais harmonioso.

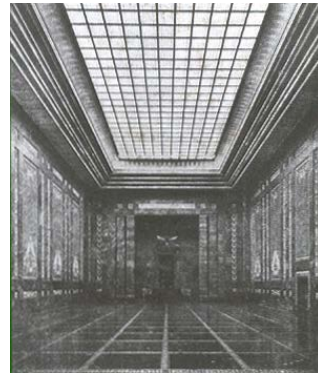


Imagem 34: Anselm Kiefer, *Innenraum*, 1981(acima à esquerda) e Albert Speer, *Mosaic Room in the Reich Chancellery* (acima à direita).



Imagem 35: Anselm Kiefer. *Nero Pinta*, 1974. Óleo sobre tela. 220 x 300 cm.

Em Kiefer, são recorrentes imagens de terra arrasada pelo fogo e elementos arquitetônicos em ruínas. Esses elementos criam uma conexão com imagens ligadas a fantasias e ações concretas do III Reich, como: o delirante *Princípio das Ruínas*, elaborado por Hitler e Speer, que previa que edifícios importantes seriam construídos e, num futuro distante, ruiam, criando ruínas pitorescas; e *A tática da terra arrasada*, ordenada por Hitler quando da retirada do exército alemão em todas as frentes.

Imagens de palhetas de pintor somam-se às anteriormente citadas, aparecendo em diversos trabalhos, e, em muitos deles, podem ser entendidas como personificações do pintor e da arte da pintura.

Em *Nero Pinta*, 1974 (imagem 35), segundo Zweite (1997), Kiefer compara a ação de Nero (imperador romano entre 54 d.C.-68 d.C) com a do pintor através do título e da palheta que paira sobre um pequeno vilarejo em chamas.

Nero, assim como Hitler, era um homem de pendor artístico. Esteticista, declamava seus próprios poemas. E, diz-se que durante o grande incêndio de Roma, em 64 d.C, atribuído aos cristãos, aproveitou-se para cantar seu poema sobre a queda de Tróia.

Em *Pintar = Queimar*, 1974 (imagem 36), uma paisagem carbonizada aparece emoldurada pelo contorno de uma gigantesca palheta. Nessa, como em outras pinturas de Kiefer, pode-se perceber associações do fogo com o poder redentor da arte. O fogo é o agente de transformação e, como elemento de renovação, precisa consumir a fim de criar algo novo e importante.



Imagem 36: Anselm Kiefer. *Pintar = Queimar*, 1974. Óleo sobre juta. 220 x 300 cm.



Imagem 37: Anselm Kiefer. *Pintura de Terra Queimada*, 1974. Óleo sobre juta. 95 x 125 cm.

A imagem da palheta sobre uma paisagem também aparece em *Céu-Terra* e *Pintura de Terra Queimada*, ambos de 1974 (imagem 37). Nesses trabalhos a palheta se situa ao alto, acima da terra, onde ela, conforme Zweite (1997), pode olhar, descrever, medir, e transformar os conteúdos.



Imagem 38: Anselm Kiefer. *Ícaro = Areia Brandenbúrguesa*, 1981. Óleo, emulsão, resina e areia sobre fotografia montada sobre tela. 290 x 300 cm.

Na pintura *Ícaro = Areia Brandenbúrguesa*, 1981 (imagem 38), uma palheta alada desce por sobre uma paisagem incendiada. Na mitologia Grega, Ícaro, filho de Dédalo, usou asas coladas com cera para fugir do labirinto de Creta e, ao se aproximar do sol, a cera derreteu, levando-o a morte.

Em diversas pinturas, Kiefer apresenta a palheta como o símbolo do artista que, através de sua pretensão exacerbada de demiurgo (Deus), se transforma no gerador de uma catástrofe que acaba por engolir a ele próprio.

Hitler, por sua vez, considerava-se um artista e nunca aceitou a rejeição de suas aquarelas e desenhos. E, de maneira semelhante a Ícaro, suas pretensões e ambições demasiado elevadas lhe saíram desastrosas. De fato, Hitler usou de todo seu pendor artístico na política. O nazismo abusou do poder do visual e do poder do monumentalismo. E, realizou, segundo Huyssen (1996):

... uma orgia de imagens sem precedentes no mundo moderno, que inclui tudo, de marchas com tochas de fogo a espetáculos de massa políticos, da gigantesca plataforma das olimpíadas de 1936 à produção incessante da indústria de filmes nazistas bem nos anos da guerra, das óperas torrentes de luzes de Albert Speer no céu noturno aos fogos de artifício antiaéreos sobre cidades incendiadas....<sup>42</sup>

As pinturas de Kiefer, comentadas anteriormente, apresentam uma dialética entre poder e estética. E nelas, de certa maneira, o processo criador é igualado com o ato da aniquilação pelo fogo. Kiefer compara o artista ao ditador que, como se em uma sagrada missão, a fim de criar o que considera ser um mundo melhor, torna-se a causa da paisagem queimada.

Sim, este governo, metade do qual consiste de homens que aspiram servir às artes está cômico do papel do artista como intermediário. Esse governo, nascido em oposição ao racionalismo conhece o desejo do povo e seus sonhos maiores que só o artista pode dar forma.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 190.

<sup>43</sup> *Arquitetura da destruição* (Undergangens Arkitektur). Peter Cohen. Suécia: 1989, 121 min.

Nesta declaração de Hans Friedrich Blunk, Presidente da Câmara de Literatura do Reich, torna-se evidente a aproximação entre a figura do artista e a figura do líder político. E, atribui ao artista-líder o papel de esteta, concedendo-lhe o poder de transformar a realidade.

Assim, também está presente na obra de Anselm Kiefer a figura do artista, líder político e demiurgo. Aquele que acredita possuir a clareza e a concepção elevada sobre o belo, na arte e na natureza.

Por outro lado, a imagem da palheta pode ser compreendida como a representação da pretensão, nunca satisfeita, do artista de criar.



Imagem 39: Anselm Kiefer. *Ao Pintor Desconhecido*, 1982. Óleo, palha, xilogravura sobre tela. 280 x 341 cm.

A palheta é o símbolo adotado por Kiefer para representar o artista e a sua tarefa. Em *Ao Pintor Desconhecido*, 1982 (imagem 39), ela surge no "Ehrenhof" (Hall da Glória) na Chancelaria do Reich em Berlim, desenhado por Albert Speer em honra ao soldado desconhecido. Assim,

a palheta é apresentada como a arma do artista, e o símbolo da sua heróica luta. E, o pintor como o homem que, como o soldado, luta por seus ideais.



Imagem 40: Anselm Kiefer. *Resumptio*, 1974. Óleo, emulsão e resina sobre juta. 115 x 180 cm.

A palheta ainda surge como metáfora religiosa. *Resumptio*, 1974 (imagem 40), mostra uma palheta por cima de um túmulo. Segundo Zweite (1997) o título é uma contaminação de *resurrectio* (ressurreição) e *assumptio* (assunção). E, pode ser interpretada como ato transcendental, pois na palheta

posicionada sobre o caixão ecoa a imagem da ressurreição de Cristo. Em *Saint Eustace*, de 1974, o título se refere ao mártir Santo Eustace, um nobre oficial do exercito romano do imperador Trajan no século II. De acordo com a lenda, o oficial se converteu ao cristianismo quando caçava e encontrou um veado carregando um radiante crucifixo entre seus chifres que se destinava a ele em nome de Cristo. Nesse trabalho, a palheta, símbolo de Kiefer para arte e artista, surge com linhas radiantes e substituiu o crucifixo que aparece para Santo Eustace.

A ambivalência do heroísmo e do sacrifício figura em Ícaro, para quem a ambição se transformou em tragédia, e em Nero, soberano de Estado, cujo poder exacerbado levou-o a uma inversão do impulso criador para um ato de destruição.

A figura do artista, nas obras citadas, habita uma esfera entre a *razão* e o *sonho*. E, em seu *delírio*, no sentimento de onipotência, o humano transforma-se em Demiurgo, Deus que cria o Universo



organizando a matéria preexistente. Assim, a palheta surge como possibilidade de Deus e instrumento de redenção. Em Kiefer, a pintura aparece como instrumento para a interpretação do mundo e compreensão de sua fragilidade.

Reconheço tanto em Kiefer, quanto em Iberê Camargo, a experiência do trágico transpostas para suas telas. A experiência do irreversível, construída a partir de um longo processo de acúmulo de vivências, transforma-se em obra. Em ambos artistas reminiscências de um passado, a sensação de um certo esvaziamento e a experiência da perda aparecem em suas telas.

A consciência do mundo encontra-se cativa em abóbadas ameaçadoras.

A história é resguardada como se fosse um tabu e os mitos foram confiados aos guardiões do Graal.

A pintura não precisa respeitar nada, para o artista a história e os mitos são elementos do consciente. A palheta é o veículo e símbolo da esperança. A obsessão do pintor torna compreensíveis a ressurreição e o ressurgimento.

O humano é e sempre será o almejar do homem. E a esperança deve ser o principal alento da arte.

O essencial ainda está por vir.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> *Anselm Kiefer: o essencial ainda está por vir.* Werner Krüger. Alemanha: Inter Naciones, 44 min. 51 s.

## CONCLUSÃO/CONSIDERAÇÕES FINAIS

De certa maneira, esta dissertação foi construída de forma muito semelhante às pinturas. Diversas vezes foi necessário me afastar do texto, intercalando o trabalho com períodos de pausa, na tentativa de produzir um distanciamento para melhor observá-lo. As pausas, durante o trabalho nesta dissertação, foram fundamentais para que se pudesse assimilar melhor as idéias que aqui eram depositadas. Era preciso um tempo para que fossem decantadas. A matéria precisava repousar para que, gradualmente, as idéias e os pensamentos, fossem se sobrepondo e tomassem corpo. Enquanto se escreve, assim como no pintar, nem sempre se tem uma noção exata do que se faz. E um distanciamento do trabalho se torna necessário para uma análise mais contundente.

Também foi necessário, em inúmeras ocasiões, imprimir todas as suas páginas para poder analisá-la tendo suas folhas espalhadas. Assim, minha visão poderia abarcar melhor o texto e poderia fazer as intervenções necessárias, a lápis ou à caneta – ao meu ver, praticamente executando um de desenho. Preciso ter o objeto nas mãos. Preciso manuseá-lo.

A reflexão escrita, como na pintura, exige um tempo específico para sua realização. Porém, às vezes, é preciso trabalhar de maneira mais intensa, como quando da proximidade de uma exposição. Entretanto, se essa não é a maneira mais tranqüila de trabalhar, com certeza, é uma forma muito eficaz de concretizar o trabalho.

O presente texto foi construído, principalmente, a partir da análise de anotações de trabalho, de desenhos, da lembrança de ações tomadas, de registros variados, de reflexões diversas, das pinturas e do ato de pintar, da observação dos materiais e do ateliê. Assim, esta dissertação se apresenta como a documentação de um percurso em pintura, e como um recorte de um período específico de minha produção.

Durante o trabalho, na retomada do texto após as pausas, partes eram cortadas, outras remanejadas, enquanto novos trechos eram sobrepostos. Partes de textos e reflexões iniciais eram mantidas, enquanto novas camadas de escrita eram incorporadas ao trabalho. Assim, também o texto, como a pintura, desenvolveu-se de forma orgânica, pela sobreposição de narrativas e reflexões. Em um processo paralelo, o corpo do texto e o corpo da pintura foram desenvolvidos simultaneamente.

Para Jean Lancri (2002) uma pesquisa de artes plásticas, objetiva o entrecruzamento de uma produção artística com uma produção textual, sendo ambas de igual importância. Contudo, ainda segundo Lancri, o ponto de partida dessa pesquisa situa-se, obrigatoriamente, na prática plástica, “com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita”<sup>45</sup>. Assim, a defesa de uma pesquisa em artes plásticas acompanha-se de uma apresentação de uma série de trabalhos produzidos.

O trabalho se estrutura em um processo contínuo de interrogar-se sobre o próprio processo de trabalho. Lancri afirma: “o uso da razão em artes plásticas deve, com efeito, ser temperado por uma certa dose de

---

<sup>45</sup> LANCRI, Jean. “Colóquio sobre metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade”. In BRITES, Blanca. TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002, p. 19.

dúvida”<sup>46</sup>. E, ao meu ver, é justamente a dúvida que movimenta e impulsiona o trabalho.

O constante questionamento acerca do fazer permite o reconhecimento das ações operatórias e do eixo sobre o qual a prática se desdobra. Assim, tendo em vista que a produção artística objetiva um determinado fim, é fundamental para alcançá-lo que se defina, e se reconheça, uma série de estruturas para a sua realização. Tais seriam os elementos componentes do trabalho que demarcam e deflagram o processo.

A partir de um conjunto de escolhas as características do trabalho são definidas. Como são escolhas excludentes, ocorrem em detrimento de outras possibilidades. Portanto, para a tomada de decisão sobre as direções a seguir é preciso testar as possibilidades e as hipóteses levantadas. Esse percurso de amadurecimento do trabalho se dá de forma gradual e, também, em muitas ocasiões, de forma intuitiva.

As principais características de um trabalho levam anos amadurecendo. Elementos de natureza variada circundam o processo de criação e podem auxiliar no seu desencadeamento. Acredito que, no meu caso, tais elementos vão sendo percebidos, e tais percepções vão se acumulando, até que uma rede de relações se estabeleça e dê consistência e forma ao que anteriormente era apenas uma idéia vaga.

Isso aconteceu no caso das fotografias de árvores, coletadas, inicialmente, sem a pretensão de comporem um trabalho. O artista se apropria de tudo que encontra e lhe estimula o processo criativo. Às vezes esse encontro é casual e fortuito, às vezes é um reencontro com objetos e coisas já esquecidas.

---

<sup>46</sup> Idem, ibidem, p. 26.

A pintura apresenta uma matéria espessa que precisa ser manipulada. Para mim, a experiência tátil da manipulação da matéria pictórica é fundamental. Portanto, se fazem necessários o gesto largo, as dimensões amplas do campo de trabalho e os materiais específicos – como as espátulas, pincéis e palhetas próprias àquela ação – que contemplem as necessidades encontradas no trabalho. A estruturação de um determinado modo de ação, ou técnica, surge em razão de uma necessidade específica.

A meu ver, técnica é elaborada especificamente no processo de trabalho, a partir de uma determinada problemática, ou necessidade. Nesse sentido, a técnica não pode ser entendida como um conjunto de regras rígidas que produzem resultados fixos. A repetição de efeitos estéreis me parece uma compreensão equivocada sobre a pintura. Para Iberê Camargo “a necessidade de expressão cria a linguagem [e] o imperativo da regra mata a criação”<sup>47</sup>. Desse modo a técnica é estipulada a partir de uma experiência prática.

No meu caso, o uso de espátulas e pincéis precários, bem como das palhetas/telas, as dimensões das pinturas, a sujeira do material e o uso de tintas variadas somadas às cores predominantes são os elementos que compõem a minha técnica, desenvolvida na própria produção pictórica.

A estruturação de um trabalho acontece do decorrer de diversas experimentações. Durante todo o processo, questionamentos são realizados e hipóteses são levantadas. No ateliê, espaço de experimentações – pelo no meu caso –, as hipóteses são testadas. Mas, para mim, a sua verificação realmente acontece, e de maneira diferente

---

<sup>47</sup> CAMARGO, Iberê. Op. cit., p. 124.

à que acontece no ateliê, na exposição dos trabalhos. Ali, eventualmente percebo que determinadas pinturas não alcançaram o resultado esperado e que ainda devem ser desenvolvidos.

No trabalho, estratégias são elaboradas para alcançar determinados resultados. Assim, a coleta de imagens surge como uma estratégia para o desencadeamento do trabalho. Procuo na fotografia as possibilidades que poderão ser exploradas na pintura. De certa forma, creio que busco uma pintura que está entre, ou melhor, que tenta dialogar com o registro referencial, as percepções do meu olhar, a superfície da tela, o meu gesto e a matéria da pintura.

Sempre existiu a necessidade de manipulação da matéria pictórica. Houve, primeiramente, um exercício de pintura e, depois, o trabalho foi se estruturando em torno de conceitos que foram sendo percebidos nesse percurso. Conceitos chave como: *campo pictórico*, *acúmulo* e *sobreposições*.

O *campo pictórico* é o espaço de ação do pintor no qual ele manipula e transforma a matéria empregada. As ações se sobrepõem, a matéria é depositada e, lentamente, camada por camada, a pintura vai tomando corpo. Nesse processo, é importante que camadas iniciais permaneçam aparentes para que se caracterizem as sobreposições. Essa *construção* lenta e gradual assemelha-se a um processo de sedimentação e converge em um *acúmulo* de matéria sobre *campo pictórico*.

Progressivamente, e cada vez mais, diversas camadas de tinta se sobrepunham em meus trabalhos, em telas que manipulava por anos. Camada sobre camada, as telas iam se transformando, assim como a minha pintura. E, um processo paralelo foi reconhecido nas imagens de

árvores que apareciam cada vez mais em meus registros fotográficos. As árvores também cresciam pela sobreposição de camadas de matéria ao longo dos anos. E, é dessa mesma maneira que ocorre, para mim, a construção do campo pictórico. Nesse sentido, a árvore se apresenta como uma metáfora da própria pintura.

Essa reflexão não foi elaborada imediatamente e não havia nem consciência dessas possibilidades antes de realizadas as fotografias. O processo ocorreu, lentamente, em paralelo ao desenvolvimento de minha pintura. Segundo Salles: “o projeto não é claramente conhecido pelo artista, mas define-se enquanto as obras vão sendo executadas”<sup>48</sup>.

De forma semelhante às pinturas, camadas de fatos vêm se sobrepondo e se acumulando para escrever esse percurso. Procuo reconstruí-lo ao propor um olhar e uma reflexão sobre ele. Porém, ao reorganizar os fragmentos do trabalho para construir o texto, também se recorre a amputações e suturas.

A meu ver, para que um trabalho seja identificado é preciso conhecer a sua história. Assim, neste trabalho, tento recontar essa trajetória de prática plástica juntando fragmentos e registros de trabalho. Em um processo de acumulação em paralelo ao processo pictórico, busco narrar o percurso a partir de marcas, vestígios, cicatrizes e rastros, com os quais costuro, ou melhor, suturo, os fragmentos de memória dessa história. Apresento, assim, uma reflexão sobre a minha produção plástica e registro os pensamentos que a compõem, em paralelo ao ato de pintar, pois, para mim, é dessa forma que se dá a construção da uma pesquisa em artes plásticas.

---

<sup>48</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.p. 95.

## REFERÊNCIAS

### FONTES CONSULTADAS:

ALPHEN, Ernest van. Francis Bacon and the loss of self. Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BALZAC, Honoré de. A obra-prima ignorada. São Paulo: Comunique, 2003.

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

BERG, Evelyn et alii. Iberê Camargo. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, MARGS, 1985.

CAMARGO, Iberê. CARNEIRO, Mario. Iberê Camargo/Mario Carneiro: correspondência. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Centro de Arte Hélio Oiticica/Rio Arte, 1999.

\_\_\_\_\_. Gaveta dos guardados. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. No andar do tempo: nove contos e um esboço autobiográfico. Porto Alegre: L&PM, 1988.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHIPP, Herschel Browning. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DERDIK, Edith. Linha de horizonte: por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2001.



- DERRIDA, Jacques. Enlouquecer o subjétil. São Paulo: Ateliê Editorial, Fundação Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, George. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- FICACCI, Luigi. Bacon. Alemanha: Taschen, 2003.
- GENET, Jean. O ateliê de Giacometti. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- GOMBRICH, Ernest Hans. Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- \_\_\_\_\_. Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte. São Paulo: Edusp, 1999.
- HOCKNEY, David. Así lo veo yo. Madrid: Siruela, 1994.
- HONNEF, Klaus. Arte contemporânea. Alemanha: Taschen, 1994.
- HUYSEN, Andreas. Memórias do modernismo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- LAGNADO, Lisette. Conversações com Iberê Camargo. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- LANCRI, Jean. Colóquio sobre metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca. TESSLER, Elida (org.). O meio como ponto zero. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002, p. 19-33.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: Merleau-Ponty, Maurice. Textos selecionados. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 113-126.
- \_\_\_\_\_. A prosa do mundo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. Linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. Textos selecionados. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 89-123.

- \_\_\_\_\_. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. Textos selecionados. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 47-73.
- \_\_\_\_\_. O visível e o invisível. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MESQUITA, Ivo. Daniel Senise: ela que não está. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- NAVES, Rodrigo. Iberê Camargo. DBA Artes Gráficas, 1994.
- PANOFSKY, Erwin. A perspectiva como forma simbólica. Lisboa: Edições 70.
- PASSERON, René. Por uma psicanálise. In: A invenção da vida: arte e psicanálise. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- RAMOS, Paula. Iberê Camargo: uma vida mesclada às tintas. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo / Revista Aplauso, [2001?].
- READ, Herbert. Uma história da pintura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.
- SALZTEIN, Sônia (org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SAMAIN, Etienne. O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SCHAMA, Simon. Paisagem e memória. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SYLVESTER, David. Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos. São Paulo: Cosac & Naify.
- TESSLER, Elida. Tudo é figura ou faz figura. In: Bartucci, Giovanna (org.). Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação. Rio de Janeiro: Imago, 2002. P. 69-82.
- TISSERON, Serge. Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient. Paris: Les Belles Lettres/Archimbaud, 1996.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. Iberê Camargo: desassossego do mundo. Rio de Janeiro: S. Roesler: The Axis Instituto Cultural, 2001.

WOLLHEIM, Richard. A pintura como arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

#### CATÁLOGOS:

ADES, Dawn. As fronteiras do corpo. In: Fundação Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos, v. 1. São Paulo: A Fundação, 1998, p. 408-421.

ADRIANI, Götz. Georg Baselitz. Gravuras impressas dos anos 1965 a 1992. Alemanha: IFA, 1994.

Anselm Kiefer. Berlin: Staatliche Museen, 1991.

BRITO, Ronaldo; FREITAS, Décio; NAVES, Rodrigo. Iberê Camargo: mestre moderno. Porto Alegre : Secretaria Municipal da Cultura, 1994.

DAVID, Hugh. Francis Bacon: the Papal portraits of 1953. San Diego: Museum of Contemporary Art, 2001.

Iberê Camargo. II Bienal do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

LITTMAN, Robert; TASSINARI, Alberto. Anselm Kiefer. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1988.

ROSENTHAL, Mark. Anselm Kiefer. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1987.

ZWEITE, Armin. Paisagem universal e super-História: a respeito de algumas obras de Anselm Kiefer. XIX Bienal de São Paulo. Alemanha, 1997.

#### PERIÓDICOS:

CHATEAU, Dominique. A poética da recriação: sobre um auto-retrato de Francis Bacon. Porto Arte n° 21, Porto Alegre: Instituto de Arte/UFRGS, 2004, p. 61-68.

GIANNOTTI, Marco. A imagem escrita. ARS, ano I n° 1, ECA-USP, 2003, p. 90-115.

HECHT, Axel. NEMECZEK, Alfred. Pintar como feito heróico: a primeira entrevista com Anselm Kiefer. Revista Gávea nº 8, 1991.

PAQUET, Bernard. A heterogeneidade e a instauração da pintura. Porto Arte nº 21, Porto Alegre: Instituto de Arte/UFRGS, 2004, p. 69-76.

PASSERON, René. A poética em questão. Porto Arte nº 21, Porto Alegre: Instituto de Arte/UFRGS, 2004, p. 9-15.

\_\_\_\_\_. Da estética à poética. Porto Arte nº 15, Porto Alegre: Instituto de Arte/UFRGS, 1997, p. 103-116.

REIS, Paulo. Entrevista com Iberê Camargo. Revista Ars nº 2. São Paulo: ECA – USP, 2003, p. 119-123.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. Porto Arte nº 13, Porto Alegre: Instituto de Arte/UFRGS, 1996, p. 81-95.

SALLES, Cecília Almeida. Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras. Revista Ars nº 2. São Paulo: ECA – USP, 2003, p. 88-108.

ZIELINSKY, Mônica. Percorrendo processos de criação artística: a percepção. Porto Arte nº 14, Porto Alegre: Instituto de Arte/UFRGS, 1997, p. 109-126.

#### DISSERTAÇÕES:

CORONA, Marilice. (In)versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambigüidades. Porto Alegre: UFRGS, 2002. 146 f.: il. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

GONÇALVES, Flávio Roberto. Armas do desenho: análise de minha produção de 1992 e 1993. 1994. 181 p.: il. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.

JOHN, Richard. As faces da origem: morfologias possíveis para uma poética de identificações. 1998. 155 f.: il. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. Mistura fina: uma possibilidade de arte mestiça. 1997. 151 p.: il. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

#### FILMES E VÍDEOS:

AMNÉSIA (Memento). Christopher Nolan. EUA: 2000, 114 minutos.

ANSELM KIEFER: O ESSENCIAL AINDA ESTÁ POR VIR. Werner Krüger. Alemanha: Inter Naciones, 44 min. 51 s.

ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO (Undergangens Arkitektur). Peter Cohen. Suécia: 1989, 121 min.

O ENCOURAÇADO POTEMKIN (Bronenosets Potyomkin). Sergei Eisenstein. URSS: 1925, 65 minutos.

O PRÓXIMO E O DISTANTE NA OBRA DE IBERÊ CAMARGO. II Bienal do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

#### SITES:

ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS. Disponível em:  
<http://www.itaucultural.org.br>

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. Disponível em:  
<<http://iberecamargo.uol.com.br>>

#### DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS:

CHIVERS, Ian. Dicionário Oxford de arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SOURIAU, Etienne. Vocabulaire D'Esthétique. Paris: Presse Universitaires de France, 1990.

HOUAISS, Antônio. Dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

