



UNB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
ARTES VISUAIS

SÂMYA FEITOSA ANDRADE MARIZ CAZÉ

MEMÓRIA, PINTURA E O CORPO

Brasília
2018

SÂMYA FEITOSA ANDRADE MARIZ CAZÉ

MEMÓRIA, PINTURA E O CORPO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a Obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais. Orientador: Elder Rocha

Brasília
2018

SÂMYA FEITOSA ANDRADE MARIZ CAZÉ

MEMÓRIA, PINTURA E O CORPO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a Obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais. Orientador: Elder Rocha

Brasília,

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.

Universidade

Prof. Dr.

Universidade

Prof. Dr.

Universidade

RESUMO

A pintura é uma atividade muito mais complexa do que podemos antecipar num primeiro momento. Envolve não apenas mecanismos físicos, como também psíquicos e emocionais, os quais busco investigar neste trabalho. A pesquisa envolveu a prática da pintura, fazendo uso de uma nova metodologia de trabalho, e o olhar crítico sobre essa prática. Tal olhar, por sua vez, foi fomentado e direcionado pela pesquisa teórica focada em leituras sobre a memória e questões da corporeidade relacionada à arte e à imagem. Além disso, disserto sobre diferentes movimentos artísticos históricos e de que modo certos aspectos de cada um ajudaram a moldar o meu trabalho. Além disso, analiso o meu progresso artístico desde o início do curso, tanto no que diz respeito aos resultados das obras realizadas como no meu modo de pensar sobre o ato de pintar e em que medida os processos artísticos se desenvolveram e se tornaram mais complexos.

Palavras-chave: Memória. Corporeidade. Pintura. Olhar crítico.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Cocá Imaginado	8
Figura 2 — Sem título	10
Figura 3 — Mulher em repouso	11
Figura 4 — Abstrato nº 1.	13
Figura 5 — Abstrato nº 3	14
Figura 6 — Esboço	24
Figura 7 — Esboço 2	25
Figura 8 — Sandálias e cabelos	26
Figura 9 — Esboço 3	27
Figura 10 — Sandálias e cabelos	28
Figura 11 — Sem título	29

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 RECONHECIMENTO E DECISÕES	7
3 A BUSCA DO INCONSCIENTE	16
4 APERFEIÇOANDO O PROCESSO	23
5 CONCLUSÃO	30
REFERÊNCIAS	31

1 INTRODUÇÃO

Neste texto irei discutir a poética do meu trabalho de pintura de conclusão de curso. O tema em questão trata da relação entre a pintura e o corpo que a produz, sendo mediados pela memória. Meu objetivo com essa pesquisa é investigar os mecanismos corporais, mentais e emocionais da atividade da pintura e contextualizá-los na minha prática.

Considero essa investigação fundamental para a trajetória de um artista envolvido com a pintura, já que a fruição dessa pesquisa seria o desenvolvimento de um olhar sensível mais complexo acerca do ato de pintar, suas vertentes emocionais e mentais, qual a hierarquia (se é que há uma) da tríade pintura-memória-corpo e possíveis maneiras de potencializar essa relação.

A princípio, pretendo relatar a minha experiência desde o início do curso, a fim de apresentar de que modo se deu a construção do trabalho em questão. Serão apresentadas as experiências que tive com matérias práticas, em especial a pintura, e contatos interdisciplinares que ajudaram a fomentar minha pesquisa.

A seguir, vou abordar o livro *Arte Moderna*, de Giulio Carlo Argan, do qual extraio informações a respeito dos movimentos do Simbolismo, Surrealismo e Abstracionismo.

Logo após, sigo com Fabiano Dalla Bona e seu texto sobre *Memórias Gastronômicas em Vinicius de Moraes*, que traz questões pertinentes ao meu trabalho, relacionadas à memória.

Trago ainda Maurice Halbwachs, em seu volume *A Memória Coletiva*, com mais algumas breves considerações sobre os mecanismos da memória.

Já Henri Pierre Jeudy contribui, com seu volume de *O Corpo como Objeto de Arte*, ao suscitar questões acerca do corpo, sua realidade biopsíquica, e de como ele se relaciona com o universo imagético, os signos, e símbolos que pode gerar ou degenerar.

2 RECONHECIMENTO E DECISÕES

Chegando no departamento toda a experiência que eu tinha com artes visuais era prática de desenho desde a infância, um curso breve de desenho no meu terceiro ano do ensino médio que, sinto, não me acrescentou muito, já que saí com quase o mesmo nível com que entrei, e outro curso breve de pintura a óleo no ano anterior a esse. Em relação a história da arte, fiz algumas leituras para me preparar para a prova de admissão do curso, porém considero que a bagagem de história da arte que tive antes de entrar no IdA consistia majoritariamente de memorização, e não aprendizado efetivo.

A primeira metade da minha trajetória no curso consistiu de experiências com disciplinas de desenho, que me ajudaram a aprimorar a minha técnica nessa mídia, especialmente a criação de imagens tridimensionais, ajudando a expandir meus conhecimentos sobre essa linguagem, assim como a experimentação com outras como gravura, escultura e fotografia, que me permitiram explorar mais outras e, assim, dinamizar o meu entendimento da imagem e as diversas formas de criá-la, além do que cada mídia tem a oferecer e limitar nesse processo.

O divisor de águas foi, no entanto, quando cursei a disciplina de Pintura 1. Anteriormente a essa matéria, eu havia pego desenho 3 e me vi em um dilema em relação à minha técnica e assuntos que queria explorar. Até esse ponto, eu estava ainda em um modo de experimentação, e sentia uma falta de identificação com o Desenho, que por ser a mídia com a qual tinha mais experiência havia sido até então o meu principal meio de trabalho. Devido a más experiências com pintura desde antes do curso, não era uma atividade que eu desfrutava e, portanto, não cogitava utilizá-la como meu meio de trabalho, e estava pensando em transitar do desenho para a fotografia (da qual também havia gostado), esperando “me encontrar” nela. Talvez advindo dessa falta de prazer no desenho, minha técnica, desde traço a composição da “cena” me incomodava por parecer estéril, sem emoção, vazia. Sem ter muitas expectativas com a matéria (o que talvez tenha ajudado), que afinal eu ia cursar meramente por obrigação do currículo, quase que imediatamente senti um salto na minha produção, tanto em quantidade quanto qualidade. Pintar com a espontaneidade e liberdade que meu curso de pintura anterior à faculdade não me permitia me demonstrou que o ato de esfregar tinta numa tela em branco me empolgava muito mais do que usar um lápis jamais havia conseguido. Esse prazer me levou a naturalmente produzir muito mais, o que auxiliou no desenvolvimento da minha técnica de pintura.



Figura 1 - Cocá Imaginado

Fonte: Sâmya Mariz, Acervo Pessoal. Técnica: Acrílica sobre folha. Dimensão: folha A4. Ano: 2015

Seguindo no próximo semestre para pintura 2, continuei a desenvolver meu trabalho, sem muitas premeditações, tentando deixar que as coisas fluíssem naturalmente. Pude ver as sementes de um estilo próprio começando a germinar, percebendo elementos como a preferência por cores fortes, o figurativo, cenas irreais, uso de poucos elementos, pinceladas marcadas, etc.



Figura 2 - Sem título

Fonte: Sâmya Mariz, Acervo Pessoal. Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensão: 80x100cm. Ano: 2016



Figura 3 - Mulher em repouso

Fonte: Sâmya Mariz, Acervo Pessoal. Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensão: 120x100cm. Ano: 2016

Entretanto, ainda sentia que minha técnica não havia atingido o nível de expressividade desejado. Concluí essa matéria com essa ligeira insatisfação para, logo em seguida, cursar matérias como performance, além de matérias de outros cursos como por exemplo “canto popular suplementar”, que trabalhavam o corpo, e que, creio que num nível subconsciente, eu busquei para suprir essa falta que eu via no meu trabalho, tentando torna-lo mais performático a fim de buscar essa expressividade. Ao cursar essas matérias, encontrei problemas (em especial a matéria de performance) para realiza-las plenamente, barreiras psicológicas e emocionais que acabaram por se tornar uma questão para mim, o que me fez perceber que parte disso permeava todas as áreas da minha vida, inclusive a minha prática de pintura.

Sentia uma divisão quase bizarra entre meu corpo, minha racionalidade e minhas emoções. Um corpo que tinha reações descabidas, desmedidas ou insuficientes, com impulsos misteriosos. Um corpo que em um momento se recusava a obedecer a ordens, e em outro

revelava através de ações impulsivas emoções que eu não sabia que tinha. Um corpo que, automatizado, repetia gestos que de algum modo me foram marcantes e resgatavam um estado emocional através da ativação da memória. Embora essas constatações fossem mais aplicadas a minha vida pessoal e minha relação com as outras pessoas e o mundo externo, pude ver maneiras a que se aplicaria também à pintura, da qual o gesto é parte fundamental. A partir desse momento, parei para pensar no corpo em relação à pintura, deixando de trata-lo como um meio desimportante para atingir um fim, e enxergando-o como uma peça vital nesse processo.

Nesse mesmo período, senti uma mudança na minha compreensão da pintura abstrata. Pude enxergar, num nível mais detalhado, o gesto que criou cada marca de um quadro, os níveis de transparência, as texturas, a sobreposição de camadas, a justaposição de cores, etc. Essa mudança me impulsionou a fazer a transição para a pintura abstrata, não apenas para satisfazer a curiosidade do que eu conseguiria realizar agora (já havia tido experiências fracassadas com pintura abstrata antes), mas para ver que efeito essa experiência teria no meu modo de fazer pinturas figurativas. Neste ponto do curso, a pintura já era o meu foco, apesar de experiências com arte eletrônica, fotografia e escultura serem algo que pretendo visitar num futuro próximo.

Ao trabalhar com a pintura abstrata, meu foco principal foi o gesto, algo que foi em parte uma decisão e em outra parte uma imposição do meu próprio corpo, já que das poucas vezes que tentei realizar obras visualmente mais estáticas, lisas e limpas, a gestualidade violenta se sobrepôs naturalmente e arruinou meus planos. Uma das coisas que tive que exercitar bastante durante essa experiência foi essa mediação entre o que o corpo naturalmente faz e o que eu quero que ele faça, espontaneidade e premeditação, e em que momentos exercer cada um. Tive que criar métodos de trabalho para alcançar certos objetivos, por exemplo: quando meu corpo insistia em repetir gestos, o que para mim deixava os quadros muito similares e pobres visualmente, eu comecei a rotacionar a tela a cada camada de tinta, forçando-me a me adaptar e dinamizar a composição. Ao longo do semestre, a experiência de não apenas reconhecer em um quadro alheio, mas de criar nos meus próprios esses efeitos de textura, transparência, camadas, espaços em branco, escolha de cores, e etc. me ajudou a aguçar ainda mais minha percepção visual, e a perceber o potencial estético não apenas de uma composição inteira, mas das partes que a formam.



Figura 4 - Abstrato nº 1.

Fonte: Sâmya Mariz, Acervo Pessoal. Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensão: 30x30cm. Ano: 2017



Figura 5 - Abstrato nº 3

Fonte: Sâmya Mariz, Acervo Pessoal. Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensão: 30x30cm. Ano: 2017

Fazendo um breve retorno à temática pintura e o corpo por trás dela, o que me parece claro nos últimos tempos é que a atração exercida sobre mim pela pintura abstrata foi a de ser, mais do que qualquer outra atividade artística que eu tenha experimentado até então, um estudo auto-biográfico, algo que não havia ficado claro para mim até certo tempo atrás. A pintura abstrata tem sido um constante exercício de busca de identidade, na qual há uma certa disputa entre construção e acaso. Considerando que o meu objetivo seria o de revelar o que tenho de essencial através dessas pinturas, o que pareceria lógico a princípio seria deixar a gestualidade fluir naturalmente sem questioná-la e aceitar o que viesse. O que eu aprendi ao

longo da jornada, entretanto, é que mesmo essa gestualidade que eu julgava natural era, de certo modo, construída. Havia nela a bagagem de anos de corporeidade, o fantasma de movimentos passados que ecoavam nos movimentos de hoje, costumes, automações inexpressivas, falta de prática na pintura, a influência de certos estados mentais (de repressão, sobretudo) no recuo de certos movimentos, a minha relação com o meu próprio corpo, etc. Poderia até mesmo dizer que essa gestualidade era anti-natural, o que justificaria o incômodo que sempre senti em relação a ela. As práticas em Ateliê me ajudaram a atingir maior naturalidade e fluidez nos meus movimentos, a ir ao encontro de mim mesma.

No momento em que me encontro atualmente, meu instinto é o de fundir todas essas experiências na pintura figurativa, que ainda considero meu meio de trabalho principal, realizando essas figuras com uma técnica mais livre e expressiva.

Algumas disciplinas de fora do curso foram de grande ajuda para formar a minha poética. Dentre elas, posso citar a disciplina Memórias Gastronômicas, do curso de Turismo, que, em especial, contribuiu vastamente ao me introduzir aos estudos da memória, situada no campo da antropologia. As leituras e atividades dessa disciplina me ajudaram a compreender a memória, e o modo como impacta e media os relacionamentos, o aprendizado, além de entendê-la como um modo de transmissão de conhecimento. Alguns dos conceitos sobre memória foram acrescentados à teoria deste trabalho, por exemplo, o fato de a memória ser formada coletivamente, através do contato com o meio social.

Educação Física e Educação Estética é outra disciplina que acrescentou a esse trabalho, embora um pouco mais indiretamente, visto que não proporcionou bibliografia, porém algumas de suas ideias inspiraram o uso do livro “O Corpo como Objeto de Arte”, de Henri Pierre Jeudy, para estudar a relação entre o a estética e a corporeidade. As principais ideias que pude extrair dessa disciplina e que são aplicáveis a este trabalho foram a da unidade que o ser humano forma com o meio (ou natureza), cimentada através do trabalho (pintura poderia ser um trabalho que, desde que não explorado, edificaria o ser humano, sofisticando e tornando mais complexa sua visão e experiência de mundo), e o fato de que a realidade que vivemos é inteiramente construção social. O ato de pintar um quadro se insere a essa ideia. O quadro, as tintas, o cavalete, nada disso pertence à ordem natural. O ser humano os fabricou para suprir necessidades da esfera psíquica, artística, social, dentre outras.

E, em uma escala menor, Canto Coral e Instrumento Suplementar Canto Popular ajudaram num processo de desinibição (ainda em progresso) que sinto que tenha causado um impacto, mesmo que talvez diminuto, na minha atitude corporal frente ao cavalete.

No geral, posso dizer que as experiências que tive com as matérias citadas ajudaram no desenvolvimento das ferramentas físicas e mentais necessárias para meu desenvolvimento como artista visual, além de me auxiliarem a considerar o processo de pintura de modo mais complexo.

3 A BUSCA DO INCONSCIENTE

O trabalho até então desenvolvido conta com alguns embates entre objetividade e subjetividade, mundo interno e externo, passado e presente (mediados pela memória). O embate entre objetividade e subjetividade está subjacente tanto na concepção do mise en scène dos quadros figurativos quanto na gestualidade dos quadros abstratos (e atualmente na gestualidade dos quadros figurativos também). Se tratando das pinturas figurativas, de caráter simbolista, as imagens que poderiam aparentar, a princípio, mera aleatoriedade, são na verdade a insurreição do inconsciente, alimentado pela memória afetiva gerada através do contato com o mundo externo. De acordo com Argan:

As imagens que se erguem das profundezas do ser humano encontram-se com as que provêm do exterior: o quadro é como uma tela diáfana através da qual se opera uma misteriosa osmose, se estabelece uma continuidade entre o mundo objetivo e o subjetivo. (ARGAN, 1992, p. 83)

Em suma, pode-se dizer que este trabalho é simultâneo desbravamento e construção de meu universo sensível, fazendo uso de signos, a fim de tecer uma teia de significados que possa dar vazão não à realidade do mundo, mas à uma realidade interna, pessoal.

[...] é apenas no limite entre interior e exterior, pessoa e mundo, que o fluxo da imaginação se projeta em imagens visíveis. [...] o simbolismo pretende suscitar reflexões sobre tudo o que é incontestavelmente real, mesmo que não se apresente à vista. (ARGAN, 1992 p. 83)

Outra influência no desenvolvimento do meu processo foi do Surrealismo, a proposta de acessar o inconsciente seria o meio ideal para trazer à tona o conteúdo emocional, afetivo e misterioso (por sua difícil acessibilidade) que eu buscava.

Na primeira fase da poética surrealista, a arte possui justamente um caráter de teste psicológico, mas, para que este seja autêntico, é preciso que não haja intervenção da consciência e que o processo de transcrição seja absolutamente automático. (ARGAN, 1992, p. 360)

O modo como o automatismo é utilizado no surrealismo me deu a oportunidade de revisitar um antigo problema por um ângulo diferente. Se, nas minhas primeiras experiências com a pintura, meus gestos ao pintar me pareciam demasiado mecânicos, repetitivos e “automáticos”, o que denotava não apenas a falta de experiência como, também, inseguranças emocionais e artísticas, almejar um automatismo que seria baseado não em restrições psicológicas, mas em total libertação, me possibilitou abraçar certos aspectos da minha corporeidade ao pintar e transcender outros, conseguindo no processo melhorar meu gesto. Empreguei também uma espécie de “escrita automática” imagética, criando imagens espontaneamente, fazendo associações livres entre figuras humanas e seres inanimados, que

me auxiliou a criar cenas mais interessantes e fiéis às minhas sensibilidades, deixando de podar a aparente aleatoriedade que eu julgava como errada.

[...]sua “escrita automática” (A. Masson), na fase surrealista, é antes diagramática que descritiva; abstém-se de explicitar as imagens, seguindo, pelo contrário, o que se poderia chamar o fio do pensamento inconsciente, os percursos tortuosos, os arranques súbitos, os retornos, as acelerações, as decaídas do movimento interior. É talvez o primeiro a perceber que, para além da imagem, está a existência biopsíquica, que se revela apenas por signos. (ARGAN, 1992, p. 364)

Se a consciência é a região do distinto, o inconsciente é a região do indistinto: onde o ser humano não objetiva a realidade, mas constitui uma unidade com ela. A arte, pois, não é representação, e sim comunicação vital, biopsíquica, do indivíduo por meio de símbolos. Tal qual como na teoria e na terapia psicanalíticas, na arte é de extrema importância a experiência onírica, na qual coisas que se afiguram distintas e não-relacionadas para a consciência revelam-se interligadas por relações tanto mais sólidas quanto mais ilógicas e incriticáveis. (ARGAN, 1992, p. 360)

Ainda em relação à criação da imagem, uma afirmação de Max Ernst me chamou a atenção por espelhar minha experiência enquanto crio um quadro:

“Em Ernst, não é o sonho que cria a imagem, e sim o inverso: a imagem se desenvolve no quadro por meio de um jogo complexo de associações alógicas. O próprio artista afirma assistir ao processo “como espectador”; não pinta o sonhado, sonha pintando.” (ARGAN, 1992, p. 361)

Conclui-se, portanto, que através desse processo foi adquirida maior espontaneidade na concepção das imagens. Foi determinado também que essas imagens viriam do inconsciente. O inconsciente, por sua vez, seria acessado através da memória involuntária.

A Memória involuntária parece, a princípio, basear-se na semelhança entre duas sensações, entre dois momentos. Mas, de modo mais profundo, a semelhança nos remete a uma estrita identidade: identidade de uma qualidade comum às duas sensações, ou de uma sensação comum aos dois momentos, o atual e o antigo. Assim acontece com o sabor: dir-se-ia que ele contém um volume de duração que o estende por dois momentos ao mesmo tempo. Mas, por sua vez, a sensação, a qualidade idêntica, implica a relação com alguma coisa diferente. O sabor da madeleine aprisionou e envolveu Combray em seu volume. Enquanto permanecemos na percepção consciente, a madeleine tem apenas uma relação exterior de contiguidade com Combray; enquanto permanecemos na memória voluntária, Combray se mantém exterior à madeleine, como o contexto separável da antiga sensação. A memória involuntária tem, porém, uma característica específica: ela interioriza o contexto, torna o antigo contexto inseparável da sensação presente. (DELEUZE, 2003, p. 56 apud BONA, 2013, p. 14-15)

Para ilustrar melhor o conceito, podemos ver um relato de Vinicius de Moraes sobre como meramente escrever a palavra abacate o remete a uma série de associações em sua memória que o tomam de súbito:

Abacate: Fiz certa vez para a minha série de poeminhas infantis, um sexteto sobre essa fruta de que gosto muito e que pertence, segundo me ensina o verbete de mestre Aurélio, à família das Lauráceas - o que não é dizer pouco. O poeminha é como

segue, e faz grande sucesso entre crianças de mentalidade cropófila e adultos de mentalidade de criança, como é o caso de meu amigo e compadre Chico Buarque:

A gente pega o abacate
 Bate bem no batedor
 Depois do bate-que-bate
 Que é que parece? - Cocô.
 Ô abacate biruta:
 Tem mais caroço que fruta!

Mas eis que, de repente, surgem-me, no ato de escrever, confusas, dolorosas recordações ligadas a essa palavra. Vejo-me menino, na casa de meus avós paternos, à rua General Severiano em Botafogo, debruçado à grande mesa da sala de jantar, apreciando meu avô comer com delícia o seu abacate no ritual gastronômico cotidiano. Era toda uma cerimônia, as refeições de meu avô Moraes. Brando déspota baiano, cheio de bossa e filáucia, colocava-se ele à cabeceira, o guardanapo atacado ao pescoço, à moda antiga, e sem dizer abacate atacava os próprios, depois de cortá-los em duas metades, que enchia de açúcar até às bordas. E era de vê-lo traçando-os a colheradas, devagar e sempre, até a última epiderme. Depois, limpava, com um rápido gesto de ida e volta, a boca e o bigode branquinho, suspirava fundo e partia para o seu quarto de leitura, onde ficava o lindo oratório de minha avó. E ali se deixava ele no embalo da velha cadeira de balanço, de espaldar de palhinha, a ler pela milésima vez os folhetins de Michel Zevaco, de que eu era também leitor constante. (MORAES, 2008, p. 858 apud BONA, 2013, p. 15-16)

Esse tipo de memória involuntária, percebo em retrospecto, tem marcada presença na minha pintura. Ao me ver diante de um papel em branco, certo dia, vasculhei minha mente em busca de ideias. Um simples balde de latão insinuou-se em meus pensamentos, sem quaisquer justificativas. Aceitei-o. Comecei a esboça-lo, em seguida criando algumas poças d'água ao seu redor e depois adicionando as cores. Pude perceber um estado emocional latente ao longo desse processo ao qual não conseguia descrever. Alguns dias depois, me dei conta de que o balde (elemento que, inclusive, já havia aparecido em pinturas anteriores, sendo, portanto, algo frequente em meus trabalhos) me remetia aos fins de semana em que ficava sentada no batente da porta dos fundos da minha casa antiga, quando criança, enquanto minha mãe lavava o quintal. Olhando para o resultado do quadro, consigo ver a carga emocional nas pinceladas e cores escolhidas. Isso me leva a perceber que as escolhas de elementos que figuram nos meus quadros podem parecer mero acaso num primeiro momento, mas que na verdade, essas escolhas têm motivações profundas e enraizadas.

O certo é que a memória em Vinícius, Proust e Benjamin é sempre a retomada das sensações causadas pela vida social ou da relação com a natureza, daquilo que chama atenção do ser desde os primórdios das descobertas infantis, até as cenas cotidianas da vida adulta, eventos da vida que associam a existência individual com o universo em torno do homem. (BONA, 2013, p. 19)

Ainda sobre a memória (desta vez não especificamente a involuntária), um dado interessante é o de que, sob a ótica de Halbwachs (1990), o fato de não nos lembrarmos da nossa primeira infância seria porque essa fase precede nossa transformação em seres sociais, logo nossas impressões não teriam muito em que se basear. Algumas lembranças podem ser mais vívidas por se localizarem entre dois tipos de pensamento, se tornando mais marcante

devido a um efeito de contraste, transição, etc. O que podemos apreender disso é que a memória depende, dentre outras coisas, de conexões sociais. De acordo com as ideias do autor, pode-se estabelecer também o resgate de lembranças como algo altamente circunstancial. A reconstituição de imagens (percepções) corretamente ordenadas leva à lembrança. Percepções, ao contrário de ideias e reflexões, se limitam a reproduzir objetos externos. Teriam como papel fundamental nos colocar em uma posição sensível e física suscetível à lembrança. O ato de recordar pode ser trabalhoso não por ser inconsciente, mas por depender de inúmeros fatores fora do nosso alcance.

Esses dados são importantes por uma série de razões: primeiramente, reconhecer a ação da memória como circunstancial, involuntária e fora do nosso controle evita equívocos que nos levariam a tentar reconstituir de forma engessada e anti-natural algo que é um processo fluido, erroneamente tentando construir quando se deve simplesmente manter-se aberto à experiência, deixando que seu “armazém emocional” seja evocado espontaneamente.

Outro ponto importante, ainda de acordo com Halbwachs (1990), é importante ressaltar que não são as imagens das coisas ou a lembrança delas que evocam imagens e lembranças, mas as coisas em si, a ordem natural é que penetra em nós e as evocam. A memória das percepções segue uma lógica espacial e material da ordem da natureza. Quando aplicamos isso à atividade da pintura, isso implicaria que a própria materialidade da pintura é capaz de evocar estados de espírito e emocionais, assim como o corpo e sua materialidade e corporeidade.

Retornando à ideia de objetividade e subjetividade, podemos aplica-la também ao corpo. O corpo que, afinal de contas, é o responsável pela execução das pinturas e que serve de referência para várias delas, sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto. Na fase que tive experimentando com o abstracionismo, que julgo ter contribuído com a expressividade técnica das minhas obras figurativas mais recentes, pude refletir mais a fundo sobre o papel do corpo na realização da pintura, e em como a existência cotidiana pode embeber esse corpo de sensações, emoções e significações que serão refletidos na atividade artística.

Idealizamos a soberania de nosso próprio corpo decretando que não é um objeto, mas ele parece sempre destinado a se tornar um objeto. Habeas corpus, esse princípio consagra a ideia comum de que, se nosso corpo nos pertence, isso ocorre na medida em que somos sujeitos do objeto que ele representa, o que faz persistir uma dúvida acerca de sua realidade. Será que experimentamos essa realidade quando nosso corpo é tratado como objeto ou quando cremos ser o sujeito das sensações que o animam? (JEUDY, 2002, p. 14)

O corpo é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto das representações. O que eu sinto, o que aprendo, o que memorizo, todas as sensações, percepções e representações interferem nas imagens do meu corpo, que é simultaneamente a possibilidade e a condição daquilo que experimento e de minhas maneiras de interpretar o que eu experimento. (JEUDY, 2002 p. 20)

Em seu livro “o corpo como objeto de arte”, Henri Pierre Jeudy (2002) menciona as ditas “imagens corporais, que seriam imagens ligadas ao imediatismo da sensação e da

emoção, um tipo de vivência corporal. Ele dá o exemplo de como, já na primeira infância, aprendemos formas de apreender o corpo, como quando um bebê observa a mãe que o amamenta. Nesse momento, os gestos da mãe, desde os mais sutis, têm uma carga emocional em sua linguagem corporal absorvida pela criança. As imagens corporais seriam, devido às suas características de espontaneidade, imprevisibilidade e labilidade, contrárias à representação e sua natureza estática.

Como o corpo poderia existir fora das representações que dele fazemos? Todavia, não controlamos o movimento das imagens corporais, seu modo de irrupção, de retorno, de exacerbação, a velocidade de sua difração... Essa estética das imagens corporais não vem da posição de um sujeito que pareceria decidir ver o mundo, o corpo alheio e seu próprio corpo como um “quadro artístico vivo”; ela depende de uma certa autonomia de aparição e de evanescência das imagens corporais. Não se trata de uma supra-organização simbólica das coisas animadas e inanimadas, mas da irrupção constante e incontrolável das imagens que subvertem a ordem das representações. Não se está mais no plano da percepção; aquém da distinção entre o sujeito e o objeto é que aconteceria a força lábil das imagens corporais. Estas se ligam ao imediatismo das sensações e das emoções, sem passar pela representação nem depender de um ato de percepção. (JEUDY, 2002, p. 16)

As imagens corporais seriam pertencentes ao imaginário, um caminho para o inconsciente. Em dado momento, o autor comenta que:

“[...] pode-se considerar a labilidade das imagens corporais como o efeito da reversibilidade de nossas construções simbólicas.” (JEUDY, 2002, p. 16)

Isso implicaria em um ciclo de imagens corporais, a criação de construções simbólicas a partir delas, em uma tentativa de organização do caos que elas provocam, para que logo depois esse trabalho seja arruinado pelas seguintes imagens corporais. E assim por diante.

A categorização estética convencional é exercitada mais tarde, recolocando ordem nos distúrbios de percepção provocados pelo aparecimento dessas imagens, que são atemporais e incontroláveis. Ela regula o senso de analogia entre a visão alucinatória do corpo e sua representação estética idealizada, a fim de neutralizar a angústia da desestruturação que as imagens corporais são sempre suscetíveis a provocar. (JEUDY, 2002, p. 21)

As ditas imagens corporais teriam impacto tanto na gestualidade do meu trabalho (seja abstrato ou figurativo), que enxergo como um ato performático que visa canalizar e processar estados emocionais (frequentemente) misteriosos, quanto no corpo enquanto modelo das pinturas. O que seria o modelo não seria exatamente o corpo, mas justamente as imagens corporais, evidenciadas por esse corpo.

O artista as transforma em representações; por assim dizer, objetiva o corpo como objeto a ponto de lhe fornecer uma representação atemporal. Tradicionalmente, faz do corpo um quadro ou uma estátua quando exprime, por seus jogos de composição abstrata ou figurativa, a mobilidade das imagens corporais, transformando sua efemeridade em figura de eternidade. (JEUDY, 2002, p. 29)

Vale também reforçar que todos esses processos não ocorrem apenas interiormente, mas em interação com o mundo externo.

“As imagens corporais não concernem ao corpo como uma entidade isolada; advêm simultaneamente como imagens do mundo” (JEUDY, 2002, p. 28)

Voltando um pouco para a minha experiência com o abstracionismo, uma das minhas maiores influências foram o action painting, que possuía todas as características às quais eu buscava: espontaneidade, gestos expressivos, improviso, etc. Jackson Pollock é o principal representante da action painting, com suas pinturas imediatamente reconhecíveis, que se separam completamente do modelo de representação, criando um universo único e particular, caótico e cativante. Pollock teria entendido o “sentido profundo do Surrealismo: o novo valor que adquire o signo não mais como expressão, mas como prolongamento exterior da interioridade do artista” (ARGAN, 1992, p. 531)

Na pintura americana, que com Pollock virá a se chamar action painting, o signo (linha, massa ou cor: as categorias já não têm sentido fora da finalidade cognitiva de arte europeia) tem a vitalidade intensa e tenaz do germe que se gera espontaneamente numa água pútrida, estagnada: e a água pútrida é o passado que, não se organizando racionalmente em perspectiva histórica, cai no caos do inconsciente.” (ARGAN, 1992, p. 527)

[...]faz-se para existir, é preciso fazer a existência. Antes da ação, não há nada: não um sujeito e um objeto, não um espaço onde se mova, um tempo em que se dure. Pollock parte realmente do zero, do pingo de tinta que deixa cair na tela. Sua técnica de dripping (gotejamento e borrifos de tinta sobre a tela estendida no chão, procedimento descoberto por Max Ernst, mas utilizado em sentido totalmente diverso) deixa certa margem ao acaso. O acaso é liberdade em relação às leis da lógica, porém é também a condição de necessidade devido à qual se enfrentam a cada momento, na vida, situações imprevistas. A salvação não reside na razão que faz projetos, mas na capacidade de viver com lucidez a casualidade dos acontecimentos. Tudo se resume a encontrar o ritmo próprio e não perde-lo, aconteça o que acontecer. (ARGAN, 1992, p. 532)

Entrando no mérito dos artistas que me inspiraram, posso citar primeiramente Edward Hopper, cujas pinturas solitárias, vertiginosas, emocionalmente nebulosas e carregadas são obras nas quais as minhas encontram certo eco. Sua forte intuição para cenas sutis, porém gritantes em seu conteúdo emocional subjacente, é um traço que busco em meu trabalho.

“E. HOPPER é um realista sem ideologia, um primitivo sem falsas ingenuidades, cuja extraordinária força de caracterização e a exasperada sensibilidade à miséria do mundo das metrópoles americanas traduzem-se numa narração figurativa de extrema eficácia.” (ARGAN, 1992, p. 520-522)

Outra influência seria Roberto Matta:

Com o chileno R. Matta, o qual, depois de ter aderido ao surrealismo em 1936, em Paris, trabalhou nos Estados Unidos em contato com Duchamp, Miró e Gorky, a pintura se reconverte em relato, mas o relato nasce da vitalidade intrínseca dos signos e desenvolve-se no dinamismo da ação pictórica. Os signos se tornam pequenos seres monstruosos, entre o homem e a máquina, e “atuam” na tela uma grotesca pantomina de ficção científica, cujo sentido profundo é a crítica, levada à paródia, da irracionalidade essencial da tecnologia moderna, em que a sociedade, sob a máscara da racionalidade científica, expressa as pulsações confusas e negativas de seu inconsciente. (ARGAN, 1992, p. 534)

Roberto Matta me interessa pela síntese que conseguiu entre o uso da figura enquanto signo e ação pictórica que, em suas qualidades, potencializa o processo de significação, algo que me interessa e almejo no meu próprio trabalho.

E por fim, também me inspiro em Giorgio de Chirico, cujas pinturas metafísicas com cenários não-povoados, solitários e inquietantes também ecoam com meu trabalho e, mais importante ainda, mechem com o meu imaginário.

Desde 1910, De Chirico vinha opondo ao tumultuado precursionismo futurista a ideia de uma arte acima da história, metafísica, de uma classicidade absoluta, exterior ao tempo. Não há aí sequer uma sombra de nacionalismo, mas apenas o desejo de uma dimensão interior inalcançável no alarido das fábricas, dos negócios e das guerras. A arte, em suma, não quer manter qualquer relação com o mundo presente, não quer combater por causa alguma, não quer esposar nenhuma ideologia; quer ser apenas ela mesma, mesmo que sua ausência manifesta dê uma sensação de morte a um mundo até agora demasiado vivo. (ARGAN, 1992, p. 372)

4 APERFEIÇOANDO O PROCESSO

No início do semestre, após ponderar um pouco entre fazer trabalhos figurativos ou abstratos, ou talvez os dois, determinei que faria trabalhos figurativos, buscando aplicar aquilo que retive das minhas experiências com a pintura abstrata. O objetivo seria criar cerca de 3 pinturas em tamanho grande, feitas com tinta acrílica. Tendo determinado isso, em seguida defini uma nova metodologia de trabalho para garantir a qualidade das pinturas, que consistia em fazer esboços ao invés de trabalhar diretamente na tela na base do improvisado, como costumava fazer.

O primeiro passo dessa nova metodologia foi produzir esboços em quantidade massificada, criando uma grande gama de opções para poder ver que temas e elementos se repetiam, a fim de selecionar as 10 melhores imagens. Os esboços foram feitos em folhas A4 e lápis grafite macio. Nessa primeira etapa o critério de seleção foi quais imagens mais me instigavam, tinham maior carga simbólica.

Tendo selecionado um grupo de 10, analisei todas e reduzi o grupo para 6 imagens. O critério de seleção foi olhar todas juntas e definir quais dialogavam entre si, quais tinham teor simbólico mais pronunciado, quais estavam mais bem resolvidas visualmente e que ideias eram mais clichê e deveriam ser descartadas. Tendo feito isso, havia um grupo de 6 imagens que a esse ponto já dialogavam bem entre si enquanto série, tinham semelhante identidade visual.

Em seguida, o procedimento foi o de apurar os esboços, pensar melhor a composição da imagem. Feito isso, o próximo passo foi o de definir quais seriam as cores. Os esboços foram coloridos com lápis de cor. A escolha das cores foi intuitiva, distribuí todos os lápis de cor na minha frente e, revezando o olhar entre a imagem e os lápis, fui escolhendo. Logo em seguida, o procedimento era definir quais seriam os três trabalhos finais.



Figura 6 - Esboço

Fonte: Sâmya Mariz, Acervo Pessoal. Grafite e lápis de cor sobre papel. Dimensão: Folha A4. Ano: 2018



Figura 7 - Esboço 2

Fonte: Sâmya Mariz, Acervo Pessoal. Grafite e lápis de cor sobre papel. Dimensão: Folha A4. Ano: 2018



Figura 8 - Sandálias e cabelos

Fonte: Sâmya Mariz, Acervo Pessoal. Grafite e lápis de cor sobre papel. Dimensão: Folha A4. Ano: 2018

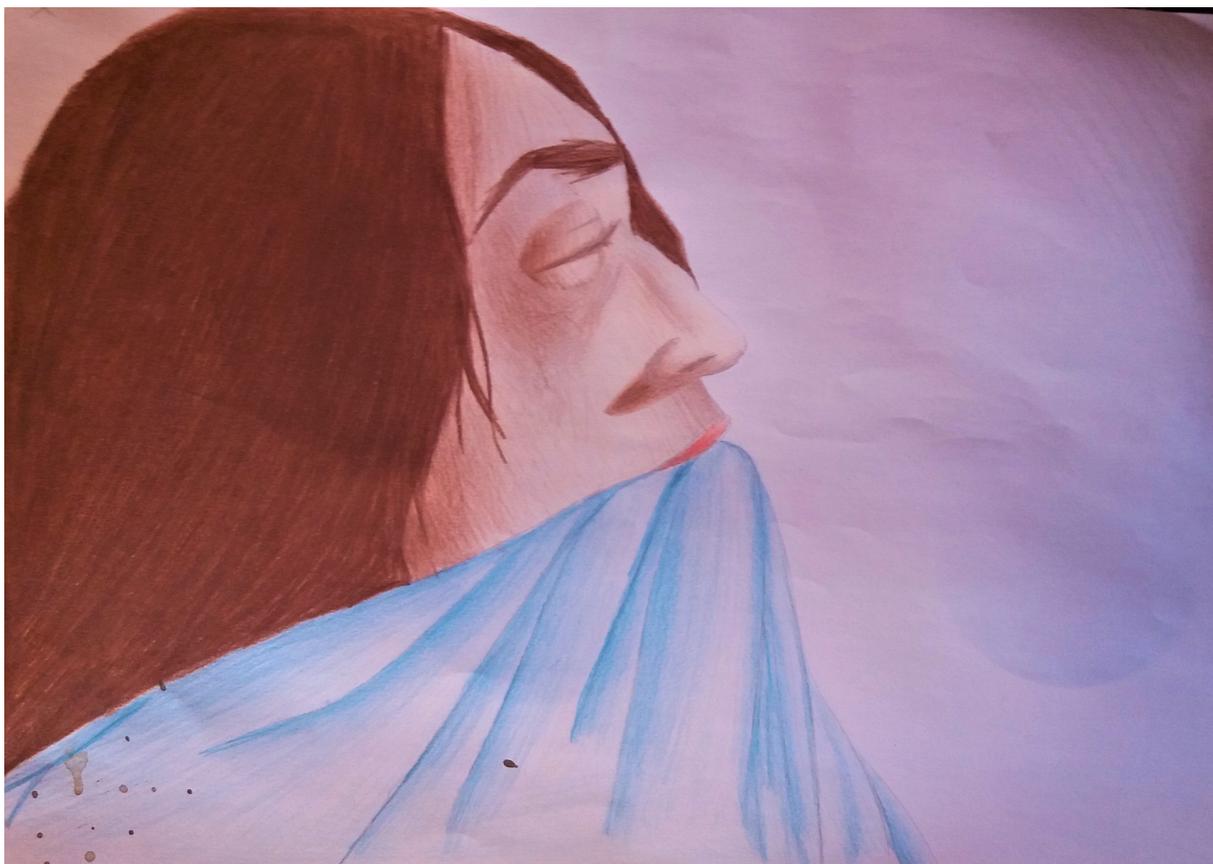


Figura 9 - Esboço 3

Fonte: Sâmya Mariz, Acervo Pessoal. Grafite e lápis de cor sobre papel. Dimensão: Folha A4. Ano: 2018

O desenvolvimento desse método de trabalho a princípio havia me deixado receosa de que, devido à perda da espontaneidade de improvisar as imagens frente à tela em branco, o trabalho fosse perder expressividade, entretanto o que ocorreu foi justamente o oposto. A antecipação do planejamento evitou as dezenas de erros que eu cometia no meio do caminho e precisava consertar, uma exaustiva repetição que quebrava o poder da pincelada, tornando-a “lambida” e com menos movimento. Sem esse inconveniente, pude aplicar uma pincelada mais solta e veloz, e por consequência mais expressiva. Os trabalhos puderam, portanto, manter a expressividade técnica intendida.

Esse método de trabalho possibilitou também que eu pudesse me esmerar mais em detalhes, especialmente no que diz respeito ao sombreado, dos quais eu acreditava não ser capaz. A melhorada coerência do sombreado nas minhas obras se deve ao prévio planejamento que realizei. Em geral, a realização de um método de trabalho com esse acréscimo de etapas foi altamente benéfico para o resultado final das obras.



Figura 10 - Sandálias e cabelos

Fonte: Sâmya Mariz, Acervo Pessoal. Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensão: 80x90cm. Ano: 2018



Figura 11 - Sem título

Fonte: Sâmya Mariz, Acervo Pessoal. Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensão: 100x100cm. Ano: 2018

5 CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, foram analisadas as relações entre pintura, corpo e memória. O corpo, em suas infinitas possibilidades enquanto realizador do ofício e modelo, sujeito e objeto; a memória, que se encarrega diversas vezes de dar cabo a essas possibilidades, dando acesso ao inconsciente, além de realizar conexões afetivas entre passado e presente, condensando-os em um estado de atemporalidade; e a pintura, que recebe as influências de ambos mas que, por sua vez, também os influencia, fornecendo estímulos a ambos com sua materialidade.

É de extrema importância que aqueles que trabalham com a arte (em específico a pintura, neste caso) estejam sempre dispostos a renovar seu olhar sobre seus processos, buscando os mecanismos de ordem afetiva e psicológica velados. O primeiro passo para se exercer bem um ofício é ter intimidade com as ferramentas que vai utilizar. Para um pintor, essas ferramentas são os materiais artísticos, seu corpo enquanto objeto e enquanto sujeito possuidor de bagagem emocional, moral e psicológica.

A proposta desse trabalho foi não o de buscar respostas específicas acerca das motivações por trás da criação de um quadro, mas o de reconhecer processos subjacentes à prática da pintura e tomar consciência deles, permitindo que gerem questionamentos, ansiedade, euforia, integrando-os à pesquisa poética e ao processo de criação, permitindo que fomentem o processo criativo.

Dedicar atenção e estudo a questões como as desse trabalho é tratar a pintura como deve ser tratada, não como uma banalidade, mas como o estudo da vivência e psiquê humana, um produto da nossa construção social e que nos edifica.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Carlo Giulio. **Arte Moderna**: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BONA, Fabiano Dalla. Memórias gastronômicas em Vinícius de Moraes. **Todas as Musas**. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.todasasmusas.org/09Fabiano_Dalla.pdf>. Acesso em: 27 mai. 2018.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais Ltda, 1990.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade Ltda, 2013.