

Imagem e idéia – a propósito da experiência artística

Angela Ancora da Luz

Mediante exemplos da obra de Portinari, Franz Weissman e Antônio Bandejas, este artigo busca analisar o modo como a imagem difere da idéia na experiência artística.

Imagem; idéia; experiência artística.

Três meses antes de falecer, Portinari empreendeu uma viagem à Europa, a última que realizaria. Seu destino era chegar a Colmar para ver o tríptico pintado por Mathias Grünewald. Ele queria contemplar o *Retábulo*, cuja representação pictórica do Cristo crucificado é uma das mais impressionantes interpretações do sacrifício de Jesus na cruz do Calvário. Portinari admirava Grünewald e sabia a força daquela obra. Afinal, quando a Ordem de Santo Antônio, em Isenheim, na Alsácia, a encomendara ao artista alemão, deixara claro seu objetivo: servir ao tratamento dos doentes de pele, principalmente os portadores de feridas, incluindo-se sífilíticos e leprosos. Corria o ano de 1513, e esses males eram entendidos como a materialização dos pecados da alma humana.

O quadro, em tamanho superior à dimensão humana, apresenta um Cristo revestido por epiderme ulcerada e bubônica. A materialização dos sofrimentos humanos no corpo de humanidade do Cristo atesta que Ele puxara para si o pecado, sarando o pecador. Só Ele pode sarar, pois só Ele tira o pecado do mundo; curando a alma, dá saúde ao corpo físico. A composição renascentista confirma-se na construção do espaço, no equilíbrio das formas e na simetria, em que a pintura do Filho de Deus explode, torturada, em trágica morfologia de distorções, incomuns na pintura do século 16.

O tratamento dos pacientes iniciava-se diante do *Retábulo*, na identificação do sofrimento e na apropriação do poder salvador do Messias. Ao longo de sua vida,

Portinari havia "visto", mentalmente, o quadro no simulacro das ilustrações dos livros de arte. Naquele momento ele o queria contemplar, apesar de sua debilitada visão. Viver a experiência sensível, sentir o cheiro dos séculos guardado naquelas paredes e olhar a pintura. Ao chegar a Colmar, a igreja estava fechada e não lhe foi permitido entrar. Portinari escreveu dois poemas para Grünewald. Num deles, que nos parece emblemático para uma reflexão sobre a idéia e a imagem, ele desabafou:

Grünewald:

*Tanto te conheço
Tanto te vi e não
Te vi. Viajei mares
Enfrentei tempestades*

*Calor e frio. A maldição
Está comigo. Conheces-a
Breve estarei contigo
Já não há espaço*

*O fogo, as espadas de aço
A loucura e o lodo
Cobrem as flores
As vozes da brisa sumiram*

*O bem é teu, permanecerá
Malditos eles donos do mal
Não existirão
Ah, mesmo cego olharei teus olhos ...
(Colmar, 1, nov., 1961)¹*

"Breve estarei contigo." Não haveria tempo para outra tentativa. Portinari morreria a 6 de fevereiro de 1962, três meses depois da frustrada visita a Colmar.²

Os três primeiros versos nos convidam à reflexão: "Tanto te conheço, tanto te vi e não te vi". Havia em Portinari o conhecimento da obra que desejava ver. A imagem do Cristo de Isenheim persistia em sua memória, alimentada pela percepção das reproduções que, ao longo da vida, havia contemplado. Poderíamos até nos referir à "fantasia" de Portinari, uma vez que, segundo Aristóteles, a fantasia é a linha mediana

entre o perceber (aisthesis) e o pensar (noesis)... um movimento da alma causado pela sensação, um processo que apresenta uma imagem que pode persistir mesmo depois de desaparecer o processo de percepção.³

A imagem seria o registro do objeto, mas não sua reprodução na consciência. Ela seria a própria produção do objeto, fora de qualquer relação de espaço. Diferente da sensação, que é extremamente localizável, a imagem não se confina a qualquer dimensionamento espacial. Enquanto pela sensação olfativa podemos saber de onde vem o cheiro, pela visual, constatamos a aproximação ou o distanciamento de um objeto qualquer; e, assim, compreende-se que para cada sentido haja uma possibilidade de apreensão espacial. Isso não ocorre com a imagem. Ela está fora de qualquer medida.

Para Aristóteles, que tomamos como referência, a fantasia aproxima-se da imaginação, na medida em que podemos entendê-la como a aparição de uma imagem formada e projetada pela atividade cerebral. No campo da arte o assunto é de extrema significação. O artista, ao processar sua obra, pode antevê-la como modelo imaterial capaz de materializar-se. Ao tratar da imaginação o estagirita fala a respeito de "imagem-representação", como representação mental ou da consciência. Ela pode ser "reprodutiva" ou "inovadora". No primeiro caso, deriva de uma sensação ou percepção trazida à alma por quaisquer sentidos, enquanto, no segundo, deriva de uma associação essencialmente criadora.

Quando Portinari utiliza a poesia para atestar a existência da imagem da obra de Grünewald em sua consciência – "tanto te vi

e não te vi" –, ele exemplifica a capacidade de sua operação mental, repercutindo a obra do artista alemão, tendo-a na consciência como um "bem seu", a ponto de poder afirmar: "tanto te conheço".

Outro exemplo emblemático, ainda em Portinari, é o que se dá na fixação temática dos espantalhos, que pontuam o trajeto de sua produção artística. Segundo relato do crítico Antonio Bento, quando pequeno Portinari gostava de brincar com os irmãos e outras crianças nos campos de plantação. Certa vez, ao correr por aqueles caminhos estreitos que se formam na lavoura, ele se distanciou dos demais, pois era portador de um pequeno defeito num dos pés, que o fazia "manquitolar", não acompanhando o ritmo do grupo. Possuído pelo medo, experimenta gritar, mas ninguém lhe responde. Procura continuar correndo, mas quase não sai do lugar. Numa das trilhas, depara-se com uma figura tremenda.

Ficou perplexo e paralisado quando bem perto dele e pela primeira vez na vida, viu uma espécie de gigante esfarrapado, que se ergueu abrindo enormes braços. A aparição fê-lo estancar, estarecido, no meio da lavoura. Sua reação inicial, segundo recordava, foi de espanto, pois jamais vira mendigo tão feio, mesmo entre os leprosos encapuzados, de feições deformadas e mãos corroidas, que pediam esmolas ou comida nas casas de Brodóski.⁴

Naquele dia o céu estava profundamente azul, recortando o espantalho que crescia diante dele. Era de um azul tão puro, que, segundo Portinari, incomodava o olhar. Na paleta do pintor esse azul vai estar sempre presente. Mais tarde a crítica americana iria defini-lo como "azul-portinariano". Na verdade, ele é a materialização da imagem do azul do céu do espantalho. Por sua vez, o espantalho é a imagem, retida em sua consciência, dos pobres e leprosos de Brodóski. Nas telas eles se apresentam como figuras, constituindo temática muito recorrente na obra do artista, mas, como imagens, existem em Portinari. No final de sua vida ele se sente prisioneiro de seus espantalhos:

*O tempo perdido aflige-me
Nada mais tenho. Sou um dos
Meus espantalhos esfarrapados
Onde os pássaros fazem ninho.⁵*

Percebe-se que, nesse ponto, a imagem do espantalho traduz a do pintor, mas de outra forma. Aqui os pássaros não têm mais medo, até se aninham nos braços do espantalho. Ele perdeu sua condição de luta, como Portinari. A imagem do espantalho é seu auto-retrato.

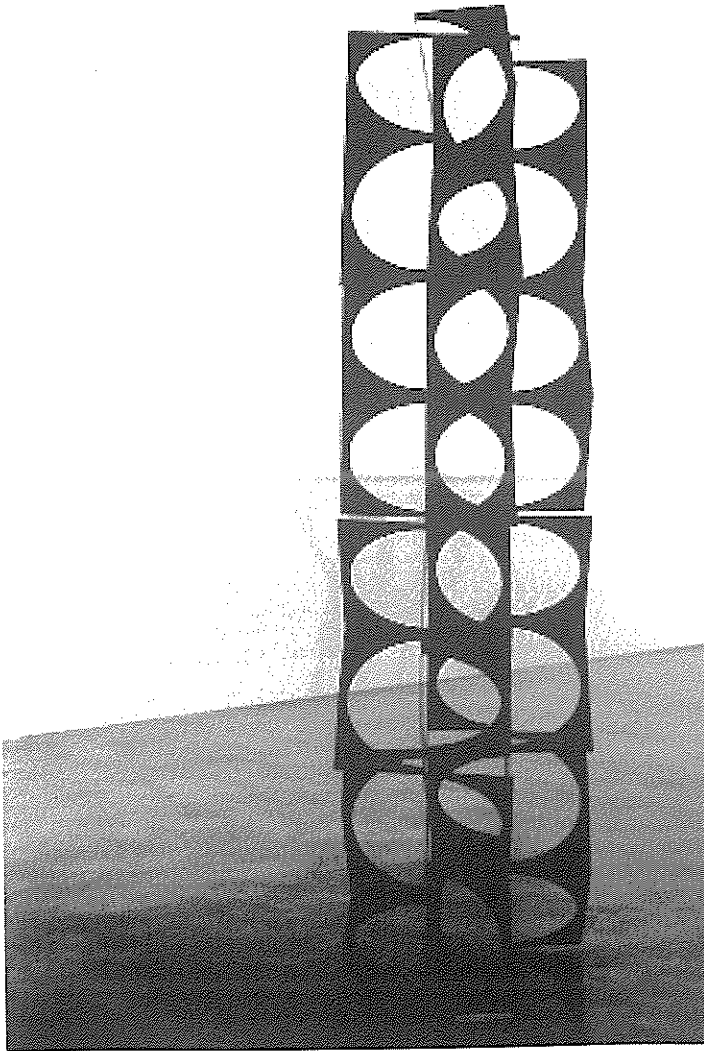
Na produção de uma obra, a operação mental do artista é fundamental para seu

processo de criação. Luigi Pareyson, assegura-nos que a experiência artística se assemelha a uma aventura. O artista opera à medida que inventa. Para ele, não há outro modo de encontrar a forma.

A produção artística é uma aventura, e com razão já se disse que o artista é um jogador tentando a sorte: sua execução é ao mesmo tempo procurar e encontrar, tentar e realizar, experimentar e efetuar. Ele deve fazer a obra, e somente depois da obra acabada é que poderá dizer se ele encontrou a forma. Antes, nada se pode dizer, pois no curso do processo domina a incerteza e o perigo do fracasso. Mesmo nos casos em que o artista, violentamente pressionado pela irrupção de uma imagem, julga ter claramente a idéia do que fazer, não tem nada porém que o garanta de que pôr mãos à obra não seja mais que mera execução segura do próprio resultado almejado, pois a idéia é experimentada e provada pela realização que se lhe dá.⁶

Observe-se que Pareyson se refere a uma determinada pressão que pode ocorrer ao longo do processo criador, pela irrupção da imagem, ou seja, o artista possui a imagem, a antevisão da obra que persegue. Ele acredita ter a "idéia do que fazer". Essa idéia irá guiá-lo, porém ela mesma será experimentada ao longo do processo criador, e só após seu término o artista ficará sabendo aquilo que deveria fazer. Nesse momento, porém, ele não precisará mais sabê-lo, pois a obra já está concluída. É isso que Pareyson explica, tentando refletir sobre o processo artístico, no contexto de uma estética formativista, para nos fazer compreender sua complexidade. Possuir a imagem, entretanto, não significa tê-la totalmente pronta e acabada. Os espantalhos de Portinari são imagens que ele procura fixar na tela. Para isso ele depende da execução. "A execução é, portanto, o incerto caminho de uma procura, em que o único guia é a expectativa da descoberta."⁷ Se preencher a expectativa, o artista reconhecerá que sua busca teve êxito.

A imagem difere da idéia. Em alguns casos o artista não se apercebe nitidamente de suas imagens, mas ele possui a idéia. Não estamos tratando da idéia como essência



eterna das coisas, conforme Platão, nem queremos fixar o conceito num ponto da consciência, como em Descartes. Antes, buscamos refletir sobre imagem e idéia no contexto da produção de alguns artistas modernos, instigados pelas obras e pela liberdade que elas próprias nos permitem.

Quando Pollock fazia suas obras, deixando escorrer a tinta sobre a tela, nos *drippings* de sua pintura de ação, ele perseguia a idéia. Naquele momento de criação era impossível ter a imagem completa em sua consciência. A idéia é operativa. Ela estimula a descoberta dos caminhos a serem buscados para a construção da obra.

*A imagem, que seria apenas o resumo do saber adquirido sobre o objeto apresentado como presença pela consciência, só difere da idéia por essa posição de presença que é uma simulação.*⁸

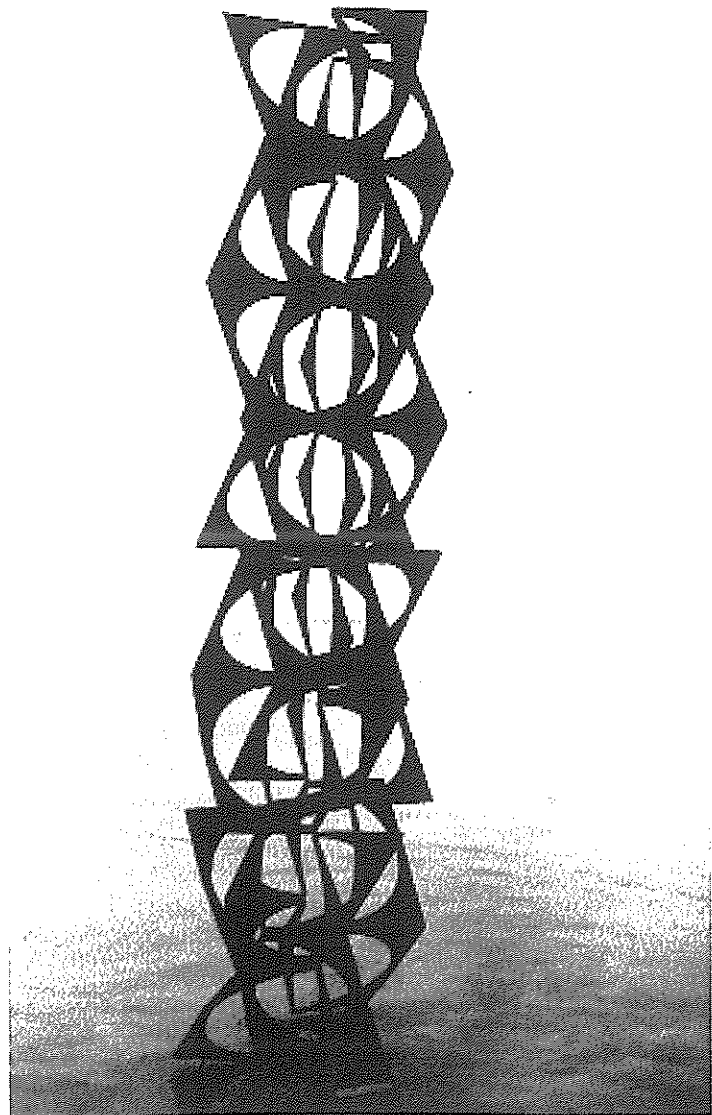
O assunto é instigante, uma vez que encontramos reflexões diferentes sobre tais questões. Para Sartre, por exemplo, a imaginação se reduz a suas características formais. Ele aproxima as imagens de suas traduções racionais que, por seu turno, se originam no contato com a matéria. "A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa."⁹ Já Bachelard vê equívocos nessas posições, pois, na medida em que a visão sartreana privilegia a causa formal, ela vem marcada pelo "vício da ocularidade".

A produção artística, no campo das artes visuais, como objeto para se pensar "imagem e idéia", abre um grande leque de indagações e estimula a reflexão sobre o assunto. O exemplo de Portinari, com o qual iniciamos este texto, foi tomado a partir de depoimentos, poesias e pinturas em que o artista manifestou sua atividade criadora e em que se percebe o primado de sua imaginação, fundamentando a construção de uma nova realidade.

Nas artes visuais, a cada obra que ganha existência, quer seja no âmbito do figurativismo ou do abstracionismo, existem incontáveis imagens que não chegam a se materializar, nunca poderão ser

contempladas e, como abortivas, não irão gerar vida, isto é, outras imagens. "Para cada obra de arte que se faz física existem muitíssimas variações que não chegam a sê-lo" e, ainda, "a idéia se converte numa máquina que produz arte". (Sol LeWitt, 1965)¹⁰

Sol LeWitt fala, primeiramente, a respeito daquilo que estamos entendendo como imagem, ou seja, o resultado de uma construção interior criando uma forma imaterial, num estado de consciência: o momento "proto-realizador" da obra, em



que ela já existe na imaginação do artista. A seguir, metaforicamente, Sol LeWitt compara a idéia a uma máquina de produzir arte. Aqui, a idéia "máquina" a obra, no sentido de impulsionar a irrupção da imagem, guiando-a em seu devir, "manipulando-a" em diferentes tentativas de oferecer ao artista (seu mentor) a possibilidade de revelá-la fisicamente.

Observemos outro exemplo. *Torre*, escultura de Franz Weissmann, que lhe garantiu o Prêmio de Viagem ao Exterior, no Salão Nacional de Arte Moderna em 1958.

O artista utilizou chapas de ferro vazadas. Soldou-as, unindo-as umas às outras, dobrando-as ortogonalmente. Criou módulos que se ajustam verticalmente, como se construísse a coluna vertebral do espaço. O resultado deu concretude a uma escultura construtiva, que possui caráter ascensional capaz de nos obrigar a ver além de seus 140cm de altura. Seus ritmos contínuos nos conduzem sempre para o alto, como observou Mário Pedrosa ao afirmar que ela é

uma estupenda idéia de ascensão rítmica e em espiral de dois planos ortogônicos (que atuam como verdadeiro módulo no conjunto arquitetônico) e que nos dá a sensação de um escalar sem fim de altitudes num descortino espacial sempre renovado.¹¹

Também manipula seu volume ao rebater as estruturas de cubos dimensionados em 55cm de largura e profundidade. Já a altura é contida na totalidade desses cubos que sobem formando a *Torre*. A obra se "modifica" de acordo com o ângulo do fruidor. É um caleidoscópio, pois as formas se reagrupam de acordo com o giro de quem a observa. Surgem novas massas, outros vazados; ora ela parece mais coesa, ora mais aberta. Peso e leveza alternam-se, enfim, "a obra se desdobra num lícito milagre do olhar", como observou Ferreira Gullar.

A idéia de Weissmann parte da realização de um módulo. Aqui começa a operação do "milagre" de que falou Gullar. A imagem da totalidade, como estrutura imaginada, capaz de se desdobrar em tantas soluções formais, estaria presente antes mesmo de sua realização? Até que ponto ela manteve, na imaterialidade com que foi imaginada, identidade com o resultado final?

A imagem traz à consciência um objeto ausente e, assim, se opõe à percepção, cujo objeto é sempre presente. O canal da imagem é a própria consciência; o da percepção, os sentidos. Quando fruimos a *Torre*, nos dispomos a ser continuadores do artista, seus "co-escultores". Em nossa consciência, a *Torre* é capaz de crescer, acentuar curvas por meio das aberturas ovaladas ou dignificar as tramas em ziguezague, onde os vazios se completam, gerando, pela ausência, novas formas. Se a percepção nos estimula, permitindo-nos visualizar diferentes soluções compositivas, a consciência as multiplica infinitamente, possibilitando a irrupção de novas imagens. É aqui que nos tornamos "co-escultores".

Weissmann, guiado pela idéia de construir uma obra de recortes geométricos, em que a força das linguagens construtivas pudesse estabelecer o diálogo universal com os homens, trouxe, entretanto, para a obra, sua própria expressão pessoal, imprimindo na *Torre* sua marca individual. A seguir ele chegaria ao orgânico, aceitando a subjetividade, como observou Ferreira Gullar:

Foi por volta de 1958 que sua escultura ganhou um sentido mais orgânico, de ritmos descontinuos e repousados, e o espaço por elas captado assumiu uma expressão mais interior, de repercussões mais amplas.¹²

É possível que o orgânico tenha encontrado sua possibilidade de existir nas formas de Weissmann depois que o escultor se desligou da influência vocabular e temática de Max Bill, quando, enfim, depurou as imagens do artista suíço em sua própria consciência.

Na vertente oposta ao abstracionismo geométrico, no informalismo da pintura de Antônio Bandeira, encontramos novos estímulos para refletir sobre "idéia e imagem". Para ele a pintura é, antes de qualquer coisa, um ato mental.

Já disse que pintar é ato mental, por isso vivo pintando sempre, mesmo quando não estou trabalhando. O método e a fórmula são princípios acadêmicos e o artista é um ser antimatemático por excelência.¹³

BIBLIOTECA PROF.º ALFREDO GALVÃO

ESCOLA DE BELAS ARTES - EBA/UFRRJ

Ele procura libertar-se do jugo da razão, ao mesmo tempo que alforria a mão, pois "o método e a fórmula são princípios acadêmicos". A mão se dispõe a trabalhar os impulsos mais interiores do artista. Uma obra como *A grande cidade iluminada* ajuda-nos a desenvolver nossa própria reflexão. O ponto nodal da pintura de Bandeira é a materialização do ato mental. Sob um certo ângulo, ele se aproxima da pintura internacional, mais exatamente do Tachismo, na França e da Pintura de Ação, nos Estados Unidos.

A idéia possui um grau de clareza que a imagem está desobrigada de ter. A idéia pode ser comprovada, discutida, explanada. Ela aceita o contra-argumento. A imagem pode ser representada. A idéia exclui o sentimento. Ela possui caráter intelectual; já a imagem pode transmitir sentimentos, como se pode observar na tela que recortamos para refletir um pouco mais sobre o assunto.

A grande cidade iluminada é uma pintura sobre tela, a óleo, dimensionada em 72,4x91,4cm, com a qual Bandeira ganhou o Prêmio de Viagem ao País, no Salão Nacional de Arte Moderna de 1953. Compõe-se de manchas sobrepostas que procuram aflorar à superfície. Nota-se uma fina sintonia com o lirismo e a construção poética do expressionismo abstrato. O artista emprega tons mais baixos e menos luminosos no fundo. Marrons, cinzas e grafites negros "empurram" os azuis que são provocados pelos vermelhos. Como se estivessem na superfície, os brancos, escorridos, num *dripping* de luz, acendem a cidade.

A propósito da criação artística, a idéia poderia ser entendida como o percurso imaterial da criação, o "ato mental" de que nos fala Bandeira. A imagem seria a aparição desses percursos na consciência do artista, definidos em manchas, formas ou cores, no caso da pintura. A imagem substancializa-se na própria expectativa do artista, no exercício da criação. Depois materializa-se no ato, ganha fisicalidade sobre o suporte ao qual vai aderir. No ato mental de Bandeira, por exemplo, é possível que muitos brancos tenham habitado sua idéia, aparecido em suas imagens, mas não tenham sido chamados à existência pelo pintor.

Perseguindo a idéia, guiado por ela, as imagens surgem, se modificam, são eliminadas, acrescentadas e, assim, vão dando origem a novas imagens. Quando Bandeira afirma que "vive pintando sempre", ele está confirmando sua operação mental, ou seja, como, a partir de idéias, ele discerne imagens, lhes dá cor, intensidade, extensão, busca o efeito do *all-over*, utilizado originalmente por Pollock, obtendo "resultados" imaterializados.

Guiado pela idéia, ele é capaz de explicar os segmentos de seu procedimento técnico, que nada tem de nacional, pois sua arte insere-se numa poética de vocabulário internacional. Pela imagem ele é capaz de reconhecer que ali, em sua tela – locus privilegiado de sua experiência –, estariam, possivelmente, projeções da memória, evocações de sua infância

Na fundição de seu pai, muitas vezes ele assistiu aos operários fundirem metais brilhantes. Muitas vezes ele se assustou com o ferro incandescente sendo martelado na bigorna, lançando fagulhas brilhantes no espaço. Bandeira possui essas imagens. A tela, em sua condição de unidade singular, apresenta-se como se fosse "detalhe" de uma obra maior. As manchas ultrapassam o limite físico da tela e penetram os espaços sem fim da fruição do observador.

A gestualidade visível confere um vigor lírico à obra. A força transmitida pela cor sublinha a carga expressionista de sua pintura. Tais manifestações estão presentificadas na imagem, pois a idéia impermeabiliza o sentimento, anula a velocidade da mão e roteiriza os procedimentos.

Enfim, imagem e idéia, ligadas por finos liames do entendimento, possuem significados próprios. Trouxemos à reflexão esses conceitos de maneira ampla, aberta, norteados pela obra, a propósito da experiência artística.

Angela Ancora da Luz é Professora de História da Arte da Escola de Belas Artes, mestre em Filosofia (Estética) - IFCS/UFRJ e Doutora em História (Cultura) - IFCS/UFRJ.

Bibliografia

- BATTCKOCK, Gregory (ed.). *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili. 1977
- BENTO, Antonio. *Portinari*. Rio de Janeiro, Leo Christiano Editorial Ltda. 1980
- BERNIS, Jeanne. *A imaginação. Do sensualismo epicurista à psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar. 1985.
- COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro.
- GULLAR, Ferreira. *Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira*. Crítica de Arte. Rio de Janeiro. A.B.C.A. 1962.
- ELSEN, Albert E. *Los propositos del Arte*. España, Ed. Aguilar. 1971
- JULIA, Didier. *Dictionnaire de la philosophie*. Paris, Larousse. 1984.
- LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*. Paris, Presses Universitaires de France. 1980.
- PEREYSON, Luigi. *Estética. Teoria da Formatividade*. Rio de Janeiro, Ed.Vozes.1993
- PEDROSA, Mário (org. Otília Arantes). *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo, Edusp.1998
- PETERS, F.E. *Termos filosóficos gregos*. Lisboa, Fundação Gulbenkian. 1974
- PORTINARI, Cândido. *Poemas*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 1964
- SARTRE, J.P. *A imaginação*. Col. Os Pensadores. São Paulo, Editora Vitor Civita. Abril Cultural. 1978.

Notas

- ¹ PORTINARI, Cândido. *Poemas*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 1964:53.
- ² Portinari faleceu no Rio de Janeiro, intoxicado, lenta e progressivamente, pelo chumbo das tintas que usava. (N.A.)
- ³ PETERS, F.E. *Termos filosóficos gregos*. Lisboa, Fundação Gulbenkian. 1974
- ⁴ BENTO, Antonio. *Portinari*. Rio de Janeiro, Leo Christiano Editorial Ltda. 1980:162
- ⁵ *Id.*:168.
- ⁶ PEREYSON, Luigi. *Estética. Teoria da Formatividade*. Rio de Janeiro, Editora Vozes.1993:69.
- ⁷ *Id.*:70-71.
- ⁸ BERNIS, Jeanne. *A imaginação. Do sensualismo epicurista à psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar. 1985:36.
- ⁹ SARTRE, J.P. *A imaginação*. Col. Os Pensadores. São Paulo, Editora Vitor Civita. Abril Cultural. 1978:106.
- ¹⁰ BATTCKOCK, Gregory (ed.). *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1977:74:63.
- ¹¹ PEDROSA, Mário (org. Otília Arantes). *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo, Edusp.1998:298.
- ¹² GULLAR, Ferreira. *Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira*. Crítica de Arte. Rio de Janeiro. A.B.C.A. 1962:68.
- ¹³ COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro. 1987:257.