

---

**Um sopro de pintura<sup>1</sup>**

**A Breath of Painting**

**Un sopro de pintura**

*Patrícia Freire<sup>2</sup>*

---

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.119-130>

**RESUMO:** O problema que enfrentamos no texto que se segue é como a imagem-potência no nível mental retorna para o mundo na forma de pintura e, como essa pintura, preserva tais fluxos e energia de seu tema, no caso, a natureza como objeto. Ao considerar o acaso como via de acesso às imagens mentais, nossa investigação encontra no estado de transe um potente mecanismo de conexão entre os demais estágios da pintura. Esta forma de consciência é fundamental para orquestrar o processo construtivo da pintura em que elementos intrínsecos ao fazer artístico, como intuição, gesto, ritmo, afeto, imaginação, substância e ateliês são conjugados para criar uma forma de reconexão entre o artista, o observador e o mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** pintura; transe; acaso; natureza

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte da pesquisa de mestrado em desenvolvimento junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira.

<sup>2</sup> Patrícia Freire é artista e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, Niterói. Graduada pela Escola de Belas Artes (EBA- UFRJ), tem seus trabalhos expostos em diversas galerias e instituições de arte no Rio de Janeiro, Bilbao, Londres, Paris, entre outras cidades. E-mail: patfreire@gmail.com

**ABSTRACT:** The problem we face in the text that follows is how the image-power at the mental level returns to the world in the form of painting, and how this painting preserves such flows and energy from its theme, in this case, nature as object. By considering chance as a way of accessing mental images, our investigation finds in the trance state a potent mechanism of connection between the other stages of painting. This form of consciousness is fundamental to orchestrate the constructive process of painting in which intrinsic elements, such as intuition, gesture, rhythm, affection, imagination, substance and studios, are combined to create a form of reconnection between artist, observer and the world.

**KEYWORDS:** painting; trance; chance; nature

**RESUMEN:** El problema que enfrentamos en el texto siguiente es cómo la imagen-potencia en el nivel mental vuelve al mundo en la forma de pintura, y cómo esa pintura preserva tales flujos y energía de su tema, en el caso, la naturaleza como objeto. Al considerar el azar como vía de acceso a las imágenes mentales, nuestra investigación encuentra en el estado de trance un potente mecanismo de conexión entre los demás estadios de la pintura. Esta forma de conciencia es fundamental para orquestar el proceso constructivo de la pintura en que elementos intrínsecos al hacer artístico, como intuición, gesto, ritmo, afecto, imaginación, sustancia y talleres se conjugan para crear una forma de reconexión entre el artista, el observador y el observador el mundo.

**PALABRAS CLAVE:** pintura; trance; azar; naturaleza

Recibido: 21/9/2017  
Aprovado: 16/10/2017

Como citar: FREIRE, Patrícia. Um sopro de pintura. *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 30, p. 119-130, dez. 2017.  
doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.119-130>

---

## Um sopro de pintura

---

*[...] com seus vales secretos [...], seus picos elevados que despontam repentinamente, seus vapores, seus orvalhos e suas brumas, suas névoas e suas nuvens, a montanha faz pensar nas arrebentações, nos sorvedouros e nas golfadas do mar. Mas isso tudo não é a alma que o próprio mar manifesta: são apenas as qualidades do mar de que a montanha se apropria.*

--- Shitao apud Pierre Ryckmans, 2010.

Em meu processo, a colocação de tinta sobre a tela inicia-se sem um estudo prévio, sem desenho ou esboço. Habitualmente produzo gestos utilizando espátulas com a intenção de trazer a tinta à tela de maneira intuitiva, de forma a possibilitar uma composição inicial. O princípio da pintura é *tinta e cor*, elementos fundados em sólidos e líquidos (minerais e óleos). Tal pensamento remete a James Elkins (2000, p. 193) que, ao fazer uma analogia entre pintores e alquimistas, considerou que eles têm em comum o uso de substâncias elementares. Para ambos, tais elementos, suas combinações e transmutações são fundamentais e trazem um fascínio que ocupa suas mentes ao ponto de tornarem-se a “matéria

prima” de suas criações. Elkins nos traz, através dos antigos alquimistas, uma ideia de substância que pode ser entendida na pintura pela significação de suas propriedades. O autor nos fala de substâncias não só como matéria: como os sólidos dos pigmentos, os líquidos dos solventes e dos óleos, sua viscosidade, mas também, substâncias podem ser percebidas como qualidades que estão intrínsecas nesses elementos como, por exemplo, a vibração de sua cor, sua intensidade, sua umidade, seu tempo de secagem, sua transparência, sua possibilidade de combustão etc. (ELKINS, 2000, p. 110-113)

[...] um conceito pode ser uma substância na mente, assim como um produto químico é uma substância no mundo. Substâncias ocupam a mente como conceitos e conceitos ocupam o mundo como substâncias. O óleo de linhaça na palheta é indistinguível do óleo de linhaça em minha mente. (ELKINS, 2000, p.113, tradução nossa)

As qualidades das substâncias têm um efeito psicológico na abstração como potencial criativo. A materialidade e a qualidade abstrata do material na pintura estão interligadas, assim como o acaso, sendo a substância também um elemento de entrada no fluxo mental. Quando se entra no processo de criação, estas substâncias já permeiam, mentalmente, a ideia da realização da pintura. (Fig. 1)

Todo meu processo relativo ao pintar começa com um estímulo, que pode ser uma cor, uma experiência vivida, uma memória. No caso específico desta pintura (Fig. 2), foi uma imagem mental. As escolhas que se seguiram foram consequências do encontro com aquela imagem. Não sei exatamente quando ou como acontece essa percepção, ou ainda como as conexões entre a imagem mental e a pintura começam a dar sentido aos gestos e vice-versa. Manchas surgem nas sobreposições das camadas de tinta. Embora saiba como provocar essas manchas, não as controlo. Na medida que o espalhamento de tinta avança (como em um ritual), essa imagem vai se tornando mais forte e o que no início parecia fantasmagórico se torna movimento, não somente nos gestos, mas também nos resultados das sobreposições de cores e das marcas na superfície da tela. É como se o corpo pudesse seguir o movimento dessa imagem na mente, perseguindo-a, talvez com a intenção de trazê-la a uma nova realidade.



Fig. 1 - Registro de processo em primeira pessoa.  
(Foto: Arquivo pessoal da autora)



Fig. 2 - Patrícia Freire, Sem título.  
óleo sobre tela, 110 x 160 cm  
(Foto: Arquivo pessoal da autora)

Algumas camadas de tinta secam mais rápido e quando a espátula arrasta outra camada de cor por cima delas, aparecem “texturas” ao acaso que, muitas vezes, são trabalhadas e aproveitadas. Neste momento, são esses acasos que interessam porque fazem parte de um gesto involuntário, instantâneo, ligeiro, que traz certo frescor à imagem realizada na tela.

O desafio sempre parece estar ligado a como perceber este acaso em sua conexão com a imagem que vai surgindo. Outro elemento importante nesse processo é a intuição como meio de percepção e de escolha destes acasos. Este é o momento no qual o pensamento não julga. O julgamento lógico cede lugar às sensações; busco seguir a intuição. O frescor da imagem remete diretamente a uma atribuição de incerteza ao processo de realizá-la, o que faz, no entanto, com que essa imagem ainda permaneça contaminada pelo imaginário. A intenção seria trazer à tela o registro desta memória, impregnada de imagens mentais em fluxo, porém, sem que com isso se ocultasse suas mutações. A ideia é que permaneçam como vultos. A imagem vista na memória não é uma imagem fixa ou aprisionada, ela é viva. Um conjunto de sensações. Essa imagem é um vulto que traz uma série de possibilidades em sua realização e também em sua leitura. A fotografia pode em algum momento ser parte do estímulo ao processo da pintura por trazer à mente uma ideia inicial ou mesmo remeter à memória de alguma experiência vivida. Contudo, a imagem fotográfica nunca é utilizada em meu processo como modelo direto.

Para quem está de fora não há possibilidade de visualizar os caminhos internos e as incertezas que atravessamos para ir ao encontro dessa imagem. Muitos erros e acertos são resultados de decisões sutis no percorrer desse caminho. O ato de pintar é um ato íntimo, um momento vulnerável aos estímulos dos sentidos. Estímulos esses que tanto podem causar uma produção mais consistente quanto uma interferência negativa, bloqueando a fluidez do trabalho em meio ao processo. Existem muitas coisas que levam ao fracasso na pintura, já outras podem fazê-la funcionar e trazer toda potência ao trabalho. Mas o que é dar certo?

Para abordar este assunto, é preciso pensar a pintura como um resultado. Esse resultado não significa fim, mas o meio – um mecanismo que remeterá o observador ao processo

de fluidez, ora vivenciado pelo artista, em ressonância com a potência da imagem na pintura. O êxito ou fracasso aparecem como um diálogo posterior ao trabalho. Assim, é possível entender o que a pintura tem a “dizer” além dos elementos que dela se constituem, além da tinta e da cor.

A pintura surge, entre outras coisas, de uma imagem mental. Uma imagem vultuosa e ambígua, que às vezes pode sugerir uma montanha, mas que pode evocar também o mar. Na verdade, se trata de uma imagem que não é uma montanha nem o mar, mas um conjunto de forças. Esse tipo de imagem permeia meu imaginário e muito me interessa. São visões que sugerem diferentes experiências de observação da natureza, que possibilitam percepções que transcendem mesmo suas formas e forças originais. Ou seja, não estamos falando de mar ou de montanha, mas daquilo que habita em essência qualquer elemento da natureza. São essas percepções que circulam em meu imaginário. Como nos diz Shitao<sup>3</sup> (1642-1707) em suas observações sobre as formas da natureza, a montanha pode se apropriar da qualidade de fluidez do mar que, por sua vez, também se apropria da magnitude e da imponência da montanha.

Na verdade, chego à conclusão de que minha pintura não trata da construção de uma imagem singular. Ao final do processo, não busco a imagem de uma montanha ou do mar, mas de uma multiplicidade de coisas, um fenômeno bruto em que a pintura seja uma conexão com a fluidez da imagem mental em incessante ressonância com o mundo. O caminho para o êxito na pintura implica em estar atuando nesse campo de relações. O processo orchestra uma sinergia entre linhas de forças, forças estas que se realizam tanto na superfície da tela, com seus elementos estruturais e linhas que orientam a dinâmica do quadro, quanto dos fluxos elementares da própria natureza que são, no meu caso, o objeto de interesse. Essas linhas se relacionam como uma unidade em movimento em um ritmo

---

<sup>3</sup> Shitao, também conhecido como “O Monge Abóbora-Amarga”, foi um pintor chinês que, além de uma grande produção de pinturas, deixou um legado de anotações sobre o tema em um texto baseado nas três principais correntes do pensamento chinês, o taoísmo, o confucionismo e o budismo. A primeira edição conhecida do livro é de 1728. Shitao é tido como um dos mais importantes pintores da China. (Ryckmans, 2010)



compulsivo, permitindo, contudo, deixar aberturas para o mistério do imaginário. No entanto, como capturar tal imponderável, aquilo que não se retrata – o invisível?

Para além dessas linhas de forças está o espírito, que conduz e motiva, como um impulso expressivo que nos permite criar as imagens e apreendê-las, não em semelhança, mas em sinergia com a natureza. São tais visões ou conexões que trazem memórias de sensações e que ganham significado através dos acasos em meio ao exercício das tentativas de apreensão desse fluxo. Não sei exatamente o que me faz perceber estas nuances; acredito que nesses instantes há uma intensa imersão na pintura. É possível dizer que quando se percebe tais relações na pintura, as motivações e os estímulos ganham potência. Sempre que tal potência se manifesta, parece propiciar a entrada em um estado de completa imersão no trabalho, um foco imenso que nomeio estado de transe.

Uma experiência de transe pode acontecer a qualquer pessoa e a qualquer momento, talvez nem a percebemos, basta um estado de atenção intensa em alguma tarefa ou situação. O transe pode ser considerado um potencial do comportamento humano. Refere-se à experiência natural de uma pessoa entrar em estado alterado de consciência quando sujeita a um estímulo capaz de fazê-la sair de si. Tal estado alterado ocorre durante o processo da pintura, mas não é possível dizer o “exato” momento quando ocorre ou o quê ocorre de fato durante esse fenômeno – é possível dizer quando não ocorre. Seria difícil relatar o que realmente acontece durante o estado de transe, como se quiséssemos lembrar de um sonho que nos foge a todo momento em que tentamos buscá-lo na memória, segundo os parâmetros de nossa realidade, de maneira a torná-lo inteligível. Não é tarefa simples tentar explicar o que seria o estado de transe na pintura. Muitas vezes, nem nos damos conta de que o transe acontece ou, em outras ocasiões, simplesmente notamos que saímos dele.

No processo da pintura, o estado de transe é provocado por estímulos ou gatilhos dos sentidos para além da visão. Um dos principais estímulos para a pintura é o “desejo” de se lançar, o primeiro impulso motivador, aquele que traz a ideia, momento em que a percepção se abre para o processo. Nesse momento não estamos preocupados com o êxito

ou resultado final, mas apenas como o entrar no fazer da pintura e nos deixar levar. As ações que acontecem no início da pintura, quando todo o movimento se realiza no preparo do ambiente do ateliê, que envolve a escolha das cores, do material a ser usado, pincéis e espátulas, a manipulação das tintas na palheta e sua aplicação na tela, parecem da ordem de um ritual que leva a uma imersão na continuidade da pintura. Este é para mim um dos grandes estímulos. Momento em que se inicia a busca pelo foco no trabalho. (Fig. 3)

No estado de transe na pintura, a técnica é “esquecida”. Para Shitao (Ryckmans, 2010), a técnica é importante como conhecimento e deve estar absorvida o bastante para não ocupar a mente ao ponto de obstruir o espírito, o impulso condutor. As substâncias, que são aliadas do corpo e do tempo, devem deixar fluir o pensamento.

É importante ressaltar que por técnica não me refiro àquilo que os acadêmicos consideram, no aspecto clássico do conhecimento, como um estudo necessário à prática para que se possa eventualmente desconstruir em nome de um estilo ou da liberdade criativa. Por técnica, me refiro àquilo que se acumula pela experiência, por certa prática ou modo de fazer e do reconhecimento daquilo que o material nos oferece no domínio das substâncias; algo que é adquirido pelo contato de forma fluida e flexível com esse domínio. Aqui o conhecimento não é lógico nem dedutivo, mas um conhecimento sensível de um caminho próprio e de suas conexões. Na pintura parece existir uma conexão com as propriedades do material eleito para o trabalho, ou talvez dependa dessa conexão para se obter um verdadeiro *feedback*. Durante o processo da pintura, a escolha dessas substâncias faz parte de uma aproximação com o material e também com o conhecimento absorvido de uma prática após a outra. Uma espécie de afinidade com o material que permite uma fluidez em todas as decisões no processo da pintura. Essa seria a função da técnica: determinar a escolha de valores pelo conhecimento adquirido.

O esquecimento da técnica permite utilizar uma memória do corpo com os gestos que, juntos com a intuição, levam a uma comunhão entre corpo e mente. Nesse momento, o impulso se volta para a intenção de transmitir o que nos é invisível, que está na magia



Fig. 3 - Registro de processo em ateliê feito por outra pessoa.  
(Foto: Arquivo pessoal da autora)

das relações de forças. O coração acelera e os gestos com a espátula se tornam agressivos, verdadeiros embates com a tela. Todo o processo se acelera na apreensão dessas forças, como se o tempo fosse roubar a qualquer instante aquela imagem que flutua na mente. Nesse ritmo, aquilo que surge na tela passa a fazer parte do imaginário e, como em um *feedback loop*, essa imagem vai se realizando na pintura. Através deste pensamento, é possível entender quando no tratado de Shitao é mencionado que “o influxo espiritual é produzido pelo pincel quando os movimentos seguem o coração”. (2007, p. 37)

Busca-se na pintura fluir como em um gesto único. O tempo parece em suspensão para que, em um suspiro, o espírito se manifeste como em um sopro através na própria pintura. Os significados surgem pela memória da imagem que, ao mesmo tempo, são capazes de trazer outras memórias e outras imagens impregnadas de experiências acessadas em outro tempo, sugerindo, portanto, um movimento contínuo. O movimento do gesto se une à percepção do imprevisto e ao impulso de tornar em realidade aquela ideia em fluxo. Quando essa dinâmica atinge sua maior intensidade, a imagem realizada na tela se torna potente ao ponto de se transmutar diante do observador. Deixa de ser uma imagem singular e fixa para se tornar um fluxo vivo e plural em sinergia com a mente do outro. Nesse momento se estabelece a verdadeira conexão entre pintura e aquele que a vê, sendo isso o que, de fato, importa.

## Referências

ELKINS, James. *What the Painting Is*. Nova York: Routledge. 2000.

RYCKMANS, Pierre. *As anotações sobre pintura do Monge Abobora-Amarga*. Tradução e comentário da obra de Shitao / Pierre Ryckmans; [tradução para o português: Carlos Matuck e Giliane Ingratta]. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.