

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes - IDA
Departamento de Artes Visuais - VIS
Programa de Pós-Graduação em Arte

Josias Ferreira Martins Júnior

Mimesis: a tinta como pele histórica

Brasília
2011

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes - IDA
Departamento de Artes Visuais - VIS
Programa de Pós-Graduação em Arte

Josias Ferreira Martins Júnior

Mímesis: a tinta como pele histórica

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte do Departamento de Artes Visuais, do Instituto de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Orientador: Dr. Nelson Maravalhas Junior

Brasília
2011

Mimesis: a tinta como pele histórica

Josias Ferreira Martins Júnior

BANCA EXAMINADORA

.....
Prof. Dr. Nelson Maravalhas Junior (VIS)

Presidente

.....
Profa. Dra. Susana M. Dobal (FAC)

.....
Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (VIS)

Resumo

O objetivo do presente trabalho é apresentar as diferentes abordagens dadas ao termo *mimesis*, originalmente concebida como meio de expiação das emoções, e depois utilizada pela filosofia, que lhe imputou outros significados. Tal estudo propiciou o entendimento da maneira com a qual pintura e fotografia foram analisadas dentro desse cenário, onde em muitos momentos tanto o pintor quanto o fotógrafo foram tidos como reprodutores ou capturadores do real. Outro ponto abordado é sobre o uso de dispositivos ópticos e lentes durante o processo de concepção e produção da pintura desde o século XV. Por fim, essa pesquisa apresenta a poética contida no trabalho prático, momento em que o artista-pesquisador busca refletir e compreender os processos de construção de possível "pele pictórica" por meio da tinta óleo como meio de entendimento do envelhecimento dos seus entes próximos e com isso pretende ter contato com os processos em que estará inserido no futuro.

Palavras-chave: Mimesis. Fotografia. Pintura. Pele. Envelhecimento.

Abstract

This study aims at displaying the different approaches to the term *mimesis*, originally conceived within the rite of emotional atoning, and later taken by philosophy, which has been attributed other meanings. This study provided an understanding of the manner in which photography and painting have been analyzed in this scenario, where in several moments both the painter and photographer have been considered captors and reproducers of reality. Another point that has been approached is about the use of optical devices and lenses during the conception process and painting procedures since the 15th Century. Finally, this research presents the poetry within the work practice, the moment in which the artist-researcher attempts to reflect and comprehend the construction processes of possible pictorial skin throughout oil paint by means of understanding the aging of their loved ones and later the intention of obtaining contact with the procedures which will be inserted in the future.

Keywords: mimesis, photography, painting, skin, aging.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 05 |
| CAPÍTULO 1 | 07 |
| <i>MÍMESIS</i> OU <i>IMITATIO</i> | 07 |
| 1.1. PINTURA: A CÓPIA OU A VEROSSIMILHANÇA? | 10 |
| 1.2. A PINTURA E A SUA RELAÇÃO COM A NATUREZA. | 17 |
| 1.3. A PINTURA: CRIAÇÃO, RECEPÇÃO E COMUNICAÇÃO | 22 |
| CAPÍTULO 2 | 27 |
| O USO DE DISPOSITIVOS ÓPTICOS NA PINTURA | 27 |
| 2.1. CIÊNCIA E ARTE | 37 |
| 2.2. A FOTOGRAFIA | 42 |
| 2.2.1. A TRANSFORMAÇÃO DO SER HUMANO EM OBJETO | 48 |
| 2.2.2. O PICTORIALISMO | 49 |
| 2.2.3. A FOTOGRAFIA COMO PINTURA | 56 |
| CAPÍTULO 3 | 62 |
| O CORPO ENVELHECIDO E AS SENTIMENTALIDADES | 62 |
| 3.1. A PELE HISTÓRICA | 64 |
| 3.2. REFERÊNCIAS E REAÇÕES PICTÓRICAS | 69 |
| 3.2.1. PELE E OSSO | 80 |
| CONCLUSÃO | 90 |
| BIBLIOGRAFIA | 94 |

INTRODUÇÃO

As reflexões a seguir integram a pesquisa realizada durante o Mestrado em Artes nos anos de 2009 a 2011 e partem das questões que envolvem a produção poética em pintura desse período.

As pinturas realizadas são representativas e o tema escolhido foi o corpo envelhecido dos meus pais e pessoas próximas. O estudo e entendimento da pele humana com suas dobras, rugas e marcas senis são o ponto central desta análise. O pretendido foi o contato com os detalhes da pele que possibilitassem a criação de uma pele pictórica que ao longo da pesquisa será conceituada como sendo também uma pele histórica.

Esse contato intimista com a pele envelhecida e partes dela me levou a empreender processo mimético entre meu objeto de estudo e a construção da poética. Não quis a cópia fiel da pele, mas a sua *mimesis* e por meio dela busca do entendimento para a construção posterior de uma possível pele. Daí porque a pesquisa no primeiro capítulo se inicia pelo entendimento da *mimesis* e a sua relação com a minha poética.

No capítulo 2 empreendi estudo sobre a relação do artista com a natureza, assim como as etapas pelas quais a produção artística está envolta. Tal investigação foi necessária para salientar que não existe uma disputa entre a natureza e o artista. A intenção do artista não reside na cópia do seu objeto de obsessão, mas no entendimento das estruturas e aspectos dele que possam assegurar as referências de identificação pelo observador.

Nessa relação entre artista, obra e observador são inseridas as etapas de recepção e a análise estética. Desta forma, a *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* dialogam entre si e proporcionam um caminhar poético, desde a produção artística até a apreciação da pintura quando exposta - momento esse que proporciona no observador a identificação com as mensagens da obra e a cura de sua alma, por assim dizer, por meio da expiação de suas emoções.

As pinturas foram concebidas com a participação de dispositivos ópticos no processo de elaboração e realização. Esse fato levou-me, no segundo capítulo, a empreender estudo sobre o uso da óptica pelos antigos mestres da pintura ocidental e, posteriormente, sobre a relação entre fotografia e arte.

Tal estudo foi feito para demonstrar que o uso dos dispositivos ópticos pela arte não é algo novo: alguns mestres pintores do ocidente conheciam as possibilidades que tais mecanismos proporcionavam, além disso, provavelmente muitos objetos presentes em várias obras foram construídos com a utilização de dispositivos ópticos.

No caso da poética dessa pesquisa, a óptica foi representada pelo uso da fotografia, que assegurou a coleta de diversas imagens, proporcionando uma infinidade de opções compositivas e a ampliação de detalhes da pele que passariam despercebidos a olho nu.

Mas é justo ressaltar que a fotografia não teve aceitação rápida como linguagem e livre trânsito entre as linguagens. Houve por parte de vários autores certa resistência em relação às possibilidades para sua utilização e o que ela poderia gerar dentro do convívio social. O tempo ajudou a sanar tais dúvidas e a aproximar a fotografia das demais linguagens. Por conseguinte, atualmente ela pode ser proposta como meio capaz de produzir obras artísticas.

O terceiro capítulo fechará essa linha investigativa com o estudo do corpo, da pele e do modo como a imagem fotográfica e digital pode ser usada durante a construção de uma pintura. Onde a *mímesis* da pele humana intermediada pelo uso do modelo vivo e da fotografia se transmuta numa pele pictórica e histórica. A intenção é abordar as questões mais intimistas e as peculiaridades da poética contida no trabalho prático. Junto a isso o que foi pretendido da pintura não foi somente o seu domínio técnico, mas usá-la como meio que possibilitasse o estudo e entendimento do envelhecimento da pele e o surgir das marcas do tempo no corpo.

CAPÍTULO 1 – *MÍMESIS* OU *IMITATIO*

Se considerarmos [a natureza] encontraremos nela
esta ordem admirável, unida à infinita variedade;
notaremos as relações precisas entre as partes
e o todo, entre as causas e os efeitos; a veremos
simples quanto a seus meios, mas sem monotonia;
rica em seu adorno, mas sem afetação; fecunda em
suas fontes, mas sem chegar à confundir-se.
Assim há de se aplicar as Belas-Artes.

Jacques-Francois Blondel

A *mimesis*¹ foi um dos primeiros termos gregos a serem utilizados por alguns pensadores da filosofia clássica para qualificar o produto das ações humanas e da relação entre o artista e a representação do real. É válido ressaltar que a *mimesis*, nos seus momentos iniciais, não estava associada à poesia, ao teatro ou às artes visuais, mas à cura por meio da dança, que assegurava a purgação das emoções.

Dois fatores foram fundamentais para a desvirtuação da *mimesis* de sua real área de abrangência e semântica. O primeiro deles segundo Luiz Costa Lima se deve a certos aspectos associados a sua tradução do termo pelos tratadistas italianos que contribuíram para a distorção da definição e, conseqüentemente, para o mau uso dessa terminologia. Mesmo assim, é importante ressaltar que nesse período, houve autores empenhados em restaurar suas raízes semânticas.

O segundo fator consiste na sua apropriação pela filosofia clássica que lhe imputara significância diversa de seu sentido original e, com isso, produzira um distanciamento semântico. A origem da *mimesis* está associada a mecanismos catárticos de purgação das emoções e não a maneira de qualificar as artes poéticas.

Geralmente, o uso do termo *mimesis* em textos que lidam com temas das artes visuais, principalmente da pintura, está associado à cópia ou imitação.

¹ O termo *mimesis* é utilizado segundo considerações de Luiz Costa Lima, para ele a sua grafia deve vir sempre grifada, porque é a simples transliteração em caracteres latinos do termo grego.

Segundo Luiz Costa Lima, isso se trata de um equívoco resultante de uma tradução errônea do termo grego, o que propiciara o deslocamento semântico da *mímesis* de sua gênese inicial.

Para um pintor de tendência realista, a capacidade de realizar o processo mimético na pintura não traz como premissa a busca da elaboração da cópia ou imitação do real, mas o impulsiona a ser capaz de compreender as estruturas do real e, por meio delas, construir sua poética. O que "o conduz a transcender a passividade que o assemelha a seus contemporâneos; e, da matéria da contemporaneidade, extrair um modo de ser" (LIMA, 2003, p.26).

Aristóteles foi um dos primeiros autores a introduzir a questão do entendimento do real no ciclo criativo do artista e a propor discussões sobre a natureza da arte. Sua abordagem é mais conciliadora em relação à *mímesis* e possivelmente é mediada pelo afeto, diferente de seu antecessor Platão que usa a razão para tecer opiniões contra a pintura.

O termo grego *mímesis* foi traduzido para o italiano como *imitatio*, o que propiciou seu uso e entendimento em alguns textos e por diversos autores, como imitação ou cópia. Sua utilização dentro dessas concepções é bem diversa do seu sentido inicial, além disso, há certa arbitrariedade de equivalência em relação a sua tradução. "Não é segredo que a apropriação pelos tratadistas italianos teve uma interpretação ambígua por base: *mímesis* entendida como *imitatio*, significância bem aquém de seu sentido verbal e ativo, que imputa valor de imitação" (LIMA, 2003, p.63).

De acordo com Lima, a mais antiga manifestação do verbo imitar ou representar, *mimeisthai*, não está associada à filosofia clássica, mas ao Hino de Delos e, na verdade, suas raízes vêm de um fragmento de Píndaro (dança) e de Ésquilo (mimos = ator em um culto a Baco). A origem da *mímesis* está vinculada à dança dos bacantes, que se tornou um preceito fundamental da expressão dentro da filosofia pitagórica.

A relação entre a expressão física e a revelação anímica seria o motivador que conduz o uso terapêutico dos procedimentos da *mimesis*, onde a catarse estaria ligada em primeiro lugar à experiência de cura e à liberação do medo, provocada pela influência mágica do ritmo da música no metabolismo. A catarse é uma palavra utilizada em diversos contextos que vão desde a tragédia até a psicanálise, e tem seu significado associado à purificação, à evacuação ou à purgação. Logo, ela é meio para que a alma se purifique pela descarga emocional.

Lima acrescenta: “A eficácia da *mimesis* remeteria, por consequência, a uma medicina da alma e, a partir desta, assumiria uma feição propriamente ética” (LIMA, 1995, p.64). Música e dança seriam “sensíveis relés” que conectariam o corpo, o psíquico e o campo da virtude.

Tratando só do campo que abordaremos, a equivalência renascentista entre *mimesis* e *imitatio* supunha o recorte distinto do ético sobre o campo de atuação da primeira: o ético atuava como um depurador do *imitatio*, impedindo-a de se confundir com o que, nas línguas modernas, se entenderia como imitação (LIMA, 1995, p.65).

Outra questão de cunho teórico e relevante para o melhor entendimento da *mimesis* tem de ser colocada em debate: Por que sua origem, no primeiro momento, está associada à dança e à música e não à pintura e à escultura?

A exclusividade primeira da *mimesis* ao campo da dança e da música parece significar que, em seu gesto inaugural, ela não é semanticamente modelada: fenômeno básico da expressão, ela antes põe do que expõe; é apresentação e não, basicamente, representação. Originária e literalmente, a *mimesis* dança e não por ela se encena algum conteúdo, mesmo que sua finalidade fosse ser ele dançando. O que vale ainda dizer, originalmente é um *evento* e não a ornamentação plástica de uma ideia que então se narrasse (LIMA, 1995, p.65).

Ao se propor que a *mimesis* no instante inaugural lógico não tenha um significado, não quer dizer que seu produto não tenha significação. O que para Lima

“significa que a razão (logos) não era indispensável à palavra (logos) e que o duplo sentido embaraça o pensamento que se formule sobre a *mímesis*” (LIMA, 1995, p.65).

Deixando sua área de abrangência inicial, a *mímesis* é transformada e apropriada pela teoria platônica, sendo extraditada de seu campo originário e submetida à construção filosófica, que lhe imprime outra abordagem e lhe desvirtua de seu significado primeiro.

A *mímesis*, se ainda cabe insistir, não é imitação porque não se confunde com o que a alimenta. A matéria que provoca a sua forma discursiva aí se deposita como um significado, apreensível pela semelhança que mostra com uma situação externa conhecida pelo ouvinte ou receptor, o qual será substituído por outro desde que a *mímesis* continue a ser significante perante um novo quadro histórico, que então lhe emprestará outro significado (LIMA, 1937, p.45).

A apropriação da *mímesis* por alguns filósofos, somada à tradução realizada pelos tradutores italianos foi um dos fatores que vieram a contribuir, possivelmente, para que a *mímesis* fosse mal entendida pelos autores e críticos que se valeram dela em diversos textos. Cabe ressaltar que existem estudos voltados para o uso próprio do termo e o restabelecimento de sua real área de abrangência.

1.1- PINTURA: A CÓPIA OU A VEROSSIMILHANÇA?

A *mímesis* foi integrada aos textos da filosofia clássica por diversos autores para construir abordagens e propor discussões sobre a poética, o teatro e a pintura. A relevância da *mímesis* não está restrita à literatura clássica, ao teatro e à poesia, mas abrange as artes visuais na atualidade.

Nas artes visuais, a *mimesis* é proposta segundo dois pólos: de um lado sendo cópia, e de outro, verossimilhança. Esses dois pólos foram delimitados segundo as interpretações de Platão e Aristóteles, que, de acordo com suas visões de mundo, teceram considerações e características.

Essa parte da dissertação não recairá unicamente sobre esses dois autores, visto que a pretensão do texto não é ser um estudo filológico do termo. De posse desse preceito, outros autores serão usados com a finalidade de propor a relevância da *mimesis* nas artes visuais, mesmo nos dias atuais

Platão em seus textos trata a *mimesis* e os resultados dos processos miméticos na pintura como cópias ou mera aparência dos objetos, simulacros enganadores. Para ele a pintura é o resultado do reflexo da natureza visto em um espelho, e diante desse aspecto, o pintor é o sofista maravilhoso, que produz a aparência e não apenas os objetos reais.

No texto “A República” no livro X, Platão propõe algumas considerações sobre a pintura na sociedade grega e como ela será avaliada e qualificada na sua cidade ideal. Nela, os gregos poderão viver com plenitude seus dias, e o filósofo terá seu papel de direito na sociedade. Nas primeiras linhas do diálogo entre Sócrates e Glauco, é possível perceber de que forma a pintura será tratada por Platão no decorrer de seus escritos.

Sócrates: [...] Agora observa isso. Com relação a cada coisa, a pintura se faz tendo em vista o quê? Ela imita tendo em vista o que é, tal como é; ou aquilo que parece, tal como parece? É a imitação da aparência ou da realidade? Glauco: Da aparência.
Sócrates: Sendo assim, a imitação está longe da verdade (PLATÃO, 2000, p.328).

A *mimesis*, dentro da visão platônica, é o meio com o qual o pintor se vale para imitar o objeto, que para ele, já é uma imitação, uma imagem da ideia primeira. A pintura só diz respeito à aparência das coisas, e, não a sua essência, sendo

assim, atividade inútil e perigosa. A pintura é capaz de produzir no espectador a ilusão de ver a própria coisa, mero “simulacro enganador”.

Essa abordagem em relação ao mecanismo mimético e ao seu uso pela pintura está fundamentada na concepção de Mundo das Ideias, na qual Platão usa o termo *Ideia* e *Eidos*, que significa forma, para nomear as causas de natureza não-física, realidades inteligíveis. As Ideias não são simples conceitos ou representações puramente mentais, mas "entidades", "substâncias".

As Ideias, em suma não são simples pensamentos, mas aquilo que o pensamento pensa quando liberto do sensível: constituem o "verdadeiro ser", "o ser por excelência". As Ideias platônicas são as essências das coisas, ou seja, aquilo que faz com que cada coisa seja aquilo que é (REALE, 2007, p.137).

O plano inteligível é constituído pelas formas puras, estruturas da realidade, lugar onde o Demiurgo², Deus-artífice, assume o modelo do Mundo das Ideias para plasmar o "*chora*", ou seja, a matéria ou receptáculo sensível. Segundo esse modelo, gerando o cosmo físico. Desse modo de pensar surgem os estágios que a ideia caminhará até chegar à sua representação.

Há um modelo (o mundo ideal), existe uma cópia (o mundo sensível) e existe um Artífice, que produziu a cópia servindo-se de modelo. O mundo do inteligível (o modelo) é eterno, como eterno é também o Artífice (a inteligência). O mundo sensível, ao contrário, constituído pelo Artífice, nasceu, isto é, foi gerado, no sentido verdadeiro do termo, como podemos ler no *Timeu*: "Ele nasceu porque pode-se vê-lo e tocá-lo, pois ele tem corpo e tais coisas são todas sensíveis; e as coisas sensíveis (...) estão sujeitas a processos de geração e são geradas" (REALE, 2007, p.143).

Nesse ponto do texto gostaria de propor uma questão. Platão parte do pressuposto de que a ideia é a perfeição ou o absoluto, mas para que isso se torne

² O Demiurgo é um deus ou princípio organizador do universo, que trabalha a matéria (o caos) para dar-lhe forma. Ele não a cria, apenas a modela contemplando o mundo das idéias.

real no plano físico, ele necessita de um artesão: o Demiurgo, que plasma ou modela o *chora*, material no qual são modeladas as ideias. Se o Demiurgo se vale do modelo ideal para construir um outro, subproduto de um produto perfeito, tal subproduto não seria uma cópia? E a própria figura do Demiurgo não seria a do primeiro copista?

O que preocupa Platão são as inúmeras possibilidades de uso dos meios técnicos que a arte coloca nas mãos de pessoas nem sempre confiáveis. Não é por acaso que as concepções de arte da Antiguidade estejam alicerçadas numa só palavra – *tékne* ou *mekhané* – as ideias de “domínio técnico” e de “arte” como inovação ou criação. Por detrás dessa preocupação o que havia era a desconfiança nos novos meios de produção artística.

Sendo assim, a imitação está longe de ser uma verdade, e, se modela todos os objetos, é porque respeita apenas a uma pequena parte de cada um, a qual, por seu lado, não passa de uma sombra (PLATÃO, 2000, p.324).

Apesar de Platão realizar duras críticas à pintura, a suas possibilidades, e ao ofício do pintor no seu texto "A República", em outro texto intitulado "O Sofista", ele apresenta algumas considerações favoráveis a ela. Nesse momento, ele não deixa de pensar na pintura como sendo a cópia do real. Segundo Platão, o uso da proporção, do comprimento e de certas características pictóricas nas pinturas, pode garantir a elas “certa aceitação”.

Uma arte que vejo na imitação, é a de fazer cópias [*eikastike*]. E essa ocorre no mais alto grau, quando alguém realiza a produção de uma cópia, conforme as mesmas medidas do modelo, em comprimento, largura e profundidade e, além disso, confere a cada uma das partes as cores apropriadas (PLATÃO, 1998, p.125).

A abordagem platônica revela certa descrença em relação à intenção do pintor e ao produto final de seu trabalho. Uma das raras qualidades presentes na

pintura se resume ao ato do pintor em construir o decalque colorido da natureza, com suas devidas proporções e medidas em comparação ao original.

As reflexões de Aristóteles sobre a *mimesis* têm uma conotação mais harmoniosa e conciliadora do que as realizadas por Platão. Aristóteles reelabora as considerações anteriormente feitas sobre a pintura e o pintor. Para Aristóteles o pintor não é o copista ou imitador, mas aquele que usa o entendimento das ações humanas e das estruturas do mundo para representar o real mediado pela sua poética. Aristóteles propõe também que a pintura é uma construção intelectual em relação à arte, suas finalidades vão além do mero ato de pretender a imitação e tem características artísticas, pedagógicas e curativas.

Até mesmo a imitação recebe outro tratamento por Aristóteles, que ao invés de repelir seu uso, propõe possibilidades de uso da imitação quando empregada para fins didáticos e pedagógicos. Além de ressaltar que a imitação é uma tendência da natureza humana, instrumento de conhecimento, prazer e instrumento maior na aprendizagem na infância.

Aristóteles utiliza a tragédia grega para abordar e demonstrar como os mecanismos catárticos da *mimesis* atuam nas pessoas. A tragédia enquanto arte imita as ações e a vida, portanto, a piedade ou a compaixão é resultado da sensação causada pela ação das personagens. A força dessas emoções na plateia grega, por meio dos atores, causa a aproximação ou repugnância emocional, mistura de alívio e prazer.

Para Aristóteles a arte não tem como objetivo a simples cópia da natureza, mas sua recriação no plano poético, onde a arte pretenderia a mesma força criativa que a natureza. De posse do entendimento desse ciclo criativo e de seus processos, o artista pode construir a representação e por meio dela realizar sua poética.

Em seus escritos, Aristóteles defende que o prazer que o homem tem com as imagens não está unicamente vinculado ao ato de iludir, mas serve como mecanismo de entendimento e aprendizado, e tem sua origem na natureza humana, não o desviando da verdade na qual ele está inserido. Ele realiza uma abordagem

de possibilidades que vão além da comparação entre a obra e o original. E, possibilitando que o observador inicie a contemplação mais direcionada para o objeto artístico.

Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre cada uma delas (ARISTÓTELES, 1978, p.203).

Tais idéias possivelmente demonstram princípios voltados para o objeto artístico - mais apreciação e menos comparação - ressaltando os aspectos da produção, execução e uso da cor por parte do pintor. “Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem como imitada, mas tão somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie” (ARISTÓTELES, 1978, p.203).

Para Aristóteles, o objeto artístico passa a ser veículo de concepção do prazer catártico no observador, aproximando a *mimesis* de sua gênese inicial, concebendo ao objeto artístico certo potencial estético e o libertando do mero papel de simulacro enganador. Além de assegurar ao observador o aprimoramento de suas qualidades críticas, a execução artística e o uso dos meios contidos na produção pictórica, passam a ganhar valor durante a apreciação da obra.

Essa abordagem em relação às potencialidades da pintura garante a valorização das particularidades da linguagem, permitindo que o pintor desenvolva a transmutação do real por meio de sua poética. Essas mudanças de atitude em relação à pintura irão culminar nas obras do período renascentista que eram super valorizadas.

Além disso, sendo agradável aprender a admirar, tudo que a isto se refere desperta em nós o prazer, como, por exemplo, o que pertence

ao domínio da imitação, como a pintura, a escultura e a poesia, numa palavra, tudo que é bem imitado, mesmo que o objeto imitado careça de encanto. De fato, não é este último que causa prazer, mas o raciocínio pelo qual dizemos que tal imitação reproduz tal objeto; daí resulta que aprendemos alguma coisa (ARISTÓTELES, 1978, p.237).

A dimensão na qual a arte "imita", na concepção de Aristóteles tem intrínseca ligação com a dimensão do "possível" e do "verossímil". Dimensão que "universaliza" os conteúdos da arte, evidentemente, não "universais", mas simbólicos e fantásticos.

A arte consiste na representação do real segundo a dimensão do possível, sua finalidade está na "purificação das paixões", *Kátharsis*, ou seja, ao falar das tragédias acentua que, por meio da piedade e do terror, termina por efetuar a purificação das paixões. Elas seriam uma sublimação das paixões obtidas por meio da eliminação daquilo que têm de inferior.

O espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar livre curso as suas próprias paixões, despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa como se participasse de uma cura (LIMA, 2002, p.87).

Aristóteles subverte a interpretação platônica que lida com a relação existente entre a obra artística e o observador. Platão a associa a ideia do simulacro enganador que, a seu ver, tem a função de iludir e enganar a juventude. Aristóteles, ao invés disso, assegura novas interpretações para essa relação, a obra é meio conectivo com o observador, e não tem a função de manipular ou iludir, mas de purgar suas emoções.

A arte não carrega emotividade, mas sim se descarrega; ademais, aquele tipo de emoção que ela nos proporciona (que é de natureza inteiramente particular) não apenas não nos prejudica, mas até nos recupera (REALE, 2007, p.221).

A intenção aristotélica ao construir essa nova abordagem sobre a obra de arte e sua relação com a recepção estética é, possivelmente, avaliar os resultados oriundos da relação entre a *mímesis* e o homem. Relação essa que pode permitir ao artista a produção voltada para o entendimento do objeto e o melhor uso das noções apreendidas na natureza.

A abordagem realizada por Aristóteles traz novos caminhos para a *mímesis*: subtrai o rótulo de mera imitação ou cópia, e a apresenta como meio propiciador de cura e liberação das paixões dentro de uma realidade que a coloca novamente na sua origem primeira, advinda dos cultos que buscavam a cura e alívio dos medos, anterior à sua apropriação pela filosofia.

Além disso, Aristóteles vincula a *mímesis* à necessidade de seu uso para fins didáticos e lhe atribui características que são fundamentais no campo da produção-realização da obra. No qual o artista não está interessado em realizar mera reprodução do real, mas usar o real transfigurado pelo poético, onde o real é ponto de partida que o impulsiona em direção à produção de sua leitura de mundo.

1.2 - A PINTURA E SUA RELAÇÃO COM A NATUREZA

Até o advento do modernismo, o pintor possivelmente não tem a pretensão de realizar decalque dos elementos contidos na natureza e, muito menos, de concorrer com ela. O que ele deseja é assegurar a compreensão e o entendimento da infinidade de possibilidades dos ritmos, formas, cores, texturas, estruturas e demais aspectos contidos na natureza que possam ser usados na produção de suas obras e no desenvolvimento de suas potencialidades pictóricas e imagéticas.

Escritores e pensadores realizaram considerações sobre a relação existente entre a pintura e a natureza. Goethe está dentre esse grupo, mesmo não tendo escrito uma teoria da arte, ou um sistema estético, ele realizou reflexões sobre o fenômeno artístico e apresentou possíveis resultados advindos do convívio entre a pintura e a natureza.

Goethe tem uma abordagem próxima a de Aristóteles, na qual o pintor deve produzir uma obra que se assemelha à natureza, na qual o artista não deve se contentar apenas em construir a mera reprodução da natureza. “O autêntico artista, aquele que dá leis à arte, será aquele que aspira por verdade artística, ao passo que o que não tem normas segue um impulso cego, segue a realidade natural” (GOETHE, 2008, p.21). A verdade artística seria resultante do pleno entendimento dos princípios naturais, ou seja, normas contidas no real que podem propiciar ao artista os meios para construir estruturas provenientes da realidade.

O pintor não reproduz cegamente o real, mas permite que ele forneça os impulsos e conhecimentos necessários para o ato criativo, permitindo que o olhar seja sensibilizado pelas peculiaridades e sutilezas do objeto. De posse de tais conhecimentos, o pintor utiliza suas ideias e meios técnicos para representar sua leitura pessoal mediada pela poética, unindo símbolos e sentimentos para criar mensagens visuais.

A criação nesse contexto deve transmitir ou acentuar caminhos de entendimento para o observador e possibilitar a conexão com a obra. Ao que Goethe afirma: “O artista tem de representar o exterior! Mas o que é o exterior de uma natureza orgânica senão o fenômeno que externamente se modifica no interior?” (GOETHE, 2008, p.21).

Essa consideração sobre o artista e a maneira como Goethe descreve a elaboração da representação tem, possivelmente, certa ressonância com Merleau-Ponty ao descrever de que maneira o pintor usa o corpo como meio perceptivo para ler, adentrar no mundo e ser afetado por ele. A pintura não é via de mão única, mas resultado do diálogo entre o mundo e o ser desse ato instintivo e, por vezes brutal, que pelas vivências conduzem a diversas leituras de uma única ação vivida.

Adivinhamos, para além do deslumbramento que a arte do pintor lhe proporciona, esse primeiro deslumbramento que nasce do simples fato do vermos, do sentimos e de surgirmos, nós mesmos, aí – do fato desse duplo encontro, do mundo e do corpo, na origem de todo saber que excede o concebível (MERLEAU-PONTY, 2004, p.10).

Isso acentua a questão da obra artística não ser um decalque do real, mas consequência de percepções e escolhas do pintor. Ele não tem a intenção de representar o real da maneira como é, mas apresentar o resultado de sua captação interior.

A pintura é fruto do diálogo entre seu exterior e interior. Sutiliza e peculiaridades que são captadas por meio do corpo e processadas continuamente, produzindo um ressoar constante e interior, que depois de elaborado e decodificado resultam num possível caminho de realização da obra, que, por sua vez, é fruto da captação das sensações e percepções de um objeto ou tema que vai se materializando pelas mãos do pintor, e que depois de terminada emana seus próprios segredos.

O que se conserva, a coisa ou obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE e GUATTARI 2005, p. 213).

O uso de certos elementos do real advindos da relação entre o pintor e a natureza aponta a existência de dois pólos: o de servo e o de senhor da natureza. Servo na medida em que tem de operar com elementos terrenos para serem compreendidos, e, senhor, no sentido de submeter esses elementos as suas intenções mais elevadas e os tornarem disponíveis de serem decodificados e entendidos pelo espectador.

O poeta Fernando Pessoa, nos escritos sobre estética, ressalta, de maneira apropriada, o real intuito do pintor ao ter contato com a natureza. Não cabe ao artista desenvolver cópia fidedigna da natureza, mas entender os meios utilizados na produção do real.

O fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza. Este princípio elementar é justo, se não esquecermos que imitar a Natureza não quer dizer copiá-la, mas sim imitar os seus processos. Assim a obra de arte deve ter as características de um ser natural, de um animal; deve ser perfeita, como são, e cada vez mais o vemos quanto mais a ciência progride, os seres naturais; isto é, deve conter quanto seja preciso à expressão do que quer exprimir e mais nada, porque cada organismo considerado perfeito deve ter todos os órgãos de que carece, e nenhum que lhe não seja útil (PESSOA, 1986).

Um possível exemplo de alguns dos pontos citados no texto quanto à construção de um elemento na composição de uma pintura e seu entendimento pelo observador pode ser visto na liberdade de simplificação com que certos movimentos modernistas usaram a relação da forma e da cor. Em alguns quadros cubistas uma forma oval preenchida de cor laranja é apresentada como elemento de composição de uma natureza morta ao observador, que a decodifica como sendo uma laranja. O pintor não precisou se valer de uma cópia fidedigna de uma laranja, mas fez uso dos elementos essenciais do objeto para compor a sua representação.

A arte não empreende uma disputa com a natureza, em sua amplitude e profundidade, se atém a superfície dos fenômenos naturais; mas ela tem sua própria profundidade; seu próprio poder; ela fixa os momentos destes fenômenos superficiais, na medida em que reconhece nele os elementos da lei [*das Gesetzliche*], a perfeição da proporção conforme a fins, o ápice da beleza, a dignidade do significado, a altura da paixão. A natureza parece fazer efeito por causa dela mesma, o artista faz efeito como homem, por causa do homem (GOETHE, 2008, p.22).

A obra de arte e a natureza, embora se relacionem, possuem suas especificidades e são infinitas em si mesmas. Por mais que se procure entender a totalidade, muitos de seus aspectos estão distantes do entendimento e, por vezes, é difícil explicar, em palavras, a essência das mesmas. “O artista ele mesmo da natureza, produz a partir dela uma segunda natureza que tem sua participação, sendo então a arte a “luz da natureza” (GOETHE, 2008, p.23).

O convívio entre o pintor e a natureza produz um ciclo que alimenta a ambos. A arte se alimenta das peculiaridades e características contidas nos diversos elementos da natureza. Por sua vez, a pintura leva a natureza a ser vista e garante ao observador a percepção de sutilezas contidas nas pinturas e na natureza que, por vezes, passam despercebidas ao olhar do observador, que vive a sensação de um tempo que se esvai rápido e fugaz.

A arte é a forma da imagem formada dos nervos, do coração, do cérebro e do olho do homem.

A Arte é a compulsão do homem para cristalização.

A natureza é o único grande reino de que a arte se alimenta.

A natureza não é apenas o que o olho pode ver. Ela mostra também as imagens interiores da alma – as imagens que ficam do lado de trás dos olhos (MUNCH in CHIPP, 1999, p.112).

Existem certos vínculos entre a natureza e o pintor. “A Arte é a santificação da natureza, dessa natureza de todo mundo, que se contenta em viver!” (DENNIS *in* CHIPP, 1999, p.96). E cabe ao artista tal tarefa, a sua santificação por meio do conhecimento, do entendimento e do seu constructo mental. De posse desse intuito, o pintor deve ir ao encontro de objetos, formas, cores, texturas e estruturas que tenham ressonância com o que deseja realizar como poética.

O pintor não tem o intuito de ser rival nem de reproduzir a natureza. Não é justo reproduzir o que já está criado, mas sim procurar entender as infinitas possibilidades que a natureza dispõe e, por meio desse convívio, potencializar seus caminhos criativos. Por conseguinte, ampliar seu alfabeto pictórico e, de posse dele, construir sua biografia de mundo repleto de pincelas e gestos.

1.3 - A PINTURA: CRIAÇÃO, RECEPÇÃO E COMUNICAÇÃO

As pinturas são fruto do processo de interação entre o real e as escolhas do artista que acontecem ao longo da concepção da obra de arte. Desde a ideia inicial, mero rascunho mental do que se pretende, até o momento em que a pintura está presente em uma exposição, existe um caminho a ser trilhado, mesmo depois da conclusão da obra ela ainda participa de outra etapa realizada pelo observador. Que etapas ou estágios seriam esses em que a obra está inserida? Que importância esses estágios têm para o pintor?

As etapas se iniciam com a poética do pintor, seu *modus operandi*, passando pelo reconhecimento de determinados sinais e símbolos, contidos na obra e, posteriormente, a identificação e decodificação da mensagem pictórica. Etapa essa que conduz ao encontro do universo do artista com o do observador. Esses níveis ou esferas de fenômenos estéticos são importantes nessa pesquisa, pois apontam os possíveis caminhos de reflexão sobre o processo de produção da obra de arte, sobre as peculiaridades da obra em si, e sobre como a comunicação e recepção estética acontecem.

Os estudos sobre as etapas ou estágios estão presentes na teoria da Recepção Estética, que começou a ser elaborada nos anos 60 e ganhou notoriedade com as pesquisas desenvolvidas por Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, embora outros nomes surjam associados a essa tendência. Eles voltaram a privilegiar os fenômenos ligados à percepção, fruição e modos de apreensão ligados à experiência estética.

De acordo com Iser e Jauss a recepção estética está dividida em três estágios estéticos, grafados em grego: a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*. Esses estágios estabelecem entre si uma relação autônoma, não hierárquica, podendo estabelecer relações em sequência, no qual a cada estágio é facultado relacionar-se com o outro, o que permite o diálogo entre eles e assegura o universo das relações estéticas.

A *poiesis* está associada ao universo da produção artística, seu *modus operandi*, que engloba os meios técnicos e expressivos, o fazer manual e as características e efeitos obtidos pelo uso de determinado material durante a construção da obra de arte. Engloba o prazer diante de uma obra, que por meio dela pode se sentir prazer durante a sua realização, onde é possível retirar as estranhezas do mundo de seu exterior e convertê-las em sua própria obra. Além de envolver os territórios intelectuais e imaginários do artista no que se refere à elaboração das sensações visuais.

A *aisthesis* é o resultado do fazer artístico, a obra de arte em si mesma, com suas características e peculiaridades que a tornam única, sua materialidade. A *aisthesis* tem estreita relação com o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo. Experiência sensível por meio do conhecimento, do saber sentido e repleta de inúmeros significados. Obra viva, que exala sua vontade de diálogo para com o observador.

Assim o artista tem de superar [*überbieten*] a natureza, a fim de aparecer somente como ela, assim o observador tem de superar as intenções do artista, para poder aproximar-se dele de algum modo, pois uma vez que o artista já expressou o indizível, como se pretende expressá-lo ainda em outra linguagem? (GOETHE, 2008, p.28).

Nesse contexto, a obra é linguagem que propicia a transferência de signos e significados, e tem como objetivo conduzir o observador a interagir com ela mesma, além de decodificar ou propor novos significados e leituras para as imagens que nela observa. O observador passa a reconhecer sinais e manchas que possibilitam estabelecer certas conexões interiores que vão assegurando o desaguar de suas emoções.

O efeito da leitura implica por certo uma transferência, uma interminabilidade do sentido, não necessariamente uma indecidibilidade. Para que a distinção se faça válida, é preciso acrescentar que o ato da leitura crítica implica a recolha de sinais e

marcas que, sem recuperar o real, como implicitamente se afirma na concepção antiga da *mimesis*, o indiciam (LIMA, 2000, p.398).

A *katharsis* é tratada como a purgação das emoções, prazer dos afetos provocados pela obra artística, pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte ou espectador à transformação de suas convicções e a proporcionar-lhe a liberdade, mesmo que momentânea, de suas emoções.

Lima salienta que de certa forma, o espectador no teatro ou o leitor ao ler um romance podem identificar-se com a personagem e "se entregarem de peito aberto às emoções" que normalmente são escondidas, "recalcadas" e aliviar suas dores com segurança. Isso ocorre, pois é o outro, e não o observador, que age e sofre nas cenas ou no romance, portanto, trata-se de um mecanismo que não abalará a segurança do espectador nem do leitor.

É a sensação de não estar mais só e poder visualizar e sentir suas estranhezas, seus distúrbios, suas ideias desconexas e socialmente não aceitáveis contidas também no outro. O monstro não é só meu. O libertar-se mesmo que interior, num mundo de tantas mostras exteriores de poder em função de uma capa social. O grito interior, com uma ária, sendo cantada no palco existencial do espectador.

Os estágios de produção e fruição estética têm plena ressonância com o trabalho do pintor e o resultado pretendido por ele, a pintura se inicia quando fica frente a frente com a tela vazia. Qual será o tema a ser representado? Qual a melhor posição vertical ou horizontal? Dinamismo ou repouso? Que cores serão aplicadas? O que será construído imageticamente? Qual a mensagem?

O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor no ateliê. Ora, tudo isso o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob forma de imagens, atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem de

preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la (DELEUZE, 2002, p.91).

As escolhas são traçadas mentalmente, e depois transferidas para a tela, por meio do carvão ou tinta a óleo, que delimita as fronteiras compositivas. Cada elemento é colocado ou retirado da futura obra, tendo em vista a representação pretendida. A tinta é colocada sobre a paleta, o diluente é derramado no vasilhame, o pincel passa a misturar a tinta, o tom é encontrado e a primeira pincelada acontece.

Começa certo tipo de duelo entre as forças resultantes da pressão colocada no pincel e a força presente na lona esticada no chassi. Uma ação e reação contínua que se prolonga até o fim do trabalho. Um duelo em prol da representação do real e da técnica, usadas em prol do fazer artístico.

Diversas camadas de tinta, cores distintas e diluições variadas são aplicadas sobre o suporte. O pintor passa horas nessa tarefa até que sua busca seja alcançada e a derradeira pincelada se faça presente na tela. A obra então é dada como finalizada e o pintor avalia a obra de maneira crítica, procurando analisar o todo.

Olhando para a tela finalizada o sentimento se faz presente, *poiesis* pura, satisfação e mérito em poder transferir para a lona a representação presente no seu mundo e, principalmente, por ser capaz de fazê-la por intermédio de suas emoções e gestos pictóricos.

A sua mente é povoada por pensamentos que lhe mostram o quão mágica é a pintura. Linguagem na qual o artista utiliza para representar o seu recorte do mundo, partes que tenham para ele significância. Em um pedaço de lona preparado, o pintor coloca as cores, nos seus devidos lugares, com o auxílio dos pincéis que lhe permitem realizar seus gestos, camadas, ritmos. Maneiras diversas de se construir a pele pictórica, a carne construída na tela repleta de expressividade.

Tornar o irreconhecível reconhecível. Imprimir manchas, gestos e cores, que isolados podem, por vezes, nada representar, mas juntos, e em seus devidos lugares, conduzem o olhar do espectador no sentido de formar e reconhecer a representação contida na pintura.

Aspecto sensorial e visual da pintura ressaltado por Baudelaire nos “Escritos sobre a Arte”, texto onde exalta as qualidades do pintor Eugene Delacroix e que cabe muito bem nesse momento do texto para descrever esse processo de captura das manchas pelo olhar e como a representação toma forma: “Quanto maior é um quadro, mais largas devem ser as pinceladas, isso é óbvio; mas é bom que as pinceladas não se sejam materialmente fundidas; elas se fundem naturalmente a uma distância desejada pela lei simpática que as associou” (BAUDELAIRE, 1998, p.92).

O pintor, por meio da pintura, conduz os olhos do observador e os fazem passear por sobre as superfícies e planos da tela. Apresenta a eles as velocidades, as pausas, as densidades da tinta, e as sutilezas presentes numa pintura. O todo formado por micro-organismos pictóricos diversos.

A pintura tem de, para isso, ter um campo de pertinência. Segundo Luiz Costa: “um jogo que se encena para o observador, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado” (LIMA, 2002, p.116). O pintor tem a intenção, de propiciar ao observador o passeio pelas pinceladas visíveis e o descobrir do que está ao fundo. Revelando mensagens que estão mergulhadas em gestos e marcas pictóricas que formam mensagens que unem o espectador ao pintor. Mundos que se interligam, emoções que são despertadas, sentimentos que surgem. O estético sem bandeiras nem nacionalidades, projeções que se encontram sem qualquer tipo de limitação.

CAPÍTULO 2 - O USO DE DISPOSITIVOS ÓPTICOS NA PINTURA

O breve apanhado histórico a seguir possibilitará a demonstração do uso de dispositivos ópticos em algumas pinturas concebidas a partir do século XIII. A intenção dessa abordagem é demonstrar que pintores já faziam uso desses meios quando pintavam nesse período e nos subsequentes. Tal fato irá ajudar a comprovar que a convivência entre a pintura e a ciência contribuiu para a evolução da linguagem e possibilitou o diálogo entre a pintura e a linguagem artística, que depois seria denominada fotografia.

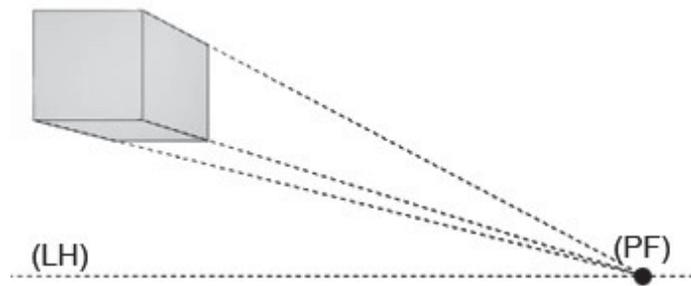
As pinturas desenvolvidas durante esta pesquisa são construídas com a mediação da fotografia. Ela é o mecanismo que possibilita o capturar e o furto de momentos, sem qualquer tipo de aviso prévio, registrados e relevantes para o processo composicional e pictórico dos trabalhos. A fotografia é importante no processo de mapeamento corporal e na ampliação de detalhes que passariam despercebidos a olho nu.

Somando-se a isso, essa inquirição contribuirá para anteceder a abordagem posterior sobre a maneira como as imagens digitais podem ser usadas durante os momentos de criação e concepção, para depois serem transmutadas em pele pictórica construída por meio da tinta a óleo.

A utilização de imagens, dispositivos ópticos e meios que proporcionem destreza e fugacidade no processo de realização da pintura não é algo peculiar dos dias atuais. Bem antes do surgimento da fotografia, esses mecanismos eram usados pelos pintores para ampliar e projetar imagens, que posteriormente, eram desenhadas ou pintadas.

Por volta do século XIV, diversos pintores, dentre eles: Leonardo, Hans Holbein, Caravaggio, Ingres e outros tiveram contato com dispositivos ópticos, e alguns deles passaram a fazer uso de câmaras escuras, da perspectiva linear, de espelhos, de lentes (ou combinações de ambos) e de diversos mecanismos como parte do *modus operandi* de suas pinturas. Tais práticas eram comuns entre os

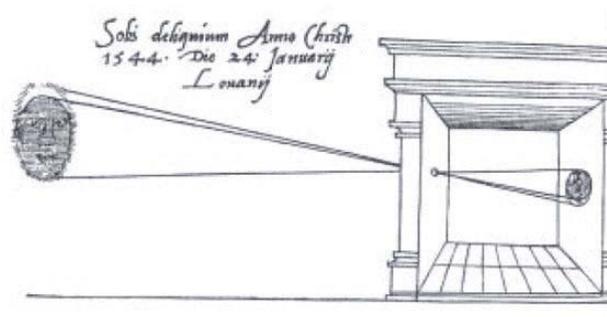
pintores que procuravam um registro fidedigno da realidade de maneira vívida e precisa.



Perspectiva Linear

O uso dos meios ópticos pelos pintores influenciou a natureza das obras que eles produziram. Por conseguinte, conduziu a um novo desenvolvimento das habilidades pictóricas e a uma nova maneira de lidar com a representação do espaço. Uma dessas inovações foi a invenção da perspectiva analítica linear, que propiciou a técnica de reproduzir o recuo no espaço, onde pessoas e objetos são dimensionados numa determinada escala delimitada pelo artista.

Dentre os diversos dispositivos ópticos usados pelos pintores após o século XV, a câmara escura foi possivelmente o mais conhecido pelos artistas modernos. Ela era usada para projetar ou ampliar imagens durante a realização da pintura, sua invenção está associada aos primórdios da fotografia. Na verdade, o princípio da câmara escura já era conhecido desde a antiguidade, há referência de seu uso inclusive por Aristóteles para estudar os astros celestes.



Desenho da formação da imagem do eclipse solar de 1544 através do uso da câmara escura por Gemma Frisus, astrônomo, em (1545)

O mecanismo é constituído por um compartimento totalmente escuro, com um pequeno orifício por onde a luz adentra e propicia a reflexão da imagem ampliada e invertida. Por volta do século XVI, outra lente passou a ser conectada ao sistema óptico, melhorando a qualidade da imagem observada. Tal mudança assegurou à câmara escura uma nova denominação, passando a ser chamada de "câmara óptica".

Quando as imagens dos objetos iluminados penetram num compartimento escuro através de um pequeno orifício, e se recebem sobre um papel branco situado a uma certa distância desse orifício, veem-se no papel, os objetos invertidos com as suas formas e cores (Leonardo da Vinci, *in Codex Atlanticus*).

Uma das pesquisas empreendidas sobre o uso de dispositivos ópticos na pintura fora realizada pelo pintor inglês David Hockney e pelo norte-americano Charles Falco, físico pesquisador do Centro de Ciências Ópticas da Universidade do Arizona. Os resultados obtidos fazem parte do livro "O Conhecimento Secreto" de autoria do pintor. Hockney e Falco, por dois anos, pesquisaram pinturas concebidas no período de 1300 a 1839, realizaram diversos experimentos com dispositivos ópticos e investigaram o uso da óptica por alguns dos mestres da pintura Ocidental.

Hocney ao longo da pesquisa colheu indícios e possíveis provas do convívio dos pintores com os dispositivos ópticos. "Alguns dos artistas usavam essas imagens projetadas diretamente para produzir desenhos e pinturas, e, cedo, esse novo modo de retratar o mundo - esse novo modo de ver - disseminou-se" (HOCKNEY, 2001, p.12). O convívio dos pintores com a óptica contribuiu para o modo de pensar sobre o processo de realização das pinturas e, possivelmente assegurou uma outra maneira de se analisar o convívio da arte com a ciência.

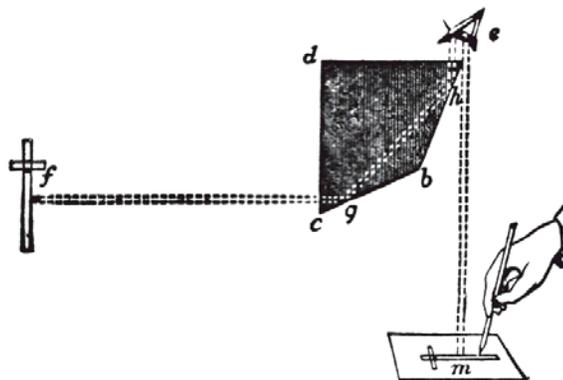
Segundo Hockney (2001), o motivo que o levou a empreender a pesquisa não reside somente no fato de colher indícios que comprovassem o uso da óptica pelos pintores. Para ele, a questão primordial como pesquisador-pintor era saber como foram pintadas, qual o procedimento realizado pelo artista e porque foram realizadas.

Essas análises se conectam intimamente quando um pintor está contemplando um quadro. No primeiro instante, ele descobre a maneira como o artista executou suas pinceladas, qual o material utilizado e como foi manipulado para obter determinado efeito. Depois o pintor se detém nas etapas de construção da obra, que apresenta os vestígios do *modus operandi* usado. E a pergunta final reside na função daquela obra, para que serviu? Ou porque foi concebida?

Ingres foi um dos primeiros pintores a despertar em Hockney a vontade de investigar o uso da óptica na pintura. Hockney ficou intrigado com os "desenhos retratos" que "eram misteriosamente precisos quanto às feições, porém desenhados no que parecia uma escala artificialmente pequena" (HOCKNEY, 2001, p.20).

O que chamou a atenção de Hockney foi que as pessoas representadas eram todas estranhas, os desenhos haviam sido executados com grande velocidade e realizados em um único dia. Depois de passar a surpresa, algumas questões lhe surgiram à mente: como Ingres os tinha feito de forma tão precisa e com tanta velocidade? Hockney, como desenhista, tinha a convicção de que tal tarefa era quase impossível de ser feita em tão pouco tempo e com tal qualidade.

Tais dúvidas conduziram Hockney a realizar diversos experimentos com vários dispositivos ópticos. O primeiro deles foi a Câmara Lúcida. Ela consiste em um prisma com quatro ou cinco faces, uma semi-espelhada que permite ao pintor ver sobre a tela ou sobre o papel onde faz o esboço do objeto que pinta ou desenha.



Câmara Lúcida

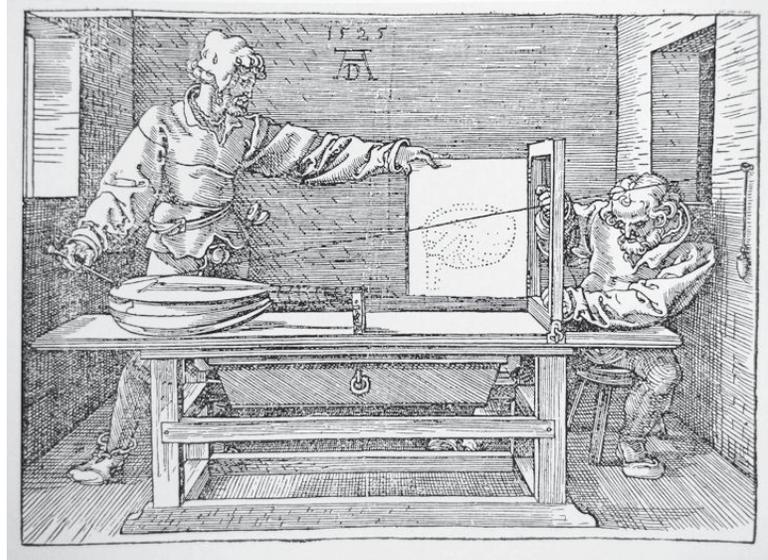
Segundo Hockney a Câmara Lúcida não consiste em um mecanismo óptico de fácil utilização, pois ao olhar pelo prisma por um único ponto, vê-se pessoa e objeto em frente ao papel ao mesmo tempo. A pessoa que a está utilizando tem de permanecer no ponto exato, qualquer movimento faz com que a imagem projetada pela câmara lúcida desapareça.

Hockney, após quase um ano de uso da câmara lúcida, analisou diversos desenhos feitos com o auxílio do dispositivo e os comparou aos desenhos feitos por Ingres. Tal análise possibilitou que Hockney encontrasse os primeiros indícios do uso de dispositivos ópticos por um grande mestre pintor.

Estou convencido de que Ingres usou algum dispositivo óptico em sua arte, provavelmente uma câmara lúcida para os desenhos, mas talvez algum tipo de câmara escura para o meticuloso detalhe nas pinturas. Mas Ingres não foi o primeiro a utilizar a óptica. Foi ele o primeiro ou será que os artistas antes dele usavam a óptica? (HOCKNEY, 2001, p.34).

Outra dúvida levantada por Hockney durante as pesquisas foi sobre como os pintores representavam objetos curvos fazendo uso da perspectiva linear, pois tal tarefa é muito difícil de ser realizada com esse mecanismo óptico. Hockney se valeu da gravura do pintor alemão Albrecht Dürer “Homem desenhando o Alaúde” de 1525 para entender uma outra maneira de se construir a representação de objetos curvos.

Hockney sabia que Dürer tinha conhecimentos aprofundados sobre o desenho, mas também era aficionado pela tecnologia de sua época. Na gravura estão duas pessoas utilizando uma corda presa a um determinado local, representando o ponto de vista do observador. A corda é ligada a pontos específicos do alaúde, que de acordo com o objeto original, produz uma projeção do mesmo, que é marcada sobre uma superfície. As marcas são feitas até que haja pontos suficientes para construir o formato do objeto. Esse processo não óptico é meticuloso e exige que duas pessoas estejam envolvidas na tarefa.



Dürer, Homem Desenhando o Alaúde, 1525, xilogravura, 18 x 13 cm

Os resultados do processo de construção do alaúde presentes na gravura de Dürer demonstravam o uso dos dispositivos não ópticos, e sim mecânicos na construção da realidade na pintura. As evidências foram se tornando mais palpáveis quando as informações levantadas por meio da gravura de Dürer foram confrontadas com a pintura de Caravaggio "O Tocador de Lira" de 1595. Na pintura há um alaúde pintado em escorço detalhado e preciso. Será que Caravaggio teria utilizado o mesmo método de Dürer para pintar alguns dos elementos da pintura? O que dizer do violino e da partitura com sua curvatura magistralmente representada?

A pintura foi realizada quase setenta anos após a gravura de Dürer. Para Hockney executar esses objetos com o uso de uma máquina de desenhar com tal grau de realismo tomaria muito tempo. Essa obra teria sido o resultado apenas da habilidade divina ou terá Caravaggio utilizado a óptica?



Michelangelo Merisi da Caravaggio
O Tocador de Lira, 1595-1597
Óleo sobre tela, 100 x 126,5cm
The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque



Detalhe da obra *O Tocador de Lira*

Os indícios colhidos na gravura de Dürer e na pintura de Caravaggio conduziram Hockney a usar outra pintura como evidência na sua pesquisa. A pintura de Hans Holbein intitulada "Os Embaixadores de 1533", foi escolhida pela riqueza de detalhes e pelos fortes indícios do uso da óptica. A pintura foi realizada oito anos depois da gravura de Dürer. Na pintura de Holbein estão presentes diversos objetos curvos e esféricos um tanto difíceis de serem executados sem a ajuda dos mecanismos ópticos, e, de acordo com Hockney, todos eles são maravilhosamente "precisos" em seu esforço.

Holbein também poderia ter usado a máquina de Dürer para pintar o alaúde, na estante abaixo, que é mostrado em esforço bem mais simples que o de Caravaggio, e de um ângulo análogo ao da gravura de Dürer (HOCKNEY, 2001, p.56).

O que chamou a atenção na pintura de Holbein são os detalhes e a exatidão com que certos objetos estão representados. O globo celeste está perfeitamente executado, os motivos da cortina ao fundo e a toalha foram realizados com a mesma maestria, os traços de longitude e latitude no globo, somados à palavra "ÁFRICA" também participam do mesmo tratamento. A partitura musical foi um dos objetos que, segundo Hockney, acentuou o uso da óptica por Holbein devido a sua exatidão nas páginas abauladas do livro aberto, o que seria quase impossível de ser realizado com a máquina de Dürer. Hockney afirma que "teria sido possível usar uma lente para projetar imagens do livro e de outros objetos tridimensionais numa superfície plana e decalcar os formatos projetados, agora bidimensionais" (HOCKNEY, 2001, p.57).



Hans Holbein
Os Embaixadores, 1533
Óleo e têmpera sobre madeira.
National Gallery, Londres – Inglaterra

Outro objeto presente na pintura de Holbein que desperta a curiosidade de Hockney é a estranha forma acinzentada em primeiro plano. Que objeto cinza é esse na pintura de Holbein achatado em diagonal? A estranha forma em primeiro plano é um crânio distorcido – Holbein o distendeu. Essa distorção pode ser lograda inclinando a superfície sobre o qual se projeta a imagem. Utilizando um computador, lentes especiais ou espelhos curvos, é possível colocar o objeto num formato mais

evidente e com suas reais proporções. "Não será isso uma pista de que Holbein utilizou ferramentas ópticas? (HOCKNEY, 2001, p.57).



Detalhe da obra *Os Embaixadores*, de Hans Holbein e
Detalhe manipulado no computador em sua forma reconhecível

O efeito de deformidade do crânio presente na obra de Holbein recebe o nome de anamorfose. Segundo Jacob Pinheiro Goldberg, o termo anamorfose trata-se de uma imagem irreconhecível na qual o espectador tem de distorcer para descobrir o que representa. Aparentemente as anamorfozes são apenas ondulações de formas e cores confusas sem destino. "Nem sempre é fácil compreender uma anamorfose, pois muitas vezes o artista usa sua obra como uma série de superposições que devem ser decifradas para serem compreendidas" (GOLDBERG, 1979, p.121).

De acordo com Arlindo Machado, as técnicas básicas de anamorfose consistem num deslocamento do ponto de vista a partir da qual a imagem é visualizada, sem eliminar, entretanto, a posição anterior, decorrendo daí um desarranjo das relações perspectivas originais. Em outras palavras, "a anamorfose nasce de uma duplicidade de pontos de vista na construção de uma imagem" (MACHADO, 1993, p.100).

Apesar de normalmente concebidas com base num cálculo gráfico da distorção causada pelo espelho, alguns artistas, sobretudo na China, trabalhavam empiricamente, pintando ao mesmo tempo em que viam o pincel através do espelho apropriado.

O uso da anamorfose se dá para esconder elementos proibidos na pintura por razões políticas ou até imagens pornográficas. No caso de Holbein, possivelmente tem certa carga simbólica e pode vir a representar a morte e o alerta para a frágil natureza humana³.

Entretanto, apesar do uso de dispositivos ópticos na pintura, quem realiza o processo é o artista, a imagem projetada ou a fotografia não produz marcas ou executa as pinceladas, nem, muito menos, escolhe o formato ou realiza a composição. Os dispositivos ópticos são meios e não fins, quem os transforma poeticamente e os tornam fim é o artista. As possibilidades advindas da junção entre a fotografia e a pintura são cada vez mais frutíferas.

2.1 - CIÊNCIA E ARTE

A relação entre a ciência e a arte não se resume unicamente ao uso de dispositivos ópticos e lentes pelos pintores no processo de concepção e realização das pinturas. De acordo com Martin Kemp, pesquisador emérito em História da Arte

³ De acordo com o *Tate Glossary* os dizeres "*Vanitas Memento mori*" estão associados a esse tipo de simbolismo: Frase latina lembre-se você deve morrer. Uma pintura ou escultura *memento mori* é um projetado para lembrar o espectador de sua mortalidade e da brevidade e fragilidade da vida humana na face de Deus e da natureza. Uma pintura básica *memento mori* seria um retrato com um crânio, mas outros símbolos comumente encontrados são óculos hora ou relógios, extinto ou caleiras velas, frutas e flores. Intimamente relacionado com a imagem *memento mori* é o *vanitas*, natureza morta. Além dos símbolos de mortalidade que podem incluir outros símbolos, como instrumentos musicais, vinho e livros para nos lembrar explicitamente da vaidade (no sentido de inutilidade) dos prazeres mundanos e bens. O termo originalmente vem das linhas de abertura do Livro de Eclesiastes na Bíblia: "Vaidade das vaidades, diz o pregador, vaidade das vaidades, tudo é vaidade." O *Vanitas* e a imagem *memento mori* se tornou popular no século XVII, numa era religiosa, quando quase todo mundo acreditava que a vida na Terra era apenas uma preparação para a vida após a morte.

da Universidade de Oxford, a relação entre a arte e a ciência não deve ser abordada propondo-se uma separação entre elas, mas, pelo contrário, o que deve ser construído entre ambas é uma história híbrida, visto que as duas áreas do conhecimento têm de ser encaradas como partes, que mesmo tendo suas especificidades, dialogam entre si, e seria um erro analisar cada uma delas em separado.

Durante o Congresso *BioMed Forum* realizado em dezembro de 2009, cujo o tema foi "Criatividade, Ciência e Arte", Kemp concedeu uma entrevista, onde é possível perceber as conexões entre arte e ciência. Para ele, tanto o artista quanto o cientista tem uma forma próxima de abordagem em relação a seus trabalhos, ambos têm muitos pontos em comum, onde o intuitivo e o emocional são partes fundamentais que unem tanto o pesquisador quanto o artista quando eles se deparam com algum desafio a ser solucionado.

O objetivo do trabalho de Kemp é procurar proximidades entre as estruturas mentais e da natureza. As intenções dos cientistas e dos artistas asseguram elos quando estão em busca da representação de um objeto ou de uma ideia. Kemp destaca que o artista é conduzido pela sua intuição a ficar fascinado por uma forma ou objeto que lhe capta a atenção, de maneira semelhante, os pesquisadores se percebem arrebatados em suas investigações científicas.

Kemp frisa que há uma distinção entre arte e ciência devido à natureza de seus trabalhos, mas também "existe esse nexos de união subjacente e do sentido a como vemos o mundo". O artista é aquele que busca esses pontos de ligação por meio dos mecanismos de entendimento da ciência para ler o mundo e compreendê-lo. "Essas afinidades se centram na crença de que o estudo direto da natureza por meio da faculdade da visão era essencial para se compreender as regras que fundamentam a estrutura do mundo" (KEMP, 2000, p.9).⁴

⁴ *Dichas afinidades se centraron en la creencia de que el estudio directo de la naturaleza por medio de la facultad de la vista era esencial si se querian comprender las reglas que subyacen bajo la estructura del mundo.*

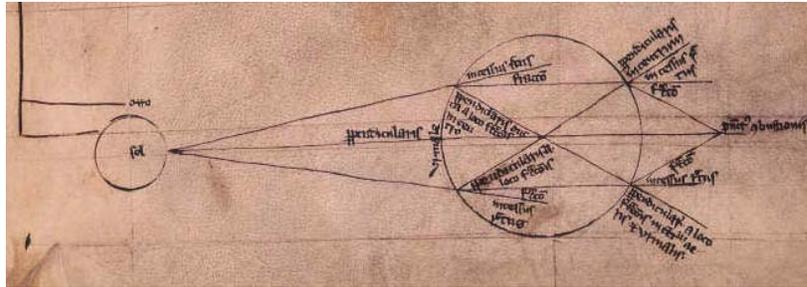
De acordo com Kemp, em sua obra "La ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat", os artistas do século XIV haviam desenvolvido uma ampla variedade de recursos para sugerir o espaço e representar objetos sólidos de maneira convincente. Tais experimentos contribuíram para demonstrar que a descrição sistemática do espaço era tão desejável quanto possível em determinados contextos.

Segundo Kemp, a relação entre a ciência e a arte é que pode propiciar ao pintor novos caminhos de concepção e abordagens do mundo. Valendo-se dessa integração, Kemp realizou estudo sobre o pintor Leonardo da Vinci. O pintor, de acordo com ele, tinha um método científico rebuscado e realizava diversas pesquisas durante a realização das pinturas.

Para Leonardo, o olho era a janela da alma e a mais sublime das invenções da natureza. Tal admiração o conduziu na exploração das estruturas internas do olho. Que resultaram no entendimento e em considerações sobre as partes que compõem o aparelho ocular.

Esfera cristalina, ou humor vítreo (a lente, em nossa terminologia), repousa concentricamente no interior do humor aquoso e das camadas do olho. Através da pupila, que controla o ângulo de visão, ele receberia a "pirâmide visual" - isto é, feixe de luz que converge de um objeto ou uma superfície para um ponto (KEMP, 2004, p.55).

Esses estudos determinaram a maneira como Leonardo empreendeu uma parte de sua abordagem sobre a perspectiva. Ele chama a atenção para os olhos como sendo desenhados para extrair a pirâmide da confusão de raios que partiam do objeto para todas as partes. Quanto mais afastado o objeto está do olho, mais estreito é o ângulo que a pirâmide envia a ele, tornando assim o objeto menor. "A diferença de tamanho, como a perspectiva ensinava ao pintor, seria proporcional à sua distância do olho... A teoria óptica responde não só pela diminuição sistemática das coisas de acordo com as regras da perspectiva linear, mas também pela perda da nitidez e das cores das coisas muito distantes" (KEMP, 2004, p.55).



Estudo da difração da luz por uma lente esférica

Leonardo considerava que o olho e a pupila operavam de forma parecida com uma câmara obscura que, semelhante às máquinas fotográficas, é constituída por uma caixa sem luz, com um orifício por onde a luz adentra por meio de um mecanismo que regula o tempo de exposição e grava nos filmes ou nos sensores digitais a imagem. Segundo Kemp, Leonardo sabia "que em uma câmara dessas, a imagem se formava de cabeça para baixo, e concebeu, a título experimental, uma série de procedimentos ópticos destinados a reinverter a imagem" (KEMP, 2004, p.56).

A inquietude de Leonardo o fez mergulhar nos escritos medievais sobre ciência óptica, isso fizera com que o pintor aumentasse sua compreensão das "ilusões visuais" realizadas por diversos mecanismos ópticos. Segundo Kemp, o aprofundamento desses conhecimentos também assegurou ao pintor uma melhor compreensão dos fenômenos ligados à incapacidade de ver algo que se move com muita velocidade e de perceber melhor o brilho e o negro dos objetos. Além de dotá-lo de uma infinidade de recursos possíveis se usados na sugestão do espaço e da profundidade na pintura.

A busca por diversos meios de representação da natureza de maneira precisa e vívida, os usos e experimentos sobre o emprego de dispositivos sobre a óptica, e a íntima relação de alguns artistas com a arte, vieram a culminar, segundo Kemp, num dos principais mecanismos ópticos: a fotografia.

A ambição em inventar uma máquina ou dispositivo capaz de oferecer uma imitação "perfeita" da natureza, parece que até a

aparição da fotografia foi dada apenas na arte ocidental, no Renascimento e na época posterior. Esta é a diferença do resto das tradições artísticas do mundo, mostra a excepcional base estética da época em questão⁵ (KEMP, 2000, p.181).

Falco, colaborador da pesquisa de Hockney, procurou quantificar a real dimensão da ajuda proporcionada pela óptica nas pinturas examinadas e concluiu que os dispositivos ópticos foram usados apenas em alguns detalhes, que somados, não ultrapassam seis por cento de área das pinturas.

Pode ser que nem todos os artistas citados usaram a óptica em suas pinturas, e nem todas as obras tenham sido realizadas com seu auxílio, mas diante das evidências, se torna impropriedade negar que tais mecanismos foram usados na pintura. Um fator relevante sobre isso, é que muitos desses mecanismos ópticos foram criados exatamente com a finalidade de auxiliar a pintura.

O que é justo salientar é que o conhecimento humano não pode ser separado por regiões limitadas. Arte e ciência se conectam com a finalidade de proporcionar ao artista os instrumentos necessários para a realização da pintura. Limitar tais conexões seria dizer que a relação entre arte e ciência se resume na projeção de imagens sobre uma tela ou na produção de tintas.

O certo é dizer que ambas as áreas do conhecimento dialogam desde o primeiro contato. O Pleno funcionamento dessa conexão pode garantir a perenidade de opções a serem usadas pelos pintores e novas formas de exploração que só terão fim quando a curiosidade e a capacidade criativa se findarem.

⁵ *La ambición de inventar una máquina o aparato capaz de ofrecer una imitación "perfecta" de la naturaleza parece que, hasta la aparición de la fotografía se dió sólo en art occidental en el Renacimiento y en la época posterior. Esto que lo diferencia del resto de las tradiciones artísticas del mundo, ponde de manifesto la excepcional base estética de lá época que nos ocupa.*

2.2 – A FOTOGRAFIA

De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório. Nós, fotógrafos, lidamos com coisas que estão continuamente desaparecendo e, uma vez desaparecidas, não há mecanismo no mundo capaz de fazê-las voltar outra vez. Não podemos revelar ou copiar uma memória.

Henri Cartier-Bresson.

A abordagem a seguir será importante para perceber que a fotografia, no seu momento inicial, passou por alguns questionamentos que propiciaram o surgimento de discursos que levaram a fotografia a ser analisada por aspectos presentes na pintura. O enquadramento e a perspectiva, provavelmente, foram os primeiros a serem usados como possíveis argumentos de comparação e aproximação entre as linguagens. Depois vieram os questionamentos sobre o automatismo de sua gênese, as potencialidades e necessidades contidas na linguagem e a sua relação com as necessidades humanas.

Essas abordagens conduziram a fotografia a empreender a busca por soluções que pudessem assegurar a recente técnica de produção de imagens, maneiras capazes de romper com o rótulo de ser meio mecânico capaz de produzir o registro do real. O resultado desse processo culminou em diversos momentos da fotografia, um deles foi o pictorialismo, que levou diversos artistas a realizarem vários experimentos durante o processo químico da fotografia, possibilitando que a imagem fotográfica adquirisse o *status* de linguagem.

No decorrer do processo histórico, a fotografia foi ganhando características próprias. Após a diluição dos limites que separam as diferentes linguagens artísticas, sua área de importância se dilatou e a fotografia passou a propor questões antes presentes na pintura, o que lhe propiciara a dilatação de sua área de importância. Atualmente, a fotografia não só é apenas capaz de dialogar com os diversos segmentos, aos quais já está inserida, como também é um dos principais meios das artes visuais.

Philippe Dubois na sua obra “O ato Fotográfico” ressalta que os primeiros escritos sobre a fotografia a trataram como sendo mero espelho do real. Por mais que tal concepção seja polêmica e, por vezes, contraditória, existe um fator em comum que aproxima os tratamentos dados a fotografia, o aspecto dela ser a imitação perfeita da natureza. Tal aproximação do real segundo Dubois resulta da capacidade mimética advinda de sua natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que possibilita o aparecimento da imagem de maneira quase que “automática”, quase natural, onde a mão do artista não intervém de forma direta.

Diversos tipos de discursos foram construídos a partir da comparação entre foto e obra de arte, e da sua relação com o processo mimético. Alguns com tom de denúncia e descrédito, outros repletos de elogios e esperanças na fotografia. Baudelaire é um dos primeiros a tecer duras críticas à fotografia no seu texto “O Público Moderno e a Fotografia”, escrito para o salão de 1859.

“Um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela disse para si: “Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia. “A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol (BAUDELAIRE, apud, DUBOIS, 1993, pg. 28).

Baudelaire aponta de certa maneira os efeitos do surgimento da fotografia na sociedade e nos artistas do século XIX, mas é justo evidenciar que apesar de ter realizado comentários áspers sobre a fotografia, nem por isso ele deixou de pedir a Nadar e Carjat que o retratassem por diversas vezes.

Boa parte do século XIX, ainda sobre os reflexos do romantismo, é pontuado pelo posicionamento de alguns artistas contrários ao domínio crescente da indústria técnica na arte, buscando não distanciar a criação do criador, contra o processo químico-físico que fixa as imagens em detrimento da visão interior do artista e das

riquezas do imaginário. Dubois aponta que isso aconteceu justamente no momento em que a perfeição imitativa aumentou e objetivou-se.

Mesmo os comentários que apontavam aspectos positivos na fotografia, ainda apresentavam comparações e depreciações em relação à nova linguagem. Iniciavam ressaltando as qualidades presentes na fotografia, mas terminavam atribuindo-a como meio auxiliar da pintura

...a fotografia é a arte que, numa superfície plana, com linhas e tons, imita com perfeição e em qualquer possibilidade de erro a forma do objeto que deve reproduzir. Sem qualquer dúvida, a fotografia é um instrumento útil à arte pictural. É manejada muitas vezes com gosto por gente culta e inteligente, mas afinal, nem se cogita compará-la com a pintura (TAINÉ, apud, DUBOIS, 1993, pg. 29).

Os discursos e pareceres sobre a fotografia e sua relação com a pintura depois de algum tempo começam a sair um pouco do eixo do detrimento de uma linguagem em relação à outra e vai ao encontro da necessidade de se distinguir de forma clara as suas diferenças e denunciar as confusões, reservando a cada prática e seu campo próprio: a arte reservada à pintura e o industrial à fotografia.

Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro, graças à aliança natural que encontrará na sua idiotice da multidão. É, portanto necessário que ela volte a seu verdadeiro dever, que é o de servir ciências e arte, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura (BAUDELAIRE, apud, DUBOIS, 1993, pg. 29).

Para Baudelaire, a fotografia conserva o traço do passado e pode ajudar as ciências na apreensão da realidade do mundo, sua função consiste em ser simples instrumento de uma memória documental. Valendo-se da estética de sua época, Baudelaire procura questionar o desenvolvimento da fotografia e tenta posicioná-la

no lugar devido: o de auxiliar da memória, uma simples testemunha ocular do que passou.

Além disso, Baudelaire defende a não invasão do campo reservado à criação artística. O que para Dubois demonstra certa concepção estilística e idealista da arte com finalidade sem fim, livre de qualquer função social ou arraigamento na realidade. “Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real” (DUBOIS, 1993, pg.30).

De acordo com Dubois, em outro pólo oposto às opiniões de Baudelaire estão os defensores da libertação da arte pela fotografia. Tais discursos situam-se numa separação radical entre a arte, criação imaginária que abriga sua própria finalidade, e a técnica fotográfica, instrumento fiel de reprodução do real. Os valores mudaram, mas o princípio permanece o mesmo, a fotografia se mostra como técnica mais eficiente que a pintura para a reprodução mimética do mundo, sendo assim, a fotografia deve encarregar-se de todas as funções sociais e utilitárias que outrora foram realizadas pela arte pictural.

Um dos efeitos disso pode ser notado na transformação dos antigos pintores retratistas em fotógrafos. Walter Benjamin é um dos que apontam tal mudança em seu texto “Pequena História da Fotografia”, em que acentua que do momento em que Danguerre fixou as figuras num quarto escuro, os pintores foram despedidos pelo técnico. E ressalta que não foi a pintura de paisagem a principal vítima da fotografia, mas o retrato em miniatura que levou os profissionais envolvidos a aprenderem a lidar com a fotografia.

Tal mudança de uso da fotografia possibilitou a adequação da pintura ao que é sua real área de pertinência: a criação imaginária isolada de qualquer contingência empírica; o que, de certa maneira, liberta a pintura do concreto, do real, do utilitário e do social. Faço aqui um salto histórico com a finalidade de usar um fragmento de diálogo entre Picasso e Brassai, a intenção é acentuar como a aceitação e uso da fotografia pelos artistas conduziu a pintura a novos horizontes.

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar mais tempo no horizonte da representação pictural. Por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo de libertar a pintura de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito. Em todo caso, certo aspecto do sujeito hoje depende do campo da fotografia (PICASSO, apud DUBOIS, 2006, p. 31).

Esse argumento é retomado por André Bazin em seu texto “A Ontologia da Imagem Fotográfica”. Nele, o autor prolonga a ideia da libertação da pintura pela fotografia, o que asseguraria ao artista o uso de suas potencialidades artísticas e expressivas, livrando-lhe das rivalidades miméticas do pintor com a natureza.

A fotografia, ao redimir o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, em nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência a obsessão do realismo (BAZIN, 1991, p. 21).

O traço original da fotografia em relação à pintura vem de sua gênese repleta de objetividade essencial, onde o conjunto de lentes que fazem parte do olho fotográfico, que de certa maneira pretende substituir o olho, denomina-se “objetiva”. De acordo com Bazin, é a primeira vez que uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente quase sem a intervenção do homem. A ação do fotógrafo reside no jogo da escolha, orientando a pedagogia do fenômeno e por mais visível que seja o resultado, já não figura nela como a do pintor. A subjetividade anterior que movia a leitura do real passa a ser um pouco mais neutralizada pelo processo mecânico.

Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruimos da sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno “natural”, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica (BAZIN, 1991, p. 22).

A ausência da presença do homem na gênese da fotografia transforma a psicologia da imagem, pois a objetividade dela confere uma credibilidade ímpar a ela obtida, algo ausente de qualquer obra pictórica. Por mais que sejam as críticas imputadas à imagem fotográfica somos levados a crer na existência do objeto, devidamente representado no espaço e no tempo.

A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatou a credulidade (BAZIN, 1991, p. 22).

Ao olharmos determinada imagem fotográfica somos compelidos a crer que tal objeto ou pessoa representada existiu ou existe em determinado momento histórico ou faz parte do presente em que vivemos. A fotografia é obtida por um processo mecânico, sendo ela, fragmento do real que teve relevância em uma determinada data ou lugar. Já a pintura, dentro do discurso de Bazin, é uma técnica inferior de semelhança, que pode muito bem ser substituída nos procedimentos de reprodução, visto que só a fotografia tem a capacidade de produzir uma imagem capaz de ser decalcada no fundo de nossa memória, conectando o mero traço do objeto por ele próprio, e livre de suas contingências temporais.

A imagem por mais envelhecida, descolorida e sem valor documental é o modelo. Onde as fotos de família, que normalmente nos fascinam, deixaram de ser meros retratos tradicionais e se tornaram presenças de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos em virtude de uma mecânica impassível. “Pois, a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai de sua própria corrupção” (BAZIN, 1991, p. 24).

Essa capacidade de embalsamar o tempo, junto com o extremo realismo na imagem é algo particular da fotografia, uma vez que o universo do pintor se faz presente na moldura que encerra um microcosmo essencial de sua leitura das pessoas, objetos e do mundo em que está inserido. A fotografia participa do mundo do modelo com uma representação fiel daquilo que se propõe registrar. Fazendo em

certos momentos, com que as pessoas admirem a reprodução como sendo o original.

2.2.1 - A TRANSFORMAÇÃO DO SER HUMANO EM OBJETO

Segundo Rolando Barthes, no seu texto "A Câmara Clara", o ver-se a si mesmo por meio da fotografia no processo histórico é algo recente, pois os retratos eram realizados pelos pintores até o surgimento da fotografia, de modo bem restrito, destinados a apresentar a situação financeira e social. E por mais que o retrato pintado tivesse extrema semelhança com o modelo, ele não se equiparava, em termos de objetividade, ao registro fotográfico. Barthes ressalta os distúrbios que esse ato traz: "A Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade" (BARTHES, 1980, p.25).

O contato do sujeito com a fotografia produz a metamorfose dele em outro. No momento em que o sujeito percebe que haverá a sua transformação em imagem, ele passa a exercer um outro tipo de postura perante a lente e fabrica rapidamente o outro, metamorfoseia-se antecipadamente em imagem. Para Barthes, isso acontece de forma ativa e produz o corpo ou o mortifica a seu bel-prazer.

A fotografia representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma micro experiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiro espectro (BARTHES, 1980, p.27).⁶

Para Barthes a primeira fotografia deve ter sido contemplada como sendo uma pintura devido ao enquadramento e à perspectiva, nela foi possível reconhecer

⁶ A fotografia transformava o sujeito em objeto e, por vezes, objetos de museu, pois para fazer os primeiros retratos por volta de 1840, era preciso permanecer por minutos na mesma pose para se obter uma foto. O que levou à invenção de um apoio para sustentar a cabeça e que mantinha o corpo imóvel.

elementos que apontaram para a referência absoluta e paterna da linguagem, ao que Barthes assegura que a fotografia foi, e ainda é atormentada pela pintura.

A fotografia pode relacionar-se com a arte pelo teatro. Ela assume o papel de máscara, uma imagem cujo espetáculo é nítido, seu revezamento singular com a figura da morte, que no teatro totêmico é representado pelo busto pintado de branco que designa um corpo ao mesmo tempo vivo e morto.

Ora, é essa mesma relação que encontro com a foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (a esse furor de "dar vida" só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a foto é como um teatro primitivo, como um quadro vivo, a figuração da face imóvel e pintada, sobre a qual vemos os mortos (BARTHES, 1980, p.53).

A fotografia não traz o alívio pela lembrança, nem restitui o passado, mas, de acordo com Barthes, atesta que o que vejo de fato existiu. Efeito esse que espanta, que dura, e que se renova infinitas vezes. Transitando entre as lembranças anteriores e as novas num sentimento quase religioso de ressurreição e crença.

Barthes realiza sua abordagem orientada por aspectos da pintura e da história da arte, e nos reflexos que a fotografia pode repercutir socialmente. Onde a fotografia se conecta à pintura não pelas possibilidades de uso, mas pelos aspectos que herdou dela.

2.2.2 - O PICTORIALISMO

O Pictorialismo foi um movimento que surgiu na segunda metade do século XIX com a tentativa de elevar a fotografia à categoria de arte. Os fotógrafos pictorialistas tentavam através das suas imagens fazer uma aproximação à pintura, manipulando muitas vezes as fotografias à mão, alterando a granulação, os tons, modificando ou suprimindo elementos de forma a assemelhar as fotografias a pinturas ou aquarelas. Se, por um lado, a fotografia perdia sua relação com o real,

por outro, o fotógrafo começava a ser visto como criador de uma realidade. A fotografia era deste modo, a realidade segundo o ponto de vista do fotógrafo.

A manipulação da fotografia com finalidades artísticas não é exclusivo do pictorialismo. Bem antes que esse movimento ganhasse projeção, já havia fotógrafos empenhados em desenvolver o uso de certos efeitos na fotografia. Um desses efeitos foi o *soft-focus* ou lente de foco suave, que produz uma imagem desfocada diminuindo seu grau de definição e propiciando as primeiras fotografias com características pictóricas, onde a linearidade e a definição se diluem e dão lugar a manchas e massas de cor.

Essas diferenças entre a linearidade e o pictórico são abordadas por Heinrich Wölfflin. Segundo o autor, o que houve foi uma evolução do estilo linear para o pictórico, onde a linha que guia o olhar foi gradativamente sendo desvalorizada. O que gerou uma nova forma de lidar com os limites entre os volumes e os contornos.

A visão por volumes e contornos isola os objetos: a perspectiva pictórica, ao contrário, reúne-os. No primeiro caso o interesse está na percepção de cada um dos objetos materiais dos corpos sólidos tangíveis; no segundo, na apreensão do mundo como uma imagem oscilante (WÖLFFLIN, 2006, p.18).

Ao apresentar a história da arte através de seus aspectos formais, Wölfflin descreve os conceitos clássico e barroco como formas antagônicas de beleza que levam a arte para dois estágios culminantes e de igual importância. Para melhor compreensão destas formas opostas, Wölfflin as divide em cinco pares de características elementares, que são linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, e, clareza absoluta e luz relativa.

Para a forma clássica os aspectos analisados são: a linearidade, a percepção espacial através de planos sucessivos, a forma fechada, a pluralidade e a clareza absoluta. A característica linear busca a beleza do objeto através da linha. Esta distingue uma figura da outra, busca o contorno, mostra as formas nitidamente e confere a sensação de algo tangível e estável à obra de arte. Sendo um elemento da

linha, o plano estimula a percepção espacial do objeto visual através de camadas dispostas paralelamente. O alinhamento de figuras ressalta as camadas planas na arte clássica. A forma tectônica “reside no caráter da inevitabilidade, segundo o qual nada pode ser alterado ou removido” (WÖLFFLIN, 2006, p.135), ou seja, a forma fechada está no equilíbrio constante entre as partes e na equidade que não permite a entrada nem a retirada de objetos na obra.

Outro aspecto desta característica é a posição assumida pelas linhas horizontal e vertical, que produzem um eixo central e estimulam simetria do objeto artístico. A pluralidade prescreve que “a parte é condicionada por um todo e, no entanto, não deixa de possuir vida própria” (WÖLFFLIN, 2006, p.16), logo, os elementos não são condicionados pelo motivo principal do objeto artístico, e sim pela sua totalidade. O último aspecto a ser observado na forma clássica é a clareza absoluta, que consiste em dar ao objeto artístico o grau máximo de nitidez, mostrando as peças em sua forma ideal, com todos os seus detalhes.

Por sua vez, estes objetos são concebidos em ângulo frontal para ganharem maior clareza. A clareza absoluta é a forma límpida de imagens perfeitas. Todas essas características estão interligadas, uma induzindo a outra, concebendo a arte sob a tutela de um mesmo ideal clássico de beleza. Para a arte barroca as características observadas são o pictórico, a profundidade, a forma aberta, a unidade e a clareza relativa. Por meio do aspecto pictórico a linha perde seu caráter delimitador e as formas se tornam passíveis de união. O contorno deixa de ser valorizado em detrimento das massas cromáticas. O movimento é enfatizado para dar efeito teatral à obra de arte, e, os elementos se tornam instáveis para evidenciar a “apreensão do mundo como uma imagem oscilante” (WÖLFFLIN, 2006, p.15).

Apenas a aparência óptica é reproduzida. Na forma barroca a percepção espacial é feita através da profundidade, que está diretamente ligada à representação da luz e à imprecisão do contorno. A forma aberta faz desaparecer a harmonia perfeita entre as partes, a obra deixa de se equilibrar entre horizontais e verticais. A diagonal torna-se a direção principal e a simetria perde importância. A configuração atectônica permite a entrada e retirada de objetos secundários que

compõem a cena, pois essas ações não afetariam a equidade da obra. Por sua vez, a unidade é a junção de todos os elementos subordinados pelo motivo principal da obra, ou seja, os objetos secundários perdem seu sentido fora da obra. Por fim, há a clareza relativa que busca a inconsistência e oferece apenas pontos básicos para visualização da forma, deixando os detalhes ocultos ou a cargo da imaginação do espectador.

Sua percepção visual é baseada em vários ângulos, fato que diminui a importância da visão frontal do objeto artístico. Todos esses aspectos estão entrelaçados, misturados e condicionados em sua essência formal, evidenciando a arte sob um ponto de vista barroco. Portanto, Wölfflin expõe as leis que regem a arte em relação aos seus aspectos formais, evidenciando a repetição das formas clássica e barroca ao longo do tempo, levando a história dos objetos artísticos a dois ápices dissonantes em suas características, mas, de equivalente valor

Julia Cameron foi uma das fotógrafas que fizeram amplo uso dessa diluição dos limites entre os volumes e contornos valendo-se do efeito *soft-focus*. A estética de Cameron veio de um erro, como ela mesma afirmou. Sua primeira câmera só permitia um ponto de foco, desfocando os demais; como o retratado tinha de ficar posando por volta de sete minutos, qualquer movimento ajudava a criar mais desfoque. Logo, Cameron percebeu o valor artístico desse erro.



Julia Margareth Cameron, *Rosas vermelhas e brancas*, 1865

Algumas de suas imagens estão envoltas pela estética do movimento inglês pré-rafaelita fundado em 1848 por jovens artistas da Royal Academy de Londres. O movimento era possivelmente uma sociedade secreta que tinha a intenção de reformar a arte britânica mediante os moldes dos pintores florentinos do Quattrocento. Eles pretendiam, com isso, propor uma solução ao artificialismo da arte acadêmica com a retomada dos pintores anteriores a Rafael, que para eles era responsável por toda a insinceridade da arte diante da natureza. Trata-se então de voltar ao tempo em que os artistas eram artífices "sinceros e fiéis à obra de Deus", à natureza, e se empenhavam em copiá-la de modo simples e direto, sem o filtro das formas preestabelecidas da pintura acadêmica.



Julia Margaret Cameron - Beatrice - 1870



Dante Gabriel Rosseti - *Sancta Lilies* - 1874
Óleo sobre tela - 48,5 x 45,8 cm

Algumas das pinturas de Dante Gabriel Rosseti valeram-se desse ideal, e para isso foram usadas diversas fotografias realizadas por Julia Margareth Cameron que assegurou obras repletas de ornamentos e de pormenores fotográficos, onde o traçado fluido e gráfico busca realçar os aspectos estéticos, independentemente de sua semelhança ou não com a realidade.

Junto a isso na aplicação da cor, os laços com as técnicas tradicionais vão sendo abandonados e renovados, propiciando o surgimento de cores mais luminosas e esmaltadas, que ajudam à sensibilidade estética de pinturas poéticas onde o romance e o erotismo unidos a inocência ganham destaque.

Um fato relevante a ser posto em debate nessa junção entre Dante Gabriel e Cameron é que as pinturas realizadas pelos pré-rafaelitas em geral apresentam bordas bem pronunciadas e limites definidos, que são características desses pintores, como sendo lineares. Enquanto isso, as imagens de Cameron apresentam uma busca pela dissolução desses limites, o que vincula suas imagens ao pictórico que privilegia as massas de cor. Existe então de certa maneira o uso do pictórico como meio para construção do linear.

O movimento dos fotógrafos pictorialistas foi um dos precursores no uso de novas técnicas de produção da imagem. Ele surgiu na metade do século XIX para tentar elevar a fotografia à categoria de arte. Os pictorialistas buscavam quebrar os paradigmas relativos à fotografia como mero capturador do real, e começaram a manipular manualmente as imagens durante seu processo químico, alterando sua granulação, tons, retirando ou colocando elementos etc. e procurando assemelhar ao resultado da aquarela ou da pintura. A fotografia perdia certa aproximação do real, mas o fotógrafo começou a ser aceito como criador de uma realidade.



Félix Nadar - Atriz Francesa Sarah Bernhardt em La Tosca -1887

A fotografia do francês Felix Nadar também contém algumas características do pictorialismo, nela é possível ver certa semelhança com a pintura. A cena foi montada especialmente para o registro, o olhar distante, e a pose da pintura é transcrita para a foto. Nadar e tantos outros fotógrafos procuraram conectar seu processo criativo em aspectos que pudessem assegurar o real como referência e não mais um fim em si mesmo.

O pictorialismo na fotografia se desenvolveu sobre diversas transformações tanto nas artes quanto na literatura e em diversos movimentos modernistas, tais como o Cubismo, o Fauvismo, o Futurismo, o Dadaísmo, e os Construtivistas, ressoando ainda nos dias atuais.

O fotógrafo pictorialista buscou romper com os moldes tradicionais da pintura e conquistou determinado prestígio social, já que sua presença não era vista com bons olhos. Além disso, existia a inquietação para assegurar a aceitação da fotografia como arte e não mais como mero registro da realidade.

O circuito de difusão da imagem fotográfica passou a ser, então, explicitamente ideológico. O pictorialismo foi, em suma, uma reação de ordem romântica que [...] tentou introduzi-la (a imagem fotográfica) no universo da arte através de uma concepção clássica de cultura. Entretanto, por mais conservadoras que tenham sido as suas intenções, abriu um vasto campo de questionamento para a fotografia por meio do experimentalismo. [...] O dado positivo da atividade pictorialista foi dar à fotografia o estatuto de obra de arte e permitir a uma camada de aficionados da burguesia acesso à expressão artística (COSTA, 2004, p. 27).

Os fotógrafos abriram mão dos antigos processos tradicionais e desenvolveram novas técnicas de utilização dos recursos químicos, passando a usar pincel, espátula e borracha para manipular os negativos e obter mais detalhes, intensificar claros e escuros etc. Junto a isso, as objetivas foram reestruturadas para obter melhor qualidade de imagem e desfoque.

A utilização dessa nova forma de lidar com a química da fotografia propiciou a produção de aspectos da imagem e assegurou diversos efeitos que traçaram o caminho para o estreitamento e dissolução dos limites entre a fotografia e a pintura. Tanto pintura como fotografia passaram a buscar referências no real, mas sem a pretensão de serem meros reprodutores do mesmo.

2.2.3 - A FOTOGRAFIA COMO PINTURA

Os debates sobre a elevação da fotografia à categoria de linguagem e meio artístico já foram realizados e tiveram ao longo do processo histórico das artes as devidas respostas. Artistas e pensadores da arte já delineiam outros caminhos e propõem questões diversas sobre a relação entre a fotografia e a pintura, uma delas é a da fotografia como sendo pintura. Esse é o fio condutor que guia o texto da curadoria de Paulo Herkenhoff para a mostra de Adriana Varejão intitulada "Fotografia como pintura", no Festival de Inverno no Rio de Janeiro em 2006.

O intuito de usar esse texto nesse momento é apresentar um derradeiro argumento sobre o entrelaçamento de linguagem por que passam a fotografia e a pintura na atualidade. Essa estreita fronteira que existia entre as duas foi dissolvida pela necessidade da produção artística. E, dispositivos que eram exclusivos da pintura passam a ser da fotografia e vice-versa, e tais usos asseguram possibilidades ilimitadas ao imaginário do artista.

Paulo Herkenhoff, ao longo de seu texto, afirma que o trabalho de Varejão experimenta com a tradição da pintura e rompe com os cânones de gosto e modos de representação da arte ocidental. As fotografias-pinturas de Varejão constroem diálogos transversais onde os valores de certas áreas do conhecimento são utilizados nas pinturas com outras conotações, como por exemplo: lições de anatomia que trazem conceitos pedagógicos que são transferidos para a arte.

Adriana Varejão é um dos pintores que busca uma sensação ou se apaixona por um tema, e realiza sua produção. No decorrer dos anos sua fixação tem sido

pela arquitetura funcional dos azulejos da tradição barroca que ela se utiliza das questões da materialidade da carne e dos fatores da colonização tendo como foco a violência dos encontros culturais entre Portugal e Brasil colonial. Ela se apropria dos ícones barrocos e os devolve de uma forma diferente propondo uma contra conquista.

A pintura e seu fascínio pela carne, mas precisamente a de charque são os aspectos que podem vincular minha produção a dela, mesmo trabalhando com elementos da cultura portuguesa e azulejos, percebe-se a busca pela materialidade contida na carne, que pode ser vista na série "Ruínas de Charque", onde realiza a junção entre os azulejos e a densidade material da carne de charque do nordeste do Brasil.

O que Adriana pretende com a mostra "Fotografia com Pintura" é exercitar sua narrativa pictórica e trabalhar com ícones da cultura europeia e, com isso, criar diálogos entre os dispositivos da pintura, tais como: cor, forma, ritmo, planos e outros, e de posse deles obter e se apropriar de imagens pinturas que possam ser realizadas pelas novas mídias impressas por meio da impressão digital em grandes formatos.

De posse de tais aspectos, o olhar de Varejão pode obter dentre diversas imagens fotográficas de um mercado do Nordeste Brasileiro um Rembrandt. Realizando possivelmente o processo de dialogo que evidencia "o entendimento empírico de que o plano, imagem mental bidimensional, tem espessura física para a experiência do pintor (HERKENHOFF, 2006, p.12).



Adriana Varejão
Detalhe de Alegria, 1999
Backlight, 84,5 x 72,5 x 13,5cm
(edição de 5)



Rembrandt
Boi Esfolado, 1655
Óleo sobre madeira, 94 x 69 cm
Paris, Museu do Louvre

Varejão usa o meio fotográfico como ferramenta material e como linguagem atual sobre o processo da pintura. Ela procura potencializar o processo do conhecimento visual, no qual o diálogo entre o manual da pintura e o mecânico da caixa preta, o artesanal, a técnica digital e o *photoshopping* asseguram como produto final um "denso conjunto de imagens".

Varejão desloca a fotografia da condição de documento e testemunha do real para um processo de ilusão, vertigem da percepção, construção narrativa do imaginário ou instabilidade do lugar da imagem (HERKENHOFF, 2006, p.14).

O uso da química da pintura digital nesse processo propicia o diálogo da fotografia com a pintura. Segundo Herkenhoff, não há concessões e tudo serve à pintura de Varejão: o fotopictorialismo, a densidade cromática da luz, a fotografia

como espessura visual da pintura, a apreensão do pintado e o *mise-en-abyme*⁷ do quadro.



Széchenyi, 2005
Foto Digital, 26,7 x 35cm

A cor na obra de Varejão é qualquer matéria: tijolo moído, água colorida ou café moído. O que importa é a cor ou qualquer aspecto que vincule a imagem aos aspectos da pintura presentes nas imagens. Sua intenção consiste em libertar a cor de sua condição exclusiva de pictórico tradicional. As cores são objetos ou elementos que possam ser referenciados como cor, mas que não precisam ser manufaturas da pintura. "Já não se pode saber se o que sangra é luz fotográfica ou

⁷ *Mise-en-abyme* é um termo em francês que significa as imagens infinitas que acontecem quando um espelho está defronte a um outro. Usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. *Mise-en-abyme* pode aparecer na pintura, no cinema e na literatura. Na pintura, um exemplo seriam os quadros que possuem dentro de si uma cópia menor do próprio quadro ou outra imagem menos. No cinema, quando as personagens acordam de um sonho quando ainda estão sonhando, estão vivendo a *mise-en-abyme*. Na literatura, a *mise-en-abyme* aparece quando as narrativas aparecerem encaixadas – o livro *As mil e uma noites* é o melhor exemplo. Shakespeare e Edgar Allan Poe fizeram uso desse recurso.

pigmento da pintura" (HERKENHOFF, 2006, p.17). O almejado é trazer a fotografia para o universo da pintura.

Outro fator relevante é que Varejão não realiza as fotografias, normalmente se apropria de imagens digitais ou pede para alguém fotografar. Ela faz isso por não ter intimidade com o processo fotográfico, o mais próximo que está dele é quando faz uso do slide e da projeção. O que parece importar é a gama de possibilidades que uma determinada imagem pode proporcionar dentro de seu processo de idealização e produção do que Herkenhoff chama de sua pele alma.

Consigo identificar na pintura uma pele física, formada primordialmente pela tinta a óleo, na condição de pele da carne. Penso na fotografia como uma espécie de pele da alma. Quando usava projeções para pintar, via as imagens migrando pelo ateliê por cima dos quadros, das cadeiras das mesas. A imagem tomava essa forma de luz espectral, livre do corpo, "escorregando" para fora do suporte do quadro, sem margem definida (HERKENHOFF, 2006, p.38).

Varejão, ao longo de seu trabalho busca na pintura as referências e aspectos da linguagem. No entanto, o que lhe interessa é o uso da cor, luz, sombra e demais aspectos da pintura, não dentro da tradição da pintura, mas se valendo dos dispositivos e especificidades da pintura-fotografia para construir seus trabalhos. Seu vínculo com a pintura vem das possibilidades de uso das imagens, que junto com os novos meios de impressão e reprodução, podem dotar o artista de diversos aplicativos e mecanismos ópticos para construir suas obras. É a transversalidade da história dialogando com a contemporaneidade.

Adriana é essencialmente uma pintora e se vale dos meios e peculiaridades da pintura para construir seu trabalho, mesmo que se aproprie de imagens durante a realização de suas obras suas decisões se remetem a sua formação pictórica inicial. O trabalho dela dialoga histórico e culturalmente com a tradição da história da artes visuais e que me propiciou refletir sobre a maneira toda essa iconografia européia ressoa em minha produção.

Concluindo, os dispositivos ópticos estão presentes na história da arte há muitos séculos, e diversos artistas fizeram, e fazem, uso deles e de suas atualizações para conceber as obras de arte. Fazer uso deles não facilita nem dificulta a realização de uma obra, pois a concepção continua sendo um ato mental.

3. O CORPO ENVELHECIDO E AS SENTIMENTALIDADES

“A pele, como uma roupagem contínua e flexível, envolve-nos por completo. É o mais antigo e sensível de nossos órgãos, nosso primeiro meio de comunicação, nosso mais eficiente protetor”
(MONTAGU, 1988, p. 22).

O tema central das pinturas, parte prática da pesquisa, é o corpo envelhecido com suas marcas, rugas e manchas senis presentes na pele, advindas da ação do tempo e dos reflexos do uso de alguns medicamentos para o câncer de que meu pai fazia uso. A opção por esse tema tornou-se evidente durante o desenvolvimento dos processos envolvidos na pintura e diante das possibilidades de uso da tinta a óleo como forma de construção de uma possível ideia de pele pictórica.

Algumas pessoas e pintores próximos por diversas vezes me questionaram do porque dessa escolha, com o passar do tempo a resposta foi sendo construída e aprimorada, e no decorrer da leitura de um texto encontrei os fragmentos finais que me possibilitaram a explicação lógica e plausível para essa questão: “O rosto enrugado é olhado como uma pintura, pois esta maneira de ver suspende de imediato toda ambivalência do desejo pelo simples efeito de uma sublimação estética” (JEUDY, 2002, p. 86).

O caminho que possibilitou o entendimento dos processos e o desenvolvimento dos trabalhos foi o observar diário e constante de corpos ao longo de quatro anos em constante transformação, ao contrário de uma pintura que uma vez realizada não se modifica mais em termos compositivos e técnicos.

O que caracteriza o objeto de arte é o fato de ele ser intocável. Uma vez concluída, a obra nunca mais é retocada. Ela pode sofrer algumas restaurações, mas esta não deve, sobretudo modificá-la. Poderíamos dizer, em um sentido tradicional, que o corpo é oposto de um objeto de arte, pois está em perpétua metamorfose (JEUDY, 2002, p. 19).

Não havia um porquê inicial dessa obsessão, mas depois de reflexões sobre o trabalho e o modo como as pinturas eram construídas, ficou evidente que essa escolha aconteceu pela forma como o corpo envelhecido se apresenta, com suas rugas, manchas e dobras, o que possibilita o uso da tinta a óleo de forma empastada, como saem dos tubos.

Na construção dessa pele pictórica, o gesto pictórico, que anteriormente era maior e tinha a intenção de esticar a tinta ao máximo, passou a ser curto e rápido. Preencher toda a região da tela não era mais o objetivo central, então cada marca passou a ter sua devida importância. Cada peculiaridade tornou-se uma célula pictórica devidamente tratada, que comporia o todo ou o recorte imagético ali escolhido.

No decorrer dos trabalhos, esses aspectos se tornaram mais claros, e a busca pelo entendimento da construção da pele por meio da tinta tornou-se necessária: *mimesis* da tinta como pele para as pinturas. Cada camada aplicada possuía a intenção de dotar a tela de certa densidade pictórica, assim como as tonalidades a serem usadas. O objetivo foi o de representar o corpo da maneira como se apresentava, assegurando não maquiar nada que pudesse desvirtuar a ideia do envelhecimento.

Meus pais se tornaram os modelos mais presentes nas minhas pinturas. Dois fatores me ajudaram nessa escolha: o primeiro foi a proximidade e a disponibilidade deles em ajudar e participar do trabalho, e o segundo está associado ao acesso rápido e direto, caso fosse necessário tirar dúvidas sobre as mudanças ocorridas na pele, questões do ajuste na cor para determinada parte do corpo, texturas e características particulares do corpo senil.

A construção da pele conecta a produção prática com a biologia, mais especificamente com a histologia, ciência que estuda os tecidos e a sua formação ou estrutura e função. Partindo do princípio da estruturação dos tecidos, que é constituído de diversas camadas, juntas formam os tecidos, que revestem o corpo, as tintas também formam uma película, um filme, uma pele, que ao secarem e

polimerizarem, e se pintadas em camadas, estas se sobrepõem uma as outras, assemelhando-se à estrutura da epiderme.

A pele é o mais extenso órgão do nosso corpo, nos envolve completamente, é o nosso invólucro. Além de modelar as estruturas musculares, ela delimita territórios: o que é de fora, o que é de dentro; interface entre o ambiente interno e o ambiente externo.

3.1 A PELE HISTÓRICA

O corpo envelhecido é um corpo histórico, cada cicatriz, marca ou ruga está envolta por um acontecimento ou fato vivido. O corpo envelhecido pressupõe certa vivência, certo caminhar em relação ao tempo e traz em si um livro vivo repleto de acontecimentos a serem decodificadas pelo olhar do outro. A pele envelhecida é um grande texto onde as experiências e as relações temporais são escritas. É o lugar no qual o tempo imprime suas marcas e assina suas vivências. Para Diderot a representação da pele, da carne e das sutilezas do processo de construção pictórica exige do pintor mais sensibilidade que as demais formas do corpo, pois a pele é um invólucro do corpo com uma superfície de textura singular, repleta de cores e com um conjunto de fragmentos que se casam bem com as diferentes formas corporais.

Pois, o difícil é representar a carne, é esse branco untuoso, uniforme sem ser pálido nem fosco, é essa mescla de vermelho e de azul que transpira imperceptivelmente, é o sangue, a vida que são o desespero do colorista. Aquele que adquiriu a sensibilidade para a carne deu um grande passo; o resto nada é em comparação. Mil pintores morreram e outros tantos morrerão sem tê-lo conseguido (DIDEROT, 1993, p. 48).

Entretanto transpor para a tela as sutilezas, nuances e palpitações do corpo por meio do uso da tinta a óleo não é uma tarefa muito fácil, pois construir por meio da tinta uma pele demanda algumas horas ou dias de pintura. "Toda representação

corporal é por um instante suspensa pelo ato de ver ou de tocar as pequenas saliências dérmicas, como se o invólucro se separasse das formas que ele exala para tornar-se uma superfície de relevo próprio" (JEUDY, 2002, p. 84).

Essa é possivelmente a razão pela qual a pele se apresenta como um grande texto que recobre os órgãos e não esconde nada. Mesmo sendo um invólucro que recobre o corpo não é preciso adentrar seu interior para ter acesso a história presente nele.

Essa ideia de uma "pele" que seria preciso romper para apreender uma espécie de essência da coisa perdura como uma tradição filosófica em que a pele substitui a aparência. Mas ela é apenas uma superfície de registro dos sinais da aparência. Romper sua superfície jamais permitiria que se visse o que há por detrás, já que a própria pele é um "existir" que se dá a ler; a ver e a tocar (JEUDY, 2002, p. 84).

A pele não é somente uma superfície intermediária entre o dentro e o fora, mas uma superfície de auto-inscrição temporal como um texto, não um texto qualquer, mas um texto particular, pois é o único capaz de produzir odores, sons e incitar o tocar. A pele retira do corpo a sua particularidade de ser objeto, no momento em que ela não é mais percebida como o invólucro das formas. Pois ela transforma o corpo-objeto em um corpo-texto.

O vocabulário utilizado em literatura para descrever os coloridos da pele não consegue jamais transcrever a variação e a superposição das tintas; só permitem a sugestão, pois o corpo-texto se esquiva de qualquer posição de objeto que a ele se queira dar (JEUDY, 2002, p. 84).

O corpo-texto é exibido de forma involuntária. Nele estão presentes os traços escritos pelo tempo e pelos efeitos da idade, essa exibição do corpo envelhecido traz possivelmente um efeito de exibição, que em certos momentos pode vir a contrastar com as convenções estéticas, onde a juventude é proposta e comprada a qualquer preço.

A exposição da decadência corporal pode ser vista como algo obscuro e desrespeitoso. Mas é justo ressaltar que as marcas, as cicatrizes, as rugas e os demais sinais visíveis revelam a ambiguidade da percepção⁸ do corpo. De acordo com Jeudy, um corpo envelhecido ou morto não se torna mais feio, pois nele está presente uma escrita natural que lhe confere a possibilidade de uma estetização que o tempo não saberia destruir.

A cicatriz pode ser um elemento de horror ou uma marca de honra. Na maior parte das vezes, ela inspira uma estética da visão apenas em uma relação amorosa, quando não é mais percebida como um machucado (JEUDY, 2002, p. 85).

O que retira o aspecto de monstruosidade aparente da cicatriz é o olhar do outro, pois se uma tatuagem ou escarificação se apresenta para o outro como sendo o fruto de um desafio ou busca de novos caminhos ela perde sua conotação de degradação física. Ela se torna um troféu impresso textualmente no corpo, um referencial de uma conquista e não mais um mero adereço corporal ou algo grotesco. E caso seja traduzida como tal, os feitos cirúrgicos podem retirar qualquer traço de sua concepção.

A cicatriz é uma marca súbita, uma marca do destino que parece anular o idealismo da beleza baseado na integridade do corpo, representada pela superfície lisa da pele. Pelo fato da cicatriz se tornar um sinal pessoal, um sinal exclusivo do ego, é preciso que o olhar do outro não seja de reprovação, manifestando o que se chama comumente como o horror de um desastre (JEUDY, 2002, p. 85).

O corpo envelhecido e a pele senil parecem de certa maneira ecoar sobre a não perenidade da beleza, e se opõem à vaidade humana. O horror da velhice parece ser mais insuportável que a morte. “Apesar de toda vontade de transfigurar o corpo decrépito em objeto de arte, jamais os seios caídos sobre a caixa torácica envolvida por uma pele enrugada poderão parecer belos” (JEUDY, 2002, p. 87).

⁸ Ação pela qual a mente amplia, intensifica ou plenifica a consciência de seus próprios estados internos e representações.

Diferente da posição de Jeudy o corpo envelhecido com seus seios caídos não tem nada de feio ou não pode ser apontado com algo belo. O corpo envelhecido é a marca da vida e da longevidade de um ser humano, e ao mesmo tempo um despertar para as nossas ações e reações perante os acontecimentos. A escolha por atribuir beleza ou feiúra está nos olhos de quem vê uma pintura, ela tem seus significados, mas quem retira os véus é o observador.

As pinturas que realizo não são uma busca da representação da beleza, mas um auto-aviso de que a vida é algo finito, uma espécie de *memento mori*⁹, além de propor a presença de uma pele histórica. Um dos lugares aonde a velhice vem lentamente e se instala e as suas marcas não passam, muitos não a percebem ou vedam seus olhos ao que pode vir a ser inevitável. O tempo passa mais rapidamente do que imaginamos e os sinais da decrepitude estão aí, e muitos não se dão conta de sua presença, mas eles estão presentes e se escondem nos segredos da pele do corpo.

Os sinais da decomposição corporal revelam sempre outros sinais que demonstram de uma maneira realista a progressão da velhice, e as imagens do corpo jovem, capazes de enfiar na frente do velho para ocultá-lo, parecem produzidas pelos efeitos de uma vontade obstinada de cegueira (JEUDY, 2002, p. 87).

A presença casual, maciça de imagens do corpo jovem, é usada não como forma de negação do envelhecimento, mas na construção de uma fonte de ilusão, a beleza da juventude avalia-se em sentido único, em relação ao tempo de decomposição; voltar no tempo é algo proveitoso. Talvez por isso as representações do corpo jovem permaneçam atemporais, ressurgindo em ciclos permeados pelo amor e pelo desejo, propiciando uma viagem no tempo, mesmo que se choque com uma evidência realista da decrepitude. Não se trata de ignorar de maneira involuntária tal processo, mas ele tem seu poder delegado pelo interminável jogo das imagens corporais.

⁹ De acordo com o *Tate Glossary a expressão latina Memento mori* é uma expressão latina que significa algo como "Lembre-se que você é mortal, lembre você deve morrer".

A pele é um livro aberto aos olhos alheios. Ela é sentido da intimidade e da proximidade, é o único que pode ser objeto de todos os outros. De fato, ela tem um cheiro e dilacera, mas, sobretudo, mostra aparências, expõe-se aos olhos dos outros, a seus desejos e a suas rejeições, aos perigos (JEUDY, 2002, p. 91).

A pele é um relato infinito que desvela e oculta a intimidade de nosso corpo, cujo sentido público jamais é “totalmente objetivável”. As escritas corporais, marcas e sinais do tempo, fazem com que o corpo seja um objeto desafiador da objetivação dos sentidos. Essa é possivelmente a razão pela qual os textos corporais oferecem a estranha soberania de um mito. As imagens corporais contidas nas pinturas são um livro aberto diante dos meus olhos, por meio delas posso conviver com as intimidades do envelhecimento, não como maneira de lástima ou tristeza, mas como meio capaz de me conectar a vida e suas responsabilidades. Ter a sanidade de conviver com o inevitável é algo que desperta o sentido da causa e efeito no qual a vida e o envelhecimento estão envolvidos.

O contato com cada marca ou sinal textual de meus pais me conecta a minha própria história. Cada sinal pode ter um fato ou acontecimento atrelado a ele. E, por meio desse processo, posso reler essa escrita e reescrevê-la por meio do pincel que a torna eterna e possibilita que suas histórias em vida sejam lidas por quem não os conheceu.

Outro fator importante é o fato de que o corpo envelhecido de meu pai, que veio a obtido em doze de junho, vive no meu corpo, e, tendo contado com seu envelhecimento estou convivendo com o ciclo pelo qual provavelmente vou passar ao longo dos anos. Tenho a consciência de que algumas mudanças ocorrerão devido à geração e aos hábitos aos quais estou inserido, mas sei que passarei por processos semelhantes e que tenho minha finitude estabelecida pelas minhas ações diárias.

3.2 REFERÊNCIAS E REAÇÕES PICTÓRICAS

Durante o tempo dessa pesquisa e já há algum tempo, alguns pintores têm sido importantes como referência para as minhas obras, já citei alguns ao longo dessa pesquisa, a minha pincelada é a de muitos. As obras por onde meu olhar passeia me ensinam a desenvolver minha poética e a construir os efeitos visuais que admiro. Cada nova pintura que realizo me apresenta e conduz a novos horizontes pictóricos.

Um dos primeiros aspectos que gostaria de salientar em minhas pinturas é a busca pelo entendimento da superfície, o que possivelmente me conecta à pesquisa empreendida pelos pintores flamencos ao estudarem os efeitos da luz sobre os objetos. No entanto, os artistas florentinos se dedicaram ao entendimento da luz sobre os objetos com a finalidade de desenvolver uma pintura que pudesse assegurar o modelato, talvez uma preocupação mais voltada para a compreensão da forma, diferente dos pintores flamencos que se interessaram pela superfície que a luz revelava.

Segundo Gombrich, para "os pintores florentinos, a trama de reflexos rápidos sobre a superfície era como um ruído fortuito, que os desatendiam em sua busca pela forma" (GOMBRICH, 2000, p. 30). Ao contrário dos flamencos e de alguns artistas nórdicos, que ao contemplarem a natureza ficavam fascinados pelo inesperado poder que a luz tem em revelar e sugerir a textura. O autor ressalta ainda que tal fascínio apresenta os signos da nova arte, mais realista do século XV.

Possivelmente é por esse motivo que Jan van Eyck, pintor flamenco desse período, aumenta sistematicamente a densidade e a luminosidade do toque de luz para adaptar os brilhos dos reflexos, é pelo domínio da textura que nasce a atenção para os reflexos e toques de luz, e Van Eyck transformou esse novo detalhe em um microcosmo do mundo.

Desde os detalhes menores, que escapavam inclusive do pincel mágico do mestre, passam a ser representados com assombrosa fidelidade as características das várias superfícies presentes na

natureza: pastos verdejantes, a superfície dos rios e a mudança de luz sobre as colinas foram evocadas por esta mídia (GOMBRICH, 2000, p. 32)¹⁰.

O entendimento da superfície que a luz revela assegurou o tratamento mais articulado da superfície por meio de pinceladas mais presentes, o que possivelmente acentua a materialidade do objeto. Esse aspecto é importante, pois demonstra a modificação do refinamento sistemático da tradição pela observação das coisas e objetos e pela busca do aprimoramento da pintura. Fatores esses essenciais no meu realizar pictórico e para quem busca compreender e empreender a construção de uma poética em evolução e atual.



Hans Baldung Grien
As Três Idades do Homem e a Morte, 1547
Óleo sobre madeira, 151 x 61 cm
Museu do Prado - Espanha

¹⁰ Tradução livre de: " Pues donde el detalle se vuelve demasiado pequeño, hasta escapar incluso al pincel mágico del maestro, pude representarse todavía con asombrosa fidelidad al carácter cambiante de diversas superficies; praderas y copas frondosas, la superficie de los ríos y la luz cambiantes sobre las colinas lejanas fueron evocadas de repente con estos medios."

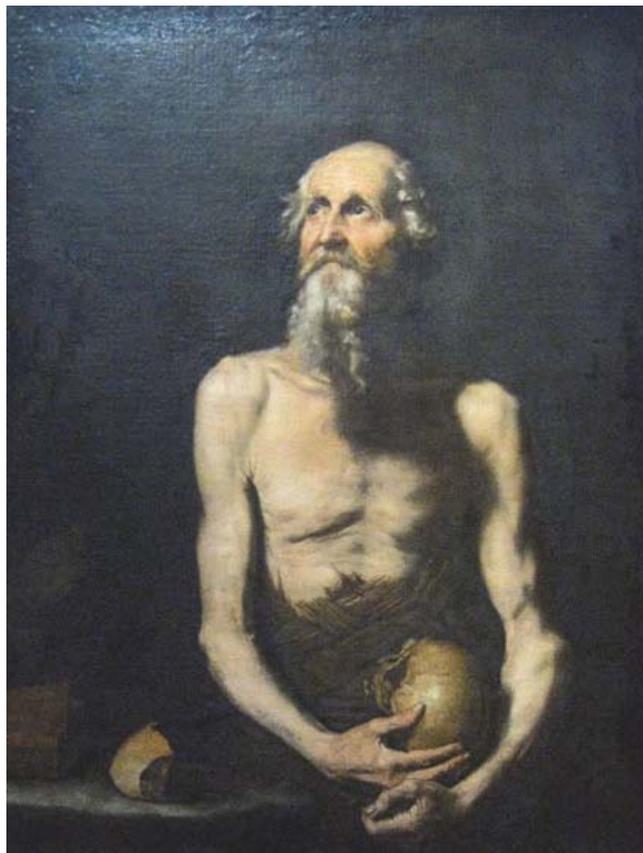
A representação da pele, sobre o prisma de tais aspectos e sobre os efeitos do tempo e as diferentes formas do corpo é um tema presente na história da pintura. Partindo desse pressuposto irei apresentar a seguir alguns exemplos que ajudarão a evidenciar a representação do corpo envelhecido nas artes visuais. Hans Baldung Grien em sua obra "As Três Idades", acentua a forte ação do tempo e a decrepitude do corpo envelhecido. Os seus temas entrelaçavam amor, sensualidade e morte, como vemos em "As Três Idades" onde o pintor relacionou a morte com o perigo que ronda a vaidade e a busca de prazeres sensuais pelo homem em suas *vanitas*.



Matthias Grünewald
As Tentações de Santo Antônio, 1512-1516
Óleo sobre madeira, 265 × 145 cm
Museu Unterlinden - Colmar, França

Mathis Gothart Niethart, conhecido como Matthias Grünewald pintor alemão, um dos maiores pintores do gótico tardio, algumas de suas obras lidam com as questões do corpo e os sinais do envelhecimento. Na obra "As Tentações de Santo Antônio" Grünewald representa certos aspectos da história de Santo Antônio e no canto esquerdo dessa pintura há um corpo cheio de ulcerações na pele, marcas visíveis e claras de enfermidades corporais.

José Ribera é outro pintor que gostaria de citar nesse momento. Ribera é um pintor destacado da Escola Espanhola. Suas pinturas foram importantes, pois algumas delas lidam com características e aspectos que uso diretamente em minha poética.



José Ribera
Paulo o Eremita, 1647
Óleo sobre tela, 130 x 103, 5 cm
Museu Prado - Espanha

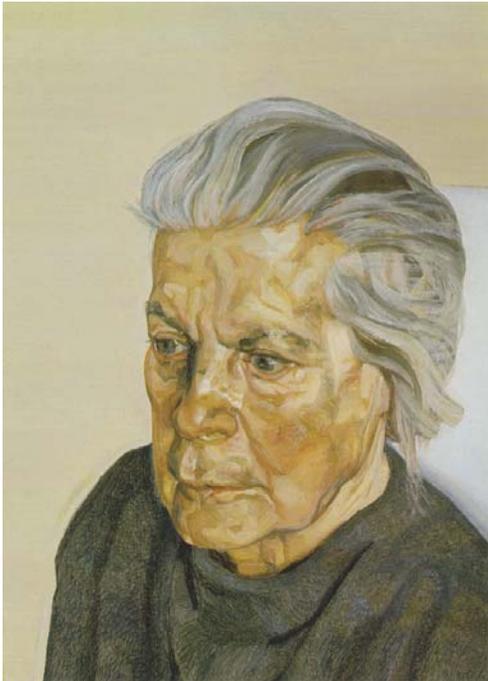
A pintura intitulada "Paulo o Eremita" em especial me despertou grande interesse, pois apresenta um olhar repleto de melancolia, que muitas vezes estava presente nas imagens que tenho de meu pai, um olhar direcionado além do universo da tela e que parece estar em busca de algo além do momento em que está vivendo, como se procurasse a resposta para a questão da transição do que somos para o que seremos. Além desse fator, a pintura de Ribera apresenta um tratamento pictórico majestoso e foi primorosamente bem executada.

Além desses pintores apresentados existe toda uma escola realista que contém em sua produção várias representações de pessoas senis, dentre eles estão: Pier Francesco Mola, Giovanni Francesco Barbieri, mais conhecido como Guercino, Pietro Bellotti e muitos outros pintores que ajudaram a construir a história da pintura ocidental.

A pretensão por desenvolver determinados aspectos e características na minha poética me conduziu a ter contato visual e presencial com os pintores já citados e diversos outros pintores contemporâneos, dentre eles Lucian Freud tem grande relevância referencial na minha produção. Não me refiro a toda a sua produção, tendo em vista que as que dialogam com minhas pinturas são as realizadas depois dos anos 70. Isso se deve ao uso da tinta óleo de maneira densa e empastada e a suas pinceladas marcadas e repletas de materialidade, que lhe asseguram efeitos, manchas e marcas que tanto aprecio em suas obras. Essas qualidades em sua pintura me encantaram e desde que tive contato com alguns desses trabalhos, mesmo vistos em livros e revistas e não pessoalmente, houve uma identificação imediata, entre o que eu pretendia realizar em meus quadros e a maneira como esse pintor britânico constrói sua representação de mundo.

Um dos primeiros aspectos que me aproximaram de sua obra foi o caráter pessoal de suas pinturas. Ele apresenta ao observador a sua família e as pessoas próximas, num ambiente que acentua as características da pele e do corpo, produz leitura intimista, sincera e pessoal em suas obras. O aspecto de representar os meus pais, os meus próximos e o ambiente de minha casa é um fator primordial em minha poética. Minha casa é meu ateliê diário circundado pelas minhas vivências e

sentimentalidades, que me conduzem ao impulso interior de revelar a minha intimidade e os acontecimentos de meus próximos ao observador.



Lucian Freud
A mãe do pintor III, 1972
Óleo sobre tela
32.4 x 23.5 cm
Coleção Particular



Josias Martins
Maura, 2009
Óleo sobre tela
30x 25 cm

Essa é uma maneira de intensificar o real interpretado pelo uso da tinta, comunicando tudo o que sinto e posso expressar. “Nunca nada representa qualquer coisa... Ninguém está a representar coisa alguma. Tudo é autobiográfico é tudo um retrato, mesmo que se trate de uma cadeira” (SMEE, 2008, pg.34). A poética de Lucian Freud também lida com a questão de tornar representar as pessoas que lhe são próximas e expor os seus mais profundos sentimentos em relação a tudo o que lhe é valioso. “Um segredo é revelado a qualquer um que olha o quadro com a mesma intensidade com que ele foi concebido. Para isso, o pintor deve liberar os

sentimentos ou as sensações de tudo aquilo com que já está naturalmente envolvido” (FREUD, 1954, p.29) ¹¹.

Pintar é revelar o meu segredo, que é ampliado ao expor o que havia de mais precioso quando concebi os meus quadros, meus parentes e meu pai, e incrustado nele, havia suas mazelas e suas mudanças corporais consequentes de um câncer de pulmão, pelos quais ele conviveu durante quatro anos até o findar de seus dias. O corpo se adaptando às mudanças que possivelmente o transformava, uma ampulheta viva que a cada novo grão que desprendia fazia a vida se esvaír do corpo de meu ente.

Algo pelo qual Lucian Freud de certa maneira também viveu com sua mãe, que atentou contra sua vida após perder seu ente querido. Ela passou a ser sua modelo por um período de nove anos e ao longo desse tempo passou conviver com ela diariamente e o fruto desse período de sua produção foram diversas pinturas de sua mãe, que culminaram numa série de retratos e exposições. “Eu ia buscá-la, ou conseguia que alguém fosse buscá-la pela manhã, e fiz isso durante oito ou nove anos antes dela morrer. Fiz muitos quadros” (SMEE, 2008, pg.44).

Minha aproximação com algumas das obras de Lucian Freud tem estreita relação com sua busca pela materialidade e a construção de uma casca pintura. Smeem em algum de seus escritos afirma que o pintor coloca certas substâncias na tinta com a finalidade de torná-la espessa e garantir que as diversas camadas de tinta produzam algo semelhante a uma pele pictórica, onde nada é escondido ou maquiado.

Da mesma maneira que existem aproximações existem distinções no processo de construção dessa pele e do corpo. Lucian Freud não se utiliza de fotografias durante a concepção de suas obras. Ele se utiliza de modelos durante a concepção de suas obras, dias e meses necessários para a realização de uma

¹¹ A citação acima foi extraída do breve texto intitulado "Algumas reflexões sobre a pintura", possivelmente a primeira e única formulação teórica, escrito pelo pintor aos 32 anos e contido na revista de ensaios "Serrote", São Paulo, SP, n. 7, p. 31-33, março 2011.

pintura. Tal atitude faz parte de um aspecto importante no seu ciclo criativo, Lucian Freud não desenha numa posição fixa, partindo sempre desse ponto ao retomar uma obra. "O processo é mais intencional do que copiado... Eu tiro leituras de algumas posições diferentes porque não quero perder nada que possa ser útil para mim" (SMEE, 2008, pg.50). Diferente de Lucian Freud eu escolho uma pose, e a partir dela tiro diversas fotos da possível composição como um todo e de detalhes, que depois serão melhor estudados com a observação do modelo, um processo resultante do diálogo entre as possibilidades e facilidades da fotografia e a presença física do modelo.



Lucian Freud
A mãe do pintor descansando. 1976
Óleo sobre tela
32.4 x 23.5 cm
Coleção Particular



Josias Martins
Sem título, 2010
Óleo sobre tela
100 x 80 cm

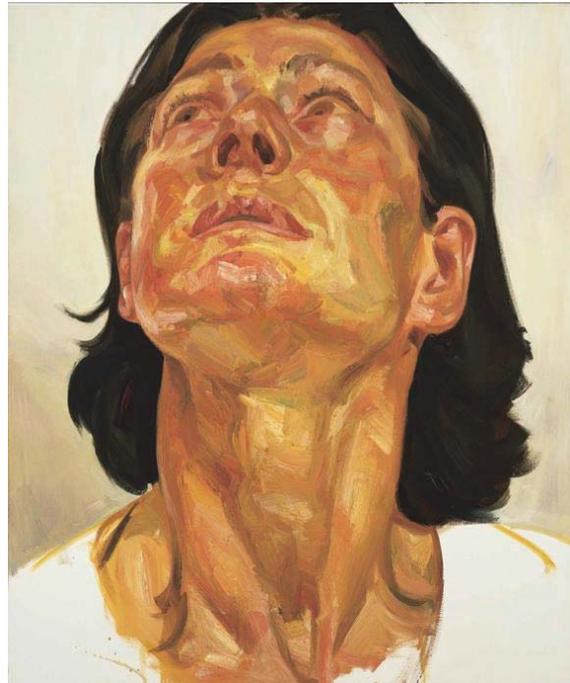
Existe nos primeiros retratos de Lucian Freud certa rigidez formal e busca de aprimoramento técnico que com o passar do tempo foi se diluindo e a presença física e material da pessoa personalizada é construída por meio da tinta. Essa mudança pela qual Lucian Freud passou dialoga com a maneira com a qual meu

aprimoramento pictórico foi acontecendo. No primeiro momento havia a preocupação por uma execução voltada para as qualidades técnicas e a pretensão de mostrar o domínio na construção da pintura com características acadêmicas, que no decorrer do processo pictórico foram sendo substituídas pelo encontro de outras possibilidades que me asseguraram o uso da materialidade da tinta óleo como meio de construção da possível pele pictórica e histórica.

A busca por uma materialidade mais pronunciada e marcas mais evidentes do pincel me conduziu a trocar de pincéis e a usar mais camadas de tinta em minha tela, junto a isso a ampliação da quantidade de tinta se tornou necessária para atingir o efeito de materialidade pictórica que pretendia em meus trabalhos, onde em muitos momentos a tinta passou a ser usada da maneira como sai do tubo. Esse processo de experimentação e troca dos materiais na pintura se deu após saber que os pincéis usados por Lucian Freud eram pele de porco, que deixavam as marcas das pinceladas mais visíveis e produziam sulcos na tela.



Josias Martins
Malgaxe, 2008
Óleo sobre tela
170 x 210cm



Tai-shan Schierenberg
Lynn, 1997
Óleo sobre tela
178 x 147 cm

O pintor inglês Tai-shan Schierenberg também foi importante no desenvolvimento da minha poética, me conduziu a condensar mais o gesto pictórico e a usar a tinta de forma mais empastada e densa. Sua produção está repleta de retratos em grande formato onde explora os diversos efeitos que a tinta óleo pode produzir. Os retratos de Schierenberg situam-se como sendo o caminho para o embate entre a realidade e a busca artística.

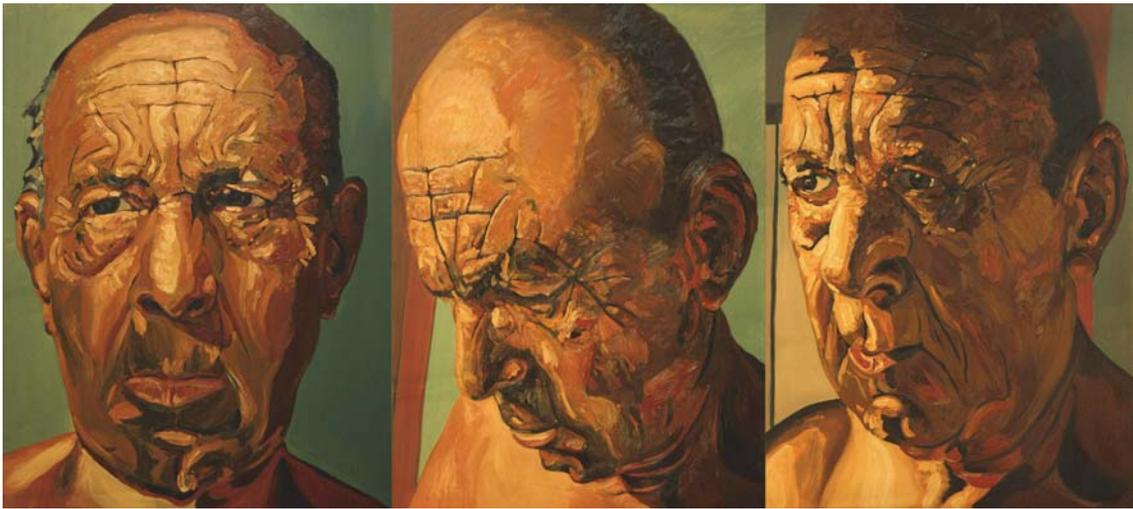
But, portraits in that sense as may be, it remains clear that it is the painting, and even more the engagement with the painting, acted out to a resolution on the surface of the canvas as a kind of moral test, that is the thing (PARCKER, 2005, p.12).

Após ler e ter contato com as questões e dispositivos usados por Schierenberg em suas obras, pude perceber que muitas das poses e cenas presentes em suas pinturas eram próximas das de Lucian Freud. Semelhança essa aceita por Schierenberg ao afirmar:

Yet in his choice of the subject to be painted -the single, isolated head: the model, nude or clothed, sitting or standing in the corner of the studio; the figures lying together on the floor; the bleak room itself - it would seem that it is to Freud to whom he is instinctively the closer (PARCKER, 2005, p.13).

Esse encontro com as pinturas de Schierenberg, de pinceladas largas e repletas de materialidade, me levou a pintar retratos em grande formato e foi algo muito importante, que teve como efeito pictórico imediato a ampliação do gesto e o repensar das questões do uso da tinta a óleo. Normalmente quando estamos aprendendo a pintar somos conduzidos a diluir a tinta e esticar o gesto pictórico, procurando com isso certa fluidez na pincelada. Mas depois de ver ampliações tanto dos quadros de Schierenberg quanto de Lucian Freud decidi usar a tinta de forma natural, da maneira como sai do tubo, que produz uma pincelada curta e o uso da tinta de forma mais empastada. E esse modo de trabalhar me acompanha até hoje, mesmo quando uso pincéis de pequenas dimensões.

Depois de algum tempo experimentando essa mudança no processo de realização e concepção na pintura, decidi realizar três obras que juntas formam um tríptico. Ele representa os primeiros momentos de meu pai como modelo para as minhas pinturas. Nessa época ele ainda não estava com sua doença em estado avançado e os retratos produzidos apresentam características menos densas e aspectos psicológicos já estavam presentes, mas em menor escala. As pinturas apresentam a busca do domínio técnico e a presença de poucos aspectos rudes que só viriam a ser intensificados depois dessas pinturas.



Josias Martins
Triplico, 2008
Óleo sobre tela
1.70m x 2.10m, 1.30m x 1,70 e 1.70m x 2.10m
Acervo do Artista

Essa disposição em realizar certas escolhas no meu processo compositivo e trabalhar com que me é essencial levou a cristalizar meus gostos. Só com o tempo é que pude entender que eles são fruto daquilo que na vida me deixa obcecado a tal ponto de não precisar mais me perguntar o que devo pintar e apenas pintar, o fluxo automático e já interiorizado, que tem como produto final as pinturas da pele com suas marcas e rugas ao que chamo ao longo dessa pesquisa de pele histórica.

3.2.1 PELE E OSSO

Nas minhas pinturas, a pele e o corpo têm tratamento privilegiado, enquanto os demais objetos contidos na cena passaram a ter um tratamento menos primoroso, eles se tornaram pano de fundo onde os gestos do meu pincel estão concentrados na construção das marcas e cicatrizes da pele histórica. Essa determinação foi se tornando bem evidente e tiveram seu ápice nas pinturas usadas na exposição intitulada “Pele e Osso”, realizada em 2010 na Galeria Espaço Piloto na Universidade de Brasília.

No decorrer da montagem da exposição alguns estudantes da pós-graduação que iriam participar da mostra montaram seus trabalhos e depois da abertura tiramos um dia para comentar as obras uns dos outros e ao chegar às minhas pinturas as pessoas acentuaram que minha pintura havia se tornado mais rústica, menos compromissada com as qualidades técnicas, com a busca de uma composição primorosa e repleta de certa gradação dramática.

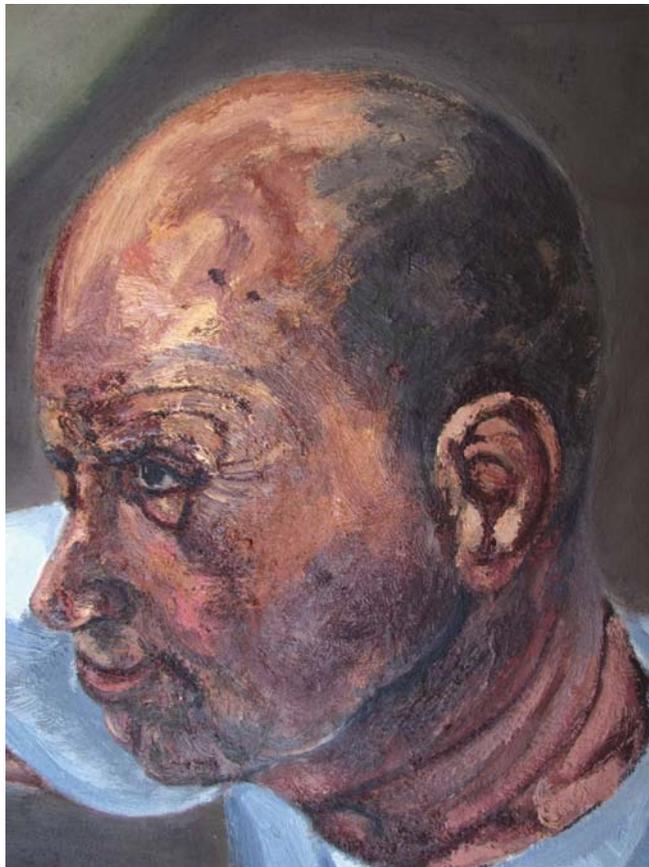
Tal aspecto demonstrou que minhas opções pela pele e pelo convívio diário com as mudanças e instabilidade do cenário de meu lar tinham sido canalizados para a pintura. O que estava vivendo passou a ser o que eu estava representando e imprimindo em minhas pinceladas. Por mais duro que tenham sido esses momentos eu não me arrependo deles, pois foi quando a distância entre meu mundo e de meus familiares se estreitaram, e se existe um amor descompromissado e honesto, foi com ele que pude viver nesses momentos finais com meu pai e meus familiares.



Josias Martins
Sem título, 2010
Óleo sobre tela
80cm x 100cm
Acervo do Artista



Detalhe da obra



Detalhe da obra

Tendo a pele se tornado o meu objeto de obsessão, procurei entender cada mínima mudança que estava acontecendo, pois, de acordo com Lucian Freud, é por meio do entendimento completo dos gostos que podemos libertar nossa tendência de encaixar tudo o que vemos em uma compreensão preestabelecida. Recomendável sempre ter isso em mente, pois senão o artista passa a enxergar a vida como simples material para uma linha artística específica, deixando de realizar o melhor entendimento do que realmente lhe interessa, tudo está à disposição do artista, mas nem tudo cabe no seu trabalho, se assim o fizer pode cair no engano de degenerar o veículo de suas sensações. Ao cristalizar a sua arte no lugar de seus gostos, a mensagem a ser transmitida se torna mais eficiente e verdadeira.

A obsessão do pintor por seu objeto é tudo de que ele precisa para se sentir motivado a trabalhar. As pessoas são impulsionadas a produzir arte não por estarem familiarizados com o processo, mas por sentirem uma necessidade tão intensa de comunicar seus sentimentos em relação a determinado objeto que esses sentimentos se tornam contagiosos (FREUD, 2010, pg.30) ¹².

Esse trabalhar e ir ao encontro do entendimento do tema proporcionou o entendimento de minha poética, do pensar a vida e o próprio envelhecimento, onde o objeto de estudo possibilitou uma ação de sensibilizar as pessoas que iriam se deparar com meus quadros, mas algo que não apenas lembre a vida, mas inaugure a vida, a minha e a dos demais, e nos faça refletir sobre ela. No findar da vida de meu pai, eu pude rever minha relação com meu corpo e conhecer os processos de envelhecimento, o findar dando novo sentido à vida, como uma pedra que lançada num lago parado atinge a superfície da água e cria ecos por onde passou.

Essas reflexões me conduziram a pensar sobre a diferença entre apenas executar uma bela pintura tão fiel ao real, e o uso de um objeto com ponto de entendimento para minha cartase, pois por mais que tenha procurado construir uma pele pictórica não quis realizar a reprodução fidedigna da pele. Se assim o fizesse,

¹² Revista de ensaios "Serrote", São Paulo, SP, n. 7, p. 31-33, março 2011.

estaria incidindo num engano, pois por mais fiel que seja um quadro, ele tem de estar permeado pela possibilidade de leitura e interpretação. Quando o quadro é disposto num espaço não se tem o modelo do lado para servir como comparação. O que vai haver é a obra e ela tem de convencer, dependendo inteiramente do que está ali para ser visto.

A pintura é tudo o que o pintor sente por aquilo, tudo o que ele deseja preservar daquilo, tudo o que vale investir naquilo. Se o pintor conseguir colocar tudo no quadro todas as qualidades extraídas do modelo, ninguém poderá ser retratado duas vezes (FREUD, 2010, pg.30) ¹³

Essa fala de Lucian Freud aponta claramente que o almejado pelo artista ao realizar uma obra não é a reprodução fidedigna do que ele coloca a sua frente para ser representado, mas o ato de acentuar o que lhe é mais importante, sua obsessão particular, com o auxílio de uma lupa repleta de sentimentalidades que mostra ao pintor o caminho de realização das obras e demonstra os possíveis usos dos efeitos pictóricos escolhidos e aprimorados pelo artista durante a realização de sua poética.

Outro ponto que gostaria de salientar é o vinculado à satisfação obtida em uma obra pura *poiésis*, características já ressaltadas nessa pesquisa no capítulo 1. A *poiésis* se materializa plenamente durante a criação de uma obra, o pintor está imerso no espaço que a lona lhe proporciona e a promessa atinge seu ápice e vai desaparecendo na medida em que a obra se concretiza. Lucian Freud diz que o véu cai e o pintor percebe que não está fazendo nada mais que um quadro. O instante em que o artista quase ousa esperar que a imagem construída possa ganhar vida. Se assim o fosse essa seria a obra perfeita e o pintor possivelmente poderia pensar em se aposentar.

É essa profunda insuficiência que o faz ir adiante. De modo que o processo criativo se torna essencial para o pintor, talvez até mais

¹³ Revista de ensaios "Serrote", São Paulo, SP, n. 7, p. 31-33, março 2011

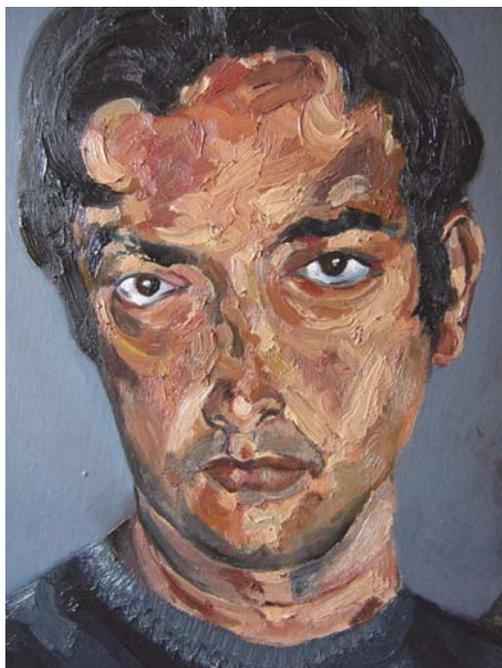
importante que o quadro em si. O processo cria, de fato, uma dependência (FREUD, 2010, pg.30).

O ato de escrever e tornar meus pensamentos em texto por meio da escrita tem me ajudado a organizar *poiésis* e a perceber os principais pontos em que estou envolvido, imerso nela. É um ato essencial e um momento de amadurecimento artístico. Esse gostar do fazer artístico, do ter contato com o meio e de sua ação manual, onde o gesto na pintura pode ser pensado com uma escrita que conta uma história, é algo que pode proporcionar ao artista certa releitura do mundo que lhe é de certa forma imposto, no qual ele está inserido.

Ao comparar uma pintura feita no ano de 2008 e outra de 2010, fui capaz de perceber o quanto mudei minha abordagem em relação a minha própria imagem. Na de 2008, imagem a seguir, há uma nítida mostra de uma elaboração técnica e uso aprimorado da técnica da pintura a óleo, onde a massa de cor, o estudo dos objetos na composição e a escolha do fundo buscam certo primor. A melancolia, que viria com o falecimento de meu pai, ainda estava atenuada por uma possível promessa de cura e prolongamento dos dias para meu pai. Isso me levou a criar um véu diante do que estava posto a minha frente, o findar dos dias de meu pai.

No auto-retrato de 2010 a gradação da dramaticidade está mais presente. A minha representação já não está mais voltada ao domínio técnico e sim serve como uma forma de expor o reflexo de minhas emoções diante do que tinha aceitado, e o véu que antes habitava meus dias se foi e a dura realidade apresentou-se.

Ao ponderar sobre os alguns de meus auto-retratos, suas diferenças e relação com a história da pintura, diversos pintores me vieram à mente, mas foi em Rembrandt que encontrei uma possível conexão com essas pinturas. Rembrandt ao longo de sua vida realizou por volta de noventa auto-retratos. Eles formam um momento singular na história da arte, não somente pela quantidade e qualidade de seus trabalhos, mas por representar a reação que suas vivências produziram na sua auto-imagem e de que maneira elas contribuíram para sua mudança interior.



Josias Martins
JR, 2008
Óleo sobre tela
37 x 37cm



Josias Martins
Apenas um Espectro, 2010
Óleo sobre tela
50 x 70cm

Dois personagens, dois estilos, dois universos. Nos quarenta anos em que Rembrandt se dedicou à pintura a forma de construir e lidar com o meio evoluiu profundamente. "A princípio e por vezes desordenado e um pouco desajeitado, mas sempre significativo, sucede-se o desenvolvimento e o crescimento de uma arte e virtuosismo inigualáveis" (BOCKEMÜHL, 2001, p.8).

A série de auto-retratos de Rembrandt é possivelmente única no seu gênero. Nela podemos ver a maneira como a face e o corpo do pintor foram mudando ao longo das dificuldades financeiras, mas não foi por falta de dinheiro para os modelos que se embrenhou na pintura de auto-retratos.

Esses quadros não patenteiam apenas as alterações físicas do artista com o decorrer dos anos, nem da expressividade da fisionomia que, aliás, cultivou e estudou quando jovem... O espectador fica impressionado com a complexidade da sua personalidade que transparece na maneira como se mostra quando

jovem, depois na força da vida e, por fim, nesse encontro pessoal e direto com o espectador que provoca no seu último ano (BOCKEMÜHL, 2001, p.9).

Ao olharmos para a é importante ter em mente as qualidades pictóricas que Rembrandt usou para transmitir de maneira requintada suas emoções e os sentimentos. Essas obras foram construídas ao longo de vários anos e apresentam o fruto de uma leitura pessoal do mundo do pintor acentuados, sobretudo por um trabalho assíduo e contínuo.



Rembrandt van Rijn
Retrato de Rembrandt como Gorget, 1629
Óleo sobre tela
37.9 x 28.9 cm
Real Galeria de Pintura de Mauritshuis - Holanda



Rembrandt van Rijn
Auto-retrato com Cavalete, 1669
Óleo sobre tela
110.0 x 90.6 cm
Museu do Louvre - Paris

Na primeira pintura temos a representação de um Rembrandt jovem e extremamente vaidoso. A roupa escolhida lhe dá certa característica militar o que lhe atribui certa formalidade. A escolha da composição valoriza o conjunto, que vão

desde a escolha dos tons à iluminação. Seu olhar confiante traz a vivacidade própria da juventude repleta de sonhos e ambição.

A luz é um importante instrumento com o qual Rembrandt interpreta a si mesmo e aos outros. Suas interrogações acerca da alma humana ficam evidentes nos retratos que fez de si. Mesmo tão jovem, aos 23 anos, ele já intuía que a sua própria auto-imagem retratada seria o testemunho mais fiel de sua biografia.

No outro retrato, 40 anos depois, o tempo e as vivências já fizeram seu trabalho, Rembrandt não se representa mais com o apogeu da juventude nem se reveste da vaidade para construir sua auto-imagem. O que a pintura traz é um pintor à frente de seu cavalete, o que une as duas pinturas é o olhar que parece estar voltado para quem o contempla. Parece nos perguntar o que é você e de maneira a vida está te transformando? O que temos na segunda pintura é um pintor envelhecido fruto do viver intensamente. Sua pele já está repleta de marcas senis, mas, ao mesmo tempo, seu olhar evidencia grande sensibilidade e parece revelar um ser humano vulnerável. Entretanto, o pesar que o acomete aprofundou-lhe a compreensão. Ele está livre do rancor, da autocomiseração e de quaisquer reações sentimentais fúteis. O que lhe importa é viver o novo dia e desfrutar do que a pintura pode lhe oferecer. Seus desejos, suas vontades e os ruídos do mundo possivelmente passam a ser meras vaidades.

Ao olhar essas pinturas e relacioná-las com os meus auto-retratos, pude empreender não somente a busca pela elaboração de minha poética, mas a compreensão do que vivo. Essas vivências produziram mudanças tanto interiores quanto exteriores e têm seus reflexos na minha lente com a qual leio o mundo.

Muitos foram os fatos que determinaram essa caminhada e nesse momento me atenho a dizer que minha poética tem na pele seu tema ou objeto predileto de estudo e aprendizado, lugar onde meus pincéis encontraram a morada e a materialidade pretendida. Uma pele, não uma qualquer, mas uma pele histórica onde o tempo escreve os reflexos das vivências. Nesse momento pinto a pele dos meus entes, mas quem sabe a minha própria pele não seja o próximo texto a ser

representado ao longo dos anos. De forma semelhante à Rembrandt, quem sabe representar em cada novo retrato minha relação material com a tinta e junto a isso os reflexos de minha relação com o tempo e a vida. Só o tempo que marca a pele dará as devidas repostas.

CONCLUSÃO

Inicialmente gostaria de salientar a importância desta pesquisa como instrumento teórico que contribui para a compreensão da minha poética. Diversas questões que fazem parte do ciclo criativo e do processo de produção se tornaram mais evidentes e melhor entendidas após a elaboração e realização desta pesquisa.

A tentativa de entendimento das definições do termo *mimesis*, que no princípio foi associado à cópia do real e depois como sendo instrumento mediador entre o real e a produção artística, me levou a perceber que cada novo texto lido havia um misto de entendimento e dúvida que não se resolveu na sua totalidade, a dúvida impulsiona a curiosidade, sendo assim é preferível a dúvida impulsionadora que a certeza que produz o acomodamento do pensar.

Diante das duas definições para o termo *mimesis*, esta pesquisa revestiu-se da definição Aristotélica que conceitua *mimesis* como sendo o diálogo do pintor com o real. Por meio desse colóquio, o pintor pretende o entendimento das estruturas naturais e meios que possam impulsionar a sua intenção criadora. O pintor é visto não como mero copista, mas como o que acolhe um tema ou objeto de estudo e por meio dele constrói sua poética.

Um aspecto interessante, quanto à *mimesis*, é que havia uma perspectiva de se estudar os efeitos de seu uso como qualificador do processo pictórico. E qual não foi minha surpresa quando escrevi o capítulo 2 e percebi que o mesmo tipo de julgamento pelo qual passou a pintura - mera cópia do real ou relicário enganador - também havia sido atribuído à fotografia nos seus momentos iniciais. O que conduziu alguns pensadores da arte e alguns escritores a atribuírem à fotografia certo descrédito artístico, por ser rotulada como sendo mera máquina que captura o real.

Para alguns, essa característica lhe privaria de qualquer utilidade no universo das artes visuais. Tais aspectos foram plenamente defendidos pelos tradicionalistas em suas abordagens sobre o uso da fotografia e sua adoção como meio na

produção artística. Porém esse tipo de discurso sobre sua mecanicidade e a não intervenção do artista durante o processo de obtenção da imagem felizmente já é algo superado e a fotografia é um meio utilizado em diversos momentos das produções artísticas e em várias mostras e exposições, além de ser linguagem capaz de dialogar com os mais diferentes segmentos das artes plásticas.

O diálogo entre a pintura e a ciência, advindo do uso de lentes e demais evoluções, que propiciaram a sua ampliação, a projeção e posteriormente o surgimento da imagem impressa, não gera qualquer tipo de descrédito a nenhuma das linguagens, ao contrário, contribuem para o processo de evolução e da revalorização da imagem, além de garantir que a pintura e a fotografia possam dialogar e usar aspectos de uma linguagem na outra.

Por um lado, a pintura tem a liberdade de propor questões da fotografia em suas representações, por outro, a fotografia faz uso de aspectos da pintura. Esse livre trânsito entre as linguagens assegura ao artista infinitas possibilidades na sua poética. No meu caso ela é parte integrante e essencial, sendo primordial no processo de captura, ampliação, elaboração composicional e armazenamento de informações visuais que me asseguram os momentos de entendimento e realização pictórica.

Outro fator que não poderia deixar de referenciar é sobre a sentimentalidade contida na minha poética. Por algum tempo evitei escrever o último capítulo, sabia que mergulharia na minha memória e faria uma reavaliação do que vivi nos anos em que representei meus parentes e principalmente meu pai. Sabia que os sentimentos não seriam os mesmos, pois ao analisarmos um acontecimento do passado com o olhar do hoje, ele se reveste de outras leituras e significados.

O que posso dizer sobre isso é que foi muito importante ter empreendido tal tarefa. Os frutos desse mergulhar no passado com um olhar permeado por novas vivências e mais acalmado pelo tempo, me conduziu a perceber a importância da aproximação com meus parentes e o quanto aprendi tanto pessoalmente quanto pictoricamente com tal convivência. Meus sentimentos foram, de certa maneira, as

lentes que me possibilitaram empreender e gerar gestos e marcas pictóricas nas minhas representações. De certo modo, eles possivelmente são o fator que diferencia as diversas produções na pintura e na fotografia, pois cada artista se reveste de suas sentimentalidades para ler o mundo e desenvolver sua poética.

Uma questão final que permeou a discussão desse trabalho, mesmo que nas entrelinhas, foi porque continuar pintando em pleno apogeu de tantas técnicas mais atuais e onde a pintura é vista por alguns como uma técnica tradicional e pertencente à *old school*? Mas talvez seja mais justo se perguntar por que não pintar? Lendo o texto do Julian Bell intitulado "*What's Painting*", o qual apresenta um estudo sobre o desenvolvimento e as qualidades da pintura na atualidade, existem alguns aspectos que gostaria de me valer para finalizar esse ponto da pesquisa.

Julian Bell afirma no seu texto que a pintura não pode mais se valer apenas da questão técnica, como possivelmente foi usada ao longo da história da arte até o surgimento das novas mídias. Bell aponta que as principais características da pintura atual está associada a multiplicidade de linguagens, meios e conceitos que caracterizam a contemporaneidade.

A pesquisa aqui desenvolvida tem ressonância com esses aspectos devido a propor diálogo entre duas linguagens presentes e usadas como meios expressivos pelas artes visuais. Dispositivos da fotografia se entrelaçam com a pintura durante a produção das obras, propiciando a ampliação de detalhes e imagens para o artista realizar seu processo pictórico.

Além disso, o que existe não é o uso da técnica meramente com fins representacionais, mas como meio ferramental que capacita o artista a entender os processos de envelhecimentos e enfermidades pelos quais o corpo se depara ao longo do tempo. Valendo-se desses aspectos, o artista passa a poder olhar e analisar os resultados da relação corpo e tempo, visíveis na pele, e a partir de então constrói uma pele que além de ser pictórica, está permeada pela história de vida do ser humano representado. Logo, cria uma pele histórica, passível de leitura.

Ao findar essa pesquisa a pergunta que me cabe é qual o próximo passo a ser dado? Tenho a pretensão de ampliar essa possível pele pictórica, as pinturas apresentadas mantiveram a proporção original das pessoas e a pele manteve sua dimensão, o que pretendo para outro momento e escolher partes da pele e levá-las a outros formatos e tamanhos, com o objetivo de ampliá-los e construir uma cartografia da pele.

A ampliação de partes da pele mostrarão de maneira monumental os detalhes da ação do tempo que tanto me motivaram e foram meu objeto de estudo nessa pesquisa, mudar o formato e tamanho tornarão possível que parte de uma pele venham a ser percebidas como um todo. Um pedaço ampliado de um detalhe escolhido mostrará diversas particularidades, tanto da pele envelhecida como da pintura, que por vezes ficam escondidos devido a dimensão dos trabalhos atuais.

Esse outro formato revelará outras possibilidades de estudo e criação que me possibilitarão também voltar a lidar com o gesto mais ampliado do pincel e proporcionará uma cartografia dos detalhes lidos pela ótica da tinta a óleo. Pedacos ou partes se tornarão outro território a ser mapeado pelo olhar e pelos gestos do pincel guiados pela vontade da busca de desdobramentos de minha poética.

Enquanto essa pergunta fica no ar e envolta pelas possibilidades o tempo faz se papel e produz novas marcas na pele nos meus entes e propiciam mudanças que poderão ser usadas no meu estudo pictórico, mas isso só o mesmo tempo que gera as marcas, manchas e cicatrizes poderá responder. Sim o tempo é o senhor das repostas e possibilitador de nossa história.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES, **Os Pensadores, Volume I**, São Paulo, Nova Cultura, 1987.

ARISTÓTELES, **Os Pensadores, Volume II**, São Paulo, Nova Cultura, 1987.

ASHLEY, Montagu. **Tocar, o significado humano da pele**. São Paulo: Summus, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre a Arte**. São Paulo, SP: Hedra, 2008.

BAZIN, Andre. **O cinema ensaios**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1991.

BELL, Julian. **What is Painting?**. Estados Unidos: Thames and Hudson, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BOCKEMÜHL, Michael. **Rembrandt**. Alemanha: Taschen, 2001.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999.

COSTA, Helouise. SILVA, Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 2004.

FREUD, Lucian. **Algumas Reflexões sobre a Pintura**. Serrote, São Paulo, SP, n. 7, p.20-31, março.2011.

GASPAR, A. **Os grandes mestres da pintura colavam?** Atualidades Científicas. São Paulo: Ática Limitada, 2005. Disponível em:
<http://www.aticaeducacional.com.br/htdocs/secoes/atual_cie.aspx?cod=743>

- GOETHE, Johann Wolfgang Goethe. **Escritos Sobre Arte**. São Paulo, SP: Humanitas, 2008.
- GOLDBERG, Jacob Pinheiro. **Psicoterapia e Psicologia**. São Paulo, SP: L&PM, 1979.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **El Legado de Apeles**. Madri: Espanha, Madri: Debate, 2000.
- HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto**. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2001.
- JEUDY, Henry-Pierre. **O Corpo como Objeto de Arte**. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2002.
- KEMP, Martin. **La ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat**. Madrid: Ediciones Akal. 2000.
- KEMP, Martin. **Leonardo da Vinci**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor: 2004 .
- LIMA, Luiz Costa. **Vida e Mímesis**, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: Desafio do Pensamento**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e Modernidade**, Rio de Janeiro, Graal, 2003.
- LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o Leitor**, São Paulo, Paz e Terra, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo, SP: Coasc & Naify, 2004.
- PACKER, William. **Tai-Shan Schierenberg**. Londres, Inglaterra: Momentun, 2005.
- PLATÃO. **Os Pensadores**, São Paulo, Abril, 1983.
- PLATÃO. **A República**, São Paulo, Nova Cultura, 2004.
- PLATÃO. **O Sofista**, São Paulo, Golden Books, 2005.

PESSOA, F. "Idéias Estéticas". In: **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. **História da Filosofia, Volume I**, São Paulo, Paulus, 2007.

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. **História da Filosofia, Volume II**, São Paulo, Paulus, 2007.

SMEE, Sebastian. **Lucian Freud**. Alemanha, Taschen, 2008.

WILSON. Edmund. **O Castelo de Axel**. São Paulo, SP: Schwarcz, 2004.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais de história da arte**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Sítios

<http://mestradoemculturavisual.blogspot.com>

<http://www.prevangogh.com.br/>

<http://www.fotoclubef508.com/>

<http://camaraobscura.fot.br>

<http://www.studium.iar.unicamp.br>

<http://forum.mundofotografico.com.br>

<http://www.anped.org.br>

<http://escritafotografica.blogspot.com>

<http://www.tate.org.uk>