

**COMO A ESPIRITUALIDADE DO ARTISTA CONSTRÓI SIGNIFICADO
ATRAVÉS DA MATÉRIA?**

***HOW DOES THE ARTIST'S SPIRITUALITY CONSTRUCT MEANING
THROUGH MATTER?***

Esp. Julia Pereira Gomes

Prof. Dra. Helena Freddi

RESUMO

O artigo aborda o conceito do espírito inerente e insubstituível do artista-pintor e com isso esclarece como a formação da coisa artística e seu processo específico tem a capacidade de alcançar verdades próprias. A pesquisa considera noções primeiramente do campo da filosofia da arte, para discutir elementos como matéria, expressão, percepção e significado que podem fazer com que o trabalho artístico opere segundo suas próprias leis, que fogem do controle da criação intencional. Em seguida, discute o gênero do Retrato, a começar por pinturas de produção da própria autora, pontuadas com obras de Diego Velázquez e Lucian Freud, a pesquisa estabelece a ligação psíquica entre o artista e conteúdo formativo da pintura de retrato.

Palavras-chave: Pintura; Espírito; Processo; Matéria; Forma; Significado; Retrato.

ABSTRACT

The article explains the inherent and irreplaceable spirit of the artist-painter, and thereby develops how the formation of the artistic thing and its own specific process have the ability to achieve its own truths. The research contemplates notions primarily from art philosophy, to discuss how elements such as matter, expression, perception and meaning, can allow the painting to operate according to its own laws, which escape the artist's creational intent. Followed by a discussion of the gender of Portraiture, initiated by the author's own paintings, punctuated with works by Diego Velázquez and Lucian Freud, the study establishes the psychic connection between artist and the painting's formativity.

Keywords: Painting; Spirit; Process; Matter; Form; Meaning; Portrait.

Atuando como artista, percebo como a pintura pode se tornar um meio de conscientização do ser trazido para além da superfície. O ato de pintar é íntimo, expositivo e é através deste que se materializa a correspondência psíquica entre o artista e o trabalho. Esta manifestação pictórica gera o que é chamado de verdade da arte. Segundo Cecília Salles (2007), a verdade da arte é considerada uma ficção dependente da atribuição subjetiva de características dadas por quem a criou. Subordinada integralmente ao processo artístico individual e específico, ela é construída durante a criação, de acordo com as constantes escolhas estéticas do artista. A realidade fictícia concebida na tela se contrapõe ao real; opõe-se àquilo que existe como coisa, com suas características próprias independente da subjetividade humana sobre tal. Ela se desprende da realidade externa como consequência de sua parcialidade e consequentemente a obra opera segundo suas próprias leis (SALLES, 2007, p.134) portanto, a obra comunica por si só para aquele que a recebe. A pintura é autônoma e, por essa razão, o que nela é percebida e o que diz por conta própria fogem aos limites da criação intencional. O que resta na tela já pertence à dimensão física do trabalho e está aberta à interpretação. Com isso, a pintura tem a capacidade de revelar para o espectador muito mais do que o pintor possa desejar, planejar ou controlar.

I.

O ato de pintar é carregado de forças especificamente pertencentes àquele artista que ao se materializar no suporte – a pintura – torna-se passiva de recepção pelo corpo e alma do espectador. Entretanto, entre pressentir o que irá para a tela e o fazer, há um abismo preenchido por percepção, memória, subjetividade e espírito inerentes ao artista, que se fazem visíveis apenas após o registro do pincel. Entendo que o revelado é necessariamente o que é pintado, ou seja, a própria Forma, resultante daquele conhecimento profundo, específico e único do pintor. Este conhecimento que suporta e alimenta o artista é nomeado como espiritualidade por Luigi Pareyson (1993), sendo um termo que caberá aqui ser adotado.

Na visão de Pareyson, o espírito do artista é singular e lhe pertence de maneira indiscutível, pois seu modo de formar a coisa artística, particularmente elaborado, se tornou individual. A experiência de vida, manifestação da essência e juízo crítico como

parte do caráter pessoal, elaboram uma maneira de existir e por consequência, do fazer. Com a espiritualidade molda-se a maneira de pintar, ou seja, a Forma que é resultado de um fazer impreterivelmente ligado ao conhecimento daquele artista. Tal fenômeno é esclarecido a cada elaboração de um novo trabalho. O sujeito em sua integridade, "torna-se carga de energia formante [...] e se torna atividade artisticamente operativa [...]" (PAREYSON, 1993, p.30). Há o processo de tentativa e erro, exercício e realidade, busca e descoberta, de definição desta espiritualidade até que se realize através do fazer e do feito artístico, e se torne estilo. O estilo vira parte da forma, até ser Forma (PAREYSON, 1993, p.31). A constância do ato artístico resulta em uma pintura que é tanto quanto se mostra. A pincelada traz em si a sua autoria, o que pode resultar em uma denúncia involuntária sobre o conteúdo. O inconsciente, parte formativa do artista, aparece, especialmente se ele estiver atento e desprendido de sua autocensura. Jonathan Lasker (2011) compartilha a visão de Pareyson quando diz,

Paint bears physical record to the expression of the human hand. It conforms to the trail of the brush being driven by the impulses of the psyche. In no other art medium is creation more permanent and intimately bound to the movement of the human body [...]" (LASKER, 1993 apud SEARLE; MYERS, 2011, p.102).

A ligação entre mente, corpo e pincel é direta e com constância, ininterrupta. A integração do ser e fazer resulta em uma Forma que apresenta uma espécie de existência própria, que exala uma qualidade vital. Quando a pintura possui este elemento intraduzível, porém perceptível, que transita entre o artista, a matéria, Forma e espectador, diria que o trabalho possui expressão. Noël Carroll em seu livro *Filosofia da Arte* (1999, p.80), esclarece que "expressão é a manifestação visível de qualidades humanas em uma obra de arte [...]". Para complementar, Rudolph Arnheim (2005, p.438), estudioso da percepção visual, diz que "expressão só existe se há um espírito a ser expresso [...]". Sua afirmação parece criar uma condição para a existência da expressão, que é a espiritualidade concebida. Por fim, a interligação entre os conceitos parece ser resumida pelo pintor Wassily Kandinsky (1977, p.29) em seu livro *Concerning the Spiritual in Art*, "*Form-harmony' must rest only on a corresponding vibration of the human soul [...]*".

No entanto, Forma é um aspecto e conteúdo é outro. A Forma se forma desde o começo do processo artístico, pois o pensamento e o ato estão subordinados ao fazer. O fazer é feito com o olho e empresto as palavras do filósofo fenomenológico Merleau-Ponty (2004, p.12) para complementar, quando ele diz que com "visão se faz gesto". O que é visto é transferido para o movimento do pincel. O gesto por consequência está "subordinado à mão que o faz." (DELEUZE, 2004, p.124). Com isso, a obra é o fazer e o feito ao mesmo tempo. O processo é inerente à obra, na medida que ela se concebe até ser a integração das partes e a relação destas entre si (CARROLL, 1999).

O conteúdo pode ser interpretado como inicialmente sendo aquilo que o artista quer apresentar ou tem a intenção de construir, e também sobre o que o trabalho apresenta por conta própria. O que está presente. Penso na possibilidade de associar o estilo ao conteúdo pois o processo pode virar o assunto, ainda mais porque as formas manifestas podem já conter um poder sugestivo inato (KANDINSKY, 1997, p.28). Porém isso só acontece, segundo Pareyson, após a espiritualidade virar estilo. Para o autor, espiritualidade é definida como entendimento profundo e complexo. Em outras palavras, quando o artista compreende que o trabalho carrega a integridade do seu ser, consciente e inconsciente, refletida no conjunto de pinceladas que ganha vida própria, essa maneira de fazer torna-se o próprio fazer. Pode-se dizer que "a obra de arte tem como conteúdo a pessoa do artista; como foi formada é o modo próprio de quem tem aquela determinada e irrepetível espiritualidade." (PAREYSON, 1993 p.31). A esta altura, o estilo do artista se torna conteúdo do trabalho, graças à presença do espírito.

II.

Para o propósito deste artigo, a elaboração física da coisa artística é uma condição necessária. A materialidade atribui existência e também corpo à Forma. O material dá substância ao trabalho, tornando-se matéria. Matéria enquanto pura fisicalidade, ou seja, material físico de uso comum e configuração artística que já possui vocação própria, mas que, para se tornar matéria-obra depende do olhar formativo do artista (percepção artística), dado que antes do ato não há nada físico, – embora a pintura já existisse enquanto imagem mental (DELEUZE, 2004) –, depois há tudo.

A natureza da tinta à óleo é singular e exige um domínio técnico específico para depois ser manipulada e aperfeiçoada a fim de responder às demandas intencionais do artista. A intensidade das cores e a consistência maleável e densa da substância são características que podem contribuir para o material ter um aspecto tátil intenso, luminoso, sedutor e corpóreo. A maneira pela qual ela desliza na tela depende da ferramenta usada para gerar o traço ou as manchas, assim como está submetida ao corpo de quem a manipula. Tais operações influenciam a construção final da imagem, contaminando o conteúdo com a maneira de fazer e conseqüentemente, seu significado.

Falar de pintura traz consigo sua história¹. Em termos pictóricos, pode-se dizer que uma forma na tela é uma cor que termina de se espalhar antes de começar a outra (KANDINSKY, 1997) e entendemos aquilo como uma configuração que se difere ou se integra à outra cor ao lado. A pintura se apresenta para o espectador em sua totalidade, de uma vez só e em um único recorte do tempo, o presente. O olho pode percorrer a superfície bidimensional e apreender fragmentos aos poucos, antes de haver um sentido coletivo ou uma possível experiência estética, uma vez que a "percepção realiza no nível sensorio o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento." (ARNHEIM, 2005, p. 39).

III.

Segundo Noël Carroll (1999), uma das noções contempladas no âmbito da filosofia da Arte é que para ter significado, o trabalho precisa ser minimamente compreensível, acessível, passível de entendimento por outros. Dar significado é atribuir sentido. É a relação do signo com o real; o modo como este se transforma em referência, em nome de, na tentativa de traduzir uma forma linguística ou imagética, em ideias que dependem dos contextos nos quais estão inseridas. Uma imagem carrega em si potenciais de sentidos, mensagens, à espera da receptividade corpórea, cerebral e psicológica do espectador para serem percebidos e compreendidos.

¹ É válido lembrar o propósito místico das pinturas paleolíticas como veículo mediador de sobrevivência; o caráter taxonômico das pinturas de parede egípcia; o poder narrativo e comovente das cenas pintadas em igrejas católicas; o papel identitário dos retratos das cortes europeias; a janela da realidade no campo e na cidade; a expressão subjetiva da experiência do mundo interno do artista; a quebra do comprometimento com a figuração e ainda, com o cavalete.

O que é atribuído à obra, pelo espectador depende da atenção investida no que se vê naquele momento, o que o espectador tem de referências sobre o que está diante de seus olhos e sua capacidade de formar conexões entre elementos que podem parecer desconexos inicialmente. Acaba sendo um processo cerebral-mecânico e psicológico. É pertinente o exemplo dado por Arnheim de como

[...] O salgueiro não é triste porque parece com uma pessoa triste. Antes, porque a forma, direção e flexibilidade dos ramos transmitem um cair passivo, uma comparação com o estado de espírito, e o corpo estruturalmente semelhante, que chamamos de tristeza, impõe-se de maneira secundária. [...] o espírito humano recebe, configura e interpreta a imagem que tem do mundo exterior com todos os poderes conscientes e inconscientes [...]. (ARNHEIM, 2005, p.444-453).

No caso da pintura, atribuir significado acontece em etapas; identificar o que está presente na imagem; entender Forma e conteúdo como interdependentes; perceber a presença do espírito. O saldo disso seria o sentido. O autor Silvio Zamboni, ao abordar a pesquisa no âmbito do conhecimento artístico e científico, afirma:

[...] Somente o ser humano possui a capacidade de elaborar imagens de coisas ausentes, utilizando essas imagens das mais variadas situações também imaginárias. Um objeto observado pelo olho, pode remeter a outras imagens formadas a partir do olhar, o qual não é limitação da percepção do objeto [...], é captar estruturas ausentes, é interpretar o que foi observado. (ZAMBONI, 2012, p.56).

A interpretação é uma das maneiras que o espectador tem para dar sentido ao que ele vê. Porém isso só é possível dada a experiência de dar-se o tempo de absorver a tela em sua totalidade e deslocar o corpo e mente para o tempo sensível, o da descoberta. Essa revelação poderia elevar a experiência para uma apreensão filosófica espiritual, pois a pintura “dá existência visível ao que a visão profana crê invisível.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.20).

IV.

Através da pesquisa busco entender a relação entre a maneira pela qual a criação artística se manifesta, com sua conseqüente materialidade, os significados dela

resultantes. Escolho abordar o gênero do Retrato para esclarecer os conceitos discutidos. Para falar de Retratos, devo considerar sua tradição. É relevante mencionar brevemente a arte sepulcral especificamente da 4ª Dinastia do Egito Antigo (c. 2580 A.C). As estátuas de cunho realista, feitas em pedra ou madeira, correspondiam fielmente à aparência dos indivíduos (tomo como exemplo as figuras do príncipe Rahotep e sua esposa Nofret em Fig. 4). Os objetos eram considerados corporificações dos espíritos daquelas pessoas, e os artistas eram considerados cruciais pois lhes eram conferidos o cargo de imortalizar o soberano, através de sua representação. O compromisso de manter fidelidade à aparência era essencial para que a coisa artística cumprisse o seu propósito (HONOUR, H., FLEMING, J, 2005). Já no continente europeu católico-romano pode-se dizer que a pintura retratista do período barroco durante o século 17 era um atestado de presença, a possibilidade de servir como testemunho da existência do indivíduo, identificável e definido de maneira verossímil, através da tinta. O retrato possuía seu valor sociocultural e contribuía para a afirmação de identidade sobre quem era.

O retrato pictórico, da mesma maneira que o fotográfico, apresenta em sua construção quatro personagens; "aquele que o retratado acredita ser, aquele que desejaria que os outros vissem nele, aquele que o fotógrafo acredita que ele seja, aquele de que o operador se serve para exibir a sua arte [...]" (FABRIS, 2004, p.115), pois já havia a estrutura das poses, o filtro do olhar do artista que transforma o sujeito em imagem: uma imagem codificada e permanente, específica àquele recorte de tempo, e como diria Fabris (2004, p.165), "[...] Um dos elementos centrais do retrato: a fixação de uma imagem que o tempo se encarrega logo de transformar".

O gênero é instigante para a minha produção pois o gatilho da pintura de retratos se dá a partir da minha esfera de relações afetivas. Percebo que pintá-los é uma outra maneira de me relacionar com aquelas pessoas. Esta relação se dá mediante a uma ligação forte entre a memória de algo experienciado, pactuado com reações do meu corpo sobre aquilo. Portanto expor o meu processo artístico é muito desafiador devido a intimidade inserida. Durante o ato de pintar, alguns processos ocorrem simultaneamente; lembrar das pessoas e nossos momentos e sensações compartilhados, assim como considerar questões formais e a qualidade especificamente direta da própria linguagem.

O fazer é reviver um momento e a tentativa de deixá-lo preso na tela. É neste tempo da elaboração que procuro fazer com que a memória e tudo que a compõe me atravesse e se exteriorize. Acaba sendo uma tentativa de permanência e de existência. O processo aproximase a uma possibilidade de se passar um tempo compartilhado com o indivíduo sobre quem é o trabalho, conhecendo-o. A imagem já vive dentro de mim e é com entendimento subjetivo que tento re-elaborá-la. Entendo que o retratar aconteça de modos muito diversos daquele geralmente conhecido, conseqüentemente não me interessa se a imagem construída é reconhecível, identificável por outros, pois é específico o suficiente para mim. Através deste registro íntimo, a pintura surge mediante o fazer e, com isso artista e sujeito estão juntos durante o tempo ativo e também passivo do processo. Porém, enquanto eu tento realizá-lo, percebo o vão entre a paleta e tela: a memória me escapa e a discussão é com a tinta. O embate é formalmente pictórico: a relação das cores e a composição. Assim, a questão sobre o que eu quero retratar e o que a tinta, a marca, o gesto, enfim, a matéria pictórica manifestada, expõe, é o grande enigma que enfrento: que tipo de verdade, além da intenção, poderá vir à tona? O fazer é desenvolvido através da construção e desconstrução da pintura, até a natureza daquele momento se materializar. Às vezes espontaneamente muda-se de configuração no caminho: a pintura que começa sendo um retrato sobre alguém termina sendo outra coisa, fugindo do meu controle. Cabe a minha percepção artística também dar espaço para ocorrências como essa acontecerem e se integrarem à Forma.

O recorte de tempo do pintar envolve um processo corporal também, no qual o início é calmo, lento e aos poucos ganha agilidade, respiração curta e coração acelerado. O embate com a tela fica intenso, às vezes agressivo. Camadas de tinta são adicionadas e retiradas: eu ataco a pintura com força como se, ingenuamente, isso fosse me levar à algum resultado construtivo. Eu atinjo um clímax duradouro e logo vem uma sensação de exaustão corpórea e de esfriamento mental. À esta altura, sinto um esvaziamento energético momentâneo, pois me entrego de maneira integral ao trabalho toda vez e meu corpo ou a própria pintura, pedem o distanciamento temporário. O resultado desse processo, o que se materializa na tela, dialoga com questões sobre o meu próprio corpo, suas pulsões, desejos, exorcismos e a tentativa de capturar o tempo presente para não deixar morrer.

Minha insatisfação com o resultado presente e a incapacidade de capturar algo que sempre me escapa me faz retornar e manter a constância do trabalho. Em suma, pode se dizer que,

[...] O pintor procura nos gestos aparentemente repetidos o irrepetível. Por isso a pintura é o resultado do que se vê, e do que não se vê do antes e do depois, e, nessa contingência, a pintura é sempre o estado de um instante de uma memória e de uma ruptura. (QUADROS FERREIRA; SABINO, 2014, p.150).

Junto a isso o discurso de Pareyson é novamente bem-vindo. É elucidativo ler sua reflexão sobre o processo de formação da obra, mas que também é a de formação do artista. Identificar aproximações com sua maneira de pensar sobre o que acontece durante o desenvolvimento da Forma, por serem fortemente processuais e nascerem de uma determinada estética derivada do próprio artista.

V.

A pintura *Overdrive* (2019) é um exemplo da incessante busca primeiramente por definição e logo, preservação do sujeito através do processo do retratar (Fig 1a, b e c). Junto a construção do retrato; aspectos formais como configuração, formato, predisposição da figura e uma certa relação de figura e fundo me ajudam enquadrar o assunto entre os quatro cantos. Comecei por um desenho em papel, com o intuito de entender o que eu colocaria na tela e logo senti a ligação que meu corpo tinha com o assunto. Um trecho escrito em ateliê durante o período de concepção é iluminador, "desejo virou desenho [...] eu desenho e minha mão treme [...] é só fazer. Sem cabeça, só corpo e sensação, sem filtro [...] devorar a tela [...]" (PEREIRA GOMES, 2019-2020). Quanto mais difícil ficava para definir a relação afetiva fora do ateliê, mais difícil se tornava a tradução com tinta, dentro dele. Isso se tornou um grande desafio, pois ao mesmo tempo que temia, querendo dar corpo ao sujeito, inicialmente com sua aparência, queria ir além e isso não se daria através de elementos secundários como características identitárias de seu rosto.

O que se apresenta é uma sugestão de figura, difusa o suficiente para aparentar-se como genérica, específica o suficiente para que eu soubesse o que é. Neste caso

retomo ao que Annateresa Fabris escreve sobre o reconhecimento subjetivo do indivíduo e sua imagem, "[a] essência é invisível, secreta, decifrável apenas pelo aparelho psíquico" (FABRIS, 2004, p.156). O constante retorno à tela e interminável busca por definição (que embora percebida como mutável, havia uma teimosia em tentar ser objetiva) teve como consequência uma pintura com repetidas tentativas de acesso e entendimento da essência do outro, de inserção e apagamento evidentes no acúmulo de camadas. O desconhecido tanto na vida quanto no pintar, que só me era revelado após o registro no suporte, deixava-me em constante estado de tensão, por medo do que a pintura pudesse falar de maneira involuntária. Haveria o risco dela ser muito singular e denunciar possíveis aspectos emocionais, através da maneira que eu carregava o pincel e construía a pintura. Com isso, o retrato que havia a intenção de ser sobre o indivíduo retratado, se tornou uma materialização da minha relação subjetiva com ele.

Essa pintura contrapõe o compromisso moral de retratos do século 17, como os de Diego Velázquez² (1599-1660) por exemplo. O aspecto naturalista de suas pinturas, sua maneira de tratar as coisas como elas se apresentam para o mundo, seu discernimento de deixar visível a marca do pincel, e sua escolha de evidenciar o processo de construção pictórica com camadas finas de tinta, tornam visível sua presença na pintura e já indicariam o comprometimento de Velázquez em retratar com seu estilo. Os retratos são focados, afinados e devem transmitir a imagem fiel (imagética e metafórica) dos retratados - ser o Pintor do Rei vinha com responsabilidades. A pintura tinha que corresponder à realidade daquela circunstância. O pintor estava comprometido em pintar o que lhe era apresentado. A construção e manutenção da imagem percebida da realeza estava em discussão, colocando em juízo a reputação de ambos, pintor e patrono. Neste caso, a combinação equilibrada de correspondência entre aparência do soberano e identidade subjetiva do homem dada pela evidência de pinceladas marcadas e expressivas, aliadas à um inteligente e sensível uso de cor e de luz, deixam a mostra

² Empregado pela realeza para retratar seus membros em plena Era de Ouro espanhola, Velázquez havia discernimento das obrigações que lhe eram impostas como pintor retratista. Sua inicial estadia em Roma o levou a olhar para as obras de Caravaggio (1571-1610) e como ele construía a pintura através da presença e ausência de luminosidade. Ele buscava o real, como seus olhos a viam. Seu compromisso era com a natureza das coisas; as tornar reais, tangíveis e aproximá-las do público católico. A influência do pintor italiano no continente se desdobrou na tendência artística chamada Caravaggismo, onde a arte possui uma reputação de conter erotismo e fisicalidade. O corpo em questão aparenta ser sexual e espiritual simultaneamente. (FARTHING, 2011; GOMBRICH, 2013; LITTLE, 2004).

um trabalho de alta qualidade técnica com aguda sensibilidade, ou seja, a realização de uma obra Estética.

Isso é evidente em seu retrato *Portrait of Pope Innocent X*, de 1650 (Fig. 4). A pintura é considerada um exemplo de *tropo vero*³ pois ao invés de criar a imagem idealizada do personagem na maneira como este queria ser reconhecido, Velázquez através da tinta materializa sua tradução do homem embaixo do figurino. Suas pinceladas são francas em traduzir as expressões que denunciam o caráter do sujeito e a qualidade técnica corporifica e atribui presença à imagem de um homem real. Isso também se dá através do olhar do retratado, que vai para fora da tela diretamente ao encontro do espectador, estabelecendo um canal de comunicação com o espectador. Não é fundamental ver cada ruga, cada pêlo, cada dobra do tecido para entender a pintura. Parte do trabalho está no olhar do espectador, de capturar o que está lá e também o que não está, para chegar ao que a pintura manifesta: a sua verdade. A espiritualidade de Velázquez está na vitalidade evidente na representação do sujeito em questão, corporificado na tela: a aprimorada técnica em harmonia com o seu estilo, inerentes do processo de sua criação intencional e suas consequentes escolhas artísticas.

VI.

A intenção por trás da criação da tela *Harvest Moon* (2020) era de ser um retrato da pessoa de minha maior intimidade (Fig. 2a, b e c). Tinha como objetivo, através do pintar, fazer com que eu vivenciasse a sua imagem, formasse-a em meu mundo, através da memória, para ao menos, neste espaço ela continuar a permanecer comigo. Contudo ao longo do processo, me vi registrando nosso último momento juntos, seu aspecto emocional transposto na linguagem corporal da figura, e sem nunca conseguir retratar o seu rosto. Havia a impressão de que assim que eu decidisse suas feições, a pintura chegaria à sua conclusão, a imagem chegaria ao fim. Seria algo definitivo, conclusivo. Recusei-me a pintar seu rosto, a definir sua existência como coisa artística, pois pintar este retrato é também enfrentar à mim mesma, entrar em confronto com minhas próprias contradições e expô-las ao mundo. Por conta desta questão e também do aspecto

³ Expressão que significa "*too truthful*", "verdadeiro demais", utilizada pelo próprio Papa quando viu seu retrato finalizado pela primeira vez (VIGNA, 2014).

processual de "reviver", a pintura foi deixada de lado, até eu estar mais preparada para o embate com o que se materializava diante dos meus olhos. Quando retomo trechos do diário de ateliê, isso é evidente, "Acho que *I hadn't approached the painting since I started it, because I couldn't or didn't want to, deal with it, with me, with us [...] tentando acabar o quadro, mas é difícil.*" (PEREIRA GOMES, 2019/2020).

O resultado se deu através de sucessivas tentativas de integrar uma cabeça à um torso, um corpo ao ambiente. O que iniciou como sendo um indivíduo, se transformou em dois, encapsulados pelo o entorno. A parede do ambiente que era composta por tonalidades claras e luminosas deu lugar à área em azul da Prússia, que se tornou fundo em relação às figuras, mas também se tornou figurante.

VII.

O díptico *Homenagens* (2019) foi realizado antes dos dois trabalhos previamente mencionados, durante um período no qual acreditava que aquele pudesse ser a última vez que eu fosse ver meu avô antes de sua morte (Fig. 3a). Dormindo no hospital e alienado do mundo, aquela cena, instintivamente se apresentou como pintura para mim. As cores, disposição dele em relação ao espaço em sua volta e a cama, com seu rosto sendo a única área de calor. Imediatamente lembrei de Lucian Freud (1922-2011) e de quando pintou o bebê dormindo *Fred* (1985) (Fig. 5). A cama parecia gigante e as mantas monumentais, sobre seu corpo dobrado e adormecido. Pintar se tornou uma despedida, uma forma de passar tempo com ele. Era uma pintura na qual sua pessoa estava sendo representada, porém era também o registro daquele momento. Quis me atentar em, através do pincel, deixar a sua cabeça e seus cabelos se fundirem ao travesseiro e a cama. Queria mesclar esses elementos ao fundo, como se aos poucos, a figura se integrasse ao seu redor. Neste caso eu tinha uma maior preocupação em registrar sua aparência física: era um trabalho fora da minha trajetória artística. Porém percebi que se eu me preocupasse extensivamente com a verossimilhança, isso se tornava um bloqueio racional para a pintura se desenvolver de maneira intuitiva.

Com a compreensão de que um retrato não necessariamente é composto por um corpo ou um rosto, como o exemplo realizado também por Freud em Fig. 6, estendi o trabalho em um segundo quadro. Com esta pintura, a intenção era de representar a sua

cama; lugar que se tornou sua casa (Fig 3b). Era um retrato simbólico do espaço condicionante, representativo, da sua pessoa, naquele momento presente. Sua imagem não precisava estar em evidência para a pintura deixar de ser sobre ele.

É pertinente retomar a maneira através pela qual o pintor Lucian Freud criou um corpo de trabalho autobiográfico, pintando apenas aqueles próximos e queridos; família, amantes e amigos, escolhendo se concentrar na vida ao seu redor, do que utilizar a pintura como veículo simbólico. Com cada retrato ele buscava "[...] enfatizar a subjetividade...uma vez que para o realista, a realidade não poderia ser universalizada [...]" (SMEE, 2008, p.31). O propósito não é fazer uma cópia da realidade, mas criar a realidade, criar algo que tenha vida sozinho, com a intensidade do real; dos retratos *serem*⁴ os retratados e não apenas se parecerem com as pessoas. Finalmente, que isto seja um reflexo do vivo (Fig. 2). Ele diz, "*the portrait in order to move us must never merely remind us of life, but it must acquire a life of its own, precisely in order to reflect life.*" (GAYFORD, 2019, p.108). Com isso, se o retrato fotográfico devolve ao espectador uma imagem morta (FABRIS, 2004), na pintura de Freud pode-se dizer que a imagem é viva. A tinta enquanto matéria formante, é manipulada de tal modo pelo pintor ao ponto de se tornar, no bidimensional, a pessoa sobre quem é a pintura. É graças à correspondência psíquica entre o artista-pincel-tela que o quadro ganha vida, gerando um senso de existência do sujeito enquanto retrato.

A luz na pintura é clara, totalizante e expositiva, pois nada fica escondido às sombras. O sujeito se materializa como ele se apresenta no tempo presente enquanto naquele recorte observado pelo artista, a tinta o faz existir. Em seu caso, a obra resulta como é precisamente pela natureza de sua matéria manipulada (PAREYSON, 1993). Há a intensidade da precisão por causa de sua intenção formativa, feito com afiada observação e concentração, estudo, para cada movimento do pincel refletir e traduzir igualmente o sujeito. Uma específica pincelada com tinta carregada já define partes do corpo de maneira direta e é capaz de informar a natureza do sujeito-objeto enquanto indivíduo e enquanto ser. Porém uma tradução nunca é exata, algo sempre escapa. No momento em que Freud transmite à tela o que seus olhos percebem, já existiu o vão

⁴ Expressão usada por Freud para expressar sua intenção na pintura, "*I wish my portraits to be **of** the people, not **like** them. Not having a look of the sitter, **being** them.*" (GAYFORD, 2019, p.112, grifo do autor).

entre a projeção da figura na mente e o caminho da paleta até a tela, contaminado pela sua subjetividade. A pintura vai sempre ser de memória. É fundamental considerar que a coisa artística que parte da ideia-procedimento de observar o mundo, é uma interpretação do que se vê.

Além disso, é interessante perceber também o equilíbrio entre rigor e desenvoltura, tensão e fluidez, evidentes. Eu queria alcançar essa qualidade de trabalho com as pinturas do meu avô: pinceladas formativas, objetivas, definitivas e carregadas de matéria. Porém agora compreendo que nossas Formas jamais se assimilaram, pois os constituintes são únicos e insubstituíveis. Uma coisa modela a outra. A desenvoltura está na marca do fazer: está integrada à coisa e à mostra na tela.

VIII.

O que agrega a reflexão sobre o processo dos meus trabalhos mencionados é a maneira pela qual Noël inicia o raciocínio sobre a teoria da expressão. O autor elabora uma vertente na qual é requerido do artista experimentar um estado emocional individual e conseqüentemente, transferir-lo para o suporte através de elementos formais, que mais se aproximam da realidade subjetiva da emoção sentida. O autor busca a origem da palavra expressão no Latim, que remete à noção de “*pressing outward [...] bringing feelings to the surface*” (1999, p.61). Logo entendo que o intuito daquelas pinturas serem retratos, se transforma em serem exorcismos materializados, dos meus sentimentos ressurgidos através da memória, perante aqueles que desejo inserir na tela. Neste caso não é sobre identidades, assim como não é sobre reproduzir a verossimilhança.

Se a pintura de retrato operasse como um espelho, ela refletiria a natureza do autorespectador e também do autor-artista, através da imagem realizada, pois a coisa artística é construída através do filtro interpretativo do autor. Annateresa Fabris aborda esta questão que, embora se refira ao retrato fotográfico, é pertinente ao caso,

[...] Se o espelho parece revelar ao indivíduo sua própria identidade, não se pode esquecer que ao mesmo tempo, o coloca diante da evidência de que a unidade do eu é ilusória. O espelho, de fato, obrigada o indivíduo a confrontar-se com a experiência da divisão entre

o eu que se reflete na superfície e o eu que percebe a imagem especularmente produzida [...] (FABRIS, 2004, p.165).

É sempre inquietante perceber o corpo fragmentado e enfrentar uma imagem que nunca será a materialização absolutamente fiel ao que se (re)conhece como a si mesmo. O retrato acaba por ser um questionamento do sujeito momentâneo, que nunca se alcança embora tente-se definir durante o processo. Ainda que o objetivo seja fazer da tinta o sujeito, esta é objeto, o qual não poderá abster-se de, mesmo que minimamente, da contaminação da subjetividade do artista. O artista processa o que vê e o que sente sobre quem ele pinta, e clarifica todos esses fenômenos através da Forma. O que pode ser discutido é o grau de contaminação e quanto disso é intencional ou involuntário. O que se tem é Forma materializada e isso produz outra camada de significado, além do que o conteúdo imagético possa dizer. A evidência do processo pictórico demonstra a correspondência direta da subjetividade do artista com a pintura. O espírito está presente no ato e corporificado através da matéria trabalhada, visível no feito. O artista e as emoções transferidas, marcadas pelo pincel, pelo modelar, permanecem na obra. A vitalidade é do artista, e esta pode ser transmitida para a criação. A Forma construída através do pincelar e da cor, pode evidenciar como o pintor chegou ao resultado; suas dificuldades, fraquezas, conquistas ou abandonos. É inteiramente expositivo em tempo constante. A transparência reflete a atitude do artista perante o que ele pinta. Com isso, o retrato acaba não apresentando apenas o conteúdo devido ao retratado, mas a relação do artista com o próprio assunto, o que acaba também tornando o retrato em um autorretrato. A pintura revela a natureza do próprio artista simultaneamente. A compreensão destas percepções pode abrir a gama de significados sobre a obra e, encaminhar para uma observação e conseqüentemente interpretações mais profundas. Certamente o acesso aos significados depende da disponibilidade e sensibilidade do espectador, pois somente assim poderá alcançar a presença do Espírito e somá-la à sua percepção daquela obra. Ou como diria Deleuze (2004, p.31) *"as a spectator, I experience the sensation only by entering the painting, by reaching the unity of the sensing and the sensed."*

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora: Nova Versão.** São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005. 528 p.

CARROLL, Noël. **Philosophy of Art: A contemporary introduction.** Londres: Routledge. 1999. 273 p.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: **The logic of sensation.** 1. Ed: University of Minnesota Press, 2004. 184 p.

DERRIDA, Jacques. **Cada vez o impossível.** Organização de: Piero Eyben e Fabricia Wallace Rodrigues. Vinhedo: Horizontes, 2015. Não paginado.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma releitura do retrato fotográfico.** Belo Horizonte: UFMG, 2004. Não paginado.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos.** Prefácio de Richard Cork. Tradução de Paulo Polzonoff Jr. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. 576 p.

GAYFORD, Martin. **Man with the blue scarf: on sitting for a portrait by Lucian Freud.** Londres: Thames & Hudson, 2019. 248 p.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte.** Tradução de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013. 1046 p.

HONOUR, H., FLEMING, J. **A World History of Art.** Londres: Laurence King Publishing.
7. Ed. 2005. 996 p.

KANDINSKY, Wassily. **Concerning the spiritual in art**. Tradução de M. T. H. Sadler. [S.l.]: Dover Publications, 1977. 73 p.

LAKSER, Jonathan, 1993 apud SEARLE, Adrian. Unbound. Em: MYERS, Terry. **Documents for contemporary art Painting**. Chicago: MIT Press, 2011. 240 p.

LITTLE, Stephen. ... **Isms Understanding Art**. Londres: Herbert Press. 2004. Não paginado.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Olho e o espírito, O**. Tradução de Paulo Neves, Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Não paginado.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. [S.l.]: Vozes, 1993. 326 p.

PEREIRA GOMES, Julia. **Diário de ateliê**. 2019-2020. Não paginado.

QUADROS FERREIRA, António. A Pintura É Uma Lição, in: SABINO, Isabel (Org). **And Painting? A Pintura Contemporânea em Questão**, CIEBA/FBAUL, Lisboa, 2014, pp. 144-161.

RIPOLLÉS, C. Diego Velázquez's Early Paintings and the Culture of Seventeenth-Century Seville. **CAA.Reviews**, [s. l.], p. 1-3, 2014. DOI 10.3202/caa.reviews.2014.111. Disponível em: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=vth&AN=116119855&lang=pt-br&site=ehost-live>. Acesso em: 22 jul. 2020.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007. 168 p.

SMEE, Sebastian. **Lucian Freud**. Köln: Taschen, 2008. 95 p.

SMEE, Sebastian. **The Art of Rivalry**. Londres: Random House Trade Paperbacks, 2017. 395 p.

VIGNA, Carolina. **Velázquez**. Disponível em:
http://carolina.vigna.com.br/velazquez/#_ftn4 Acesso em: 10 de julho 2020.

WILKIN, Karen. Velázquez in Paris. **New Criterion**, [s. l.], v. 33, n. 9, p. 44–47, 2015.

Disponível em:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=vth&AN=102484545&lang=pt-br&site=ehost-live>. Acesso em: 22 jul. 2020.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte**: um paralelo entre arte e ciência. 4. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2012. 107 p.

Apêndice



Fig 1a: Julia Pereira, **Overdrive**, 2019. Óleo sobre tela. 70x60cm. 1 Fotografia. Fotografia Julia Pereira Gomes.



Fig 1b: Julia Pereira, **Overdrive**, 2019. Óleo sobre tela. 70x60cm. 1 Fotografia. Fotografia: Julia Pereira Gomes.



Fig 1c: Julia Pereira, **Overdrive**, 2019. Óleo sobre tela. 70x60cm. 1 Fotografia. Fotografia: Julia Pereira Gomes.



Fig. 2a: Julia Pereira, **Harvest Moon**, 2020. Óleo sobre tela. 70x60cm. 1 Fotografia. Fotografia Julia Pereira Gomes.



Fig. 2b: Julia Pereira, **Harvest Moon**, 2020. Óleo sobre tela. 70x60cm. 1 Fotografia. Fotografia Julia Pereira Gomes.



Fig. 2c: Julia Pereira, **Harvest Moon**, 2020. Óleo sobre tela. 70x60cm. 1 Fotografia. Fotografia Julia Pereira Gomes.



Fig 3a: Julia Pereira **Homenagens (I)**, 2019. Óleo sobre tela. 50x40cm. 1 Fotografia. Fotografia: Julia Pereira Gomes.



Fig 3b: Julia Pereira **Homenagens (II)**, 2019. Óleo sobre tela. 50x40cm. 1 Fotografia. Fotografia: Julia Pereira Gomes.

Anexo



Fig 4: **Rahotep e Nofret**, de Medum, c. 2580 A.C. Pedra de calcário pintada, 1.2m de altura. Museu Egípcio, Cairo, Egito.

Em: HONOUR, H., FLEMING, J. **A World History of Art**. Londres: Laurence King Publishing. 7. Ed. 2005. 996 p. Fig 5: Diego Velázquez, **Portrait of Pope Innocent X**, 1650. Óleo sobre tela. Galleria Doria Pamphilj, Roma, Itália. Em: GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**.3 Tradução de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013. 1046 p.

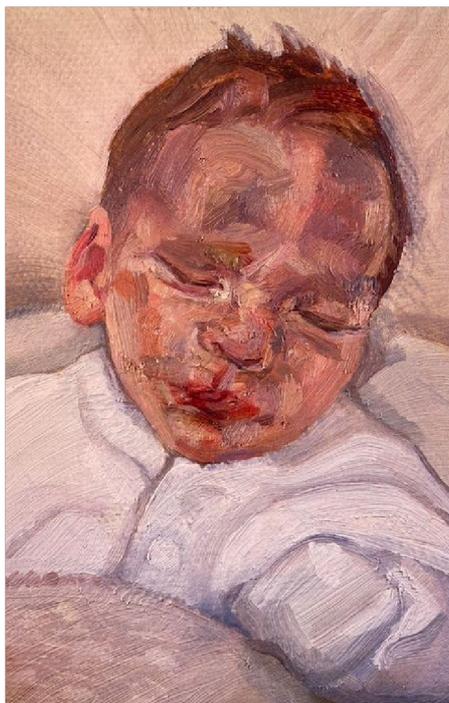


Fig 6: Lucian Freud, **Fred**, 1985. Óleo sobre tela, 17,9x
SMEE, Sebastian. **Lucian Freud**. Tradução de Isabel Fai



Fig 7: Lucian Freud, **Hand Mirror on Chair**, 1966. Óleo
sobre tela, 18x13cm. Coleção particular. 1 Fotografia.
Fotografia: Julia Pereira Gomes. Em: Exposição **Lucian
Freud - The Self Portraits**, Royal Academy of Arts,
Londres, Janeiro 2020.