

JOÃO TEÓFILO

**Paisagem Indistinta**

Brasília, 2015

JOÃO TEÓFILO

## **Paisagem Indistinta**

Trabalho de conclusão do curso de  
Graduação, habilitação em  
Bacharelado, do Departamento de Artes  
Visuais do Instituto de Artes da  
Universidade de Brasília  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Iracema Barbosa

Brasília, 2015

À Lina, à Maya e outra luzinha que ainda não tem nome,  
que serão melhores que a gente nisso de ser livre.

## Agradecimentos

É difícil escolher algumas pessoas para agradecer, quando toda a vida é uma grande construção coletiva. Eu vejo a nós, indivíduos, como receptáculos de experiências, de certa forma somos preenchidos pelos outros e pelo mundo, e o que fazemos é o resultado da mistura única nesse corpo que somos nós.

O meu baião começa com os amados progenitores, a eles agradeço por tudo.

À Fátima, que é víscera e também muito riso e "seu porrinha". Que é forte e só se exalta. Exemplo de vida que merece ser vivida. Que gosta de catar matinho. Que me ensinou o gosto pelo mais simples.

Ao Oswaldo, artista antes de mim, que gosta de avião subindo no céu, que me emociona ao se emocionar com a beleza do mundo. Obrigado por acreditar.

Ao Padim Zé, que ensina entusiasmo. À Madinha, que é beleza.

À Let, minha companheira, unha e carne.

À Cissa, que ensina a lutar com amor.

Ao Gui, que vem de longe. Que conversa pouco, mas é um sábio. Pelas conversas em que dividimos angústias.

Aos Saraiva, meus irmãos.

Ao Iuri, velho de guerra! Irmão mais novo. Camarada artista. Pelas jacas em que pulamos de mãos dadas.

Ao Igor, perdidamente apaixonado por gente! Pelas nossas largas noites de inteireza.

À Má, que não tem palavra que baste, que eu admiro profundamente, que é inspiração. Que tá lá no olho do meu furacão.

Ao povo do Pântano que me ensina demais, que sabe amar.

À Bahia.

Ao povo da Nova, com quem divido meus dias e também são professores.

Aos colegas do IdA, que me ensinaram, sem perceber, Kabe, Barbara, Rafael, Bianchetti, Lu.

Agradeço muito aos professores do departamento que acompanharam o trabalho, Belga, Christus, Vicente e Gê.

Ao Elder, professor de pintura, pelo cuidado, a sensibilidade e precisão de sua orientação.

Ao generoso Ralph, por todo apoio.

Por fim, agradeço demais à Iracema, orientadora sensível, pelas leituras atenciosas, pelo tempo, pelos encontros e as conversas que transcendem este texto.

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	8
1. SUJEITO ESTILHAÇADO .....	11
2. DILUIÇÕES .....	16
3. CABEÇAS .....	23
4. A FIGURA PICTÓRICA .....	33
CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIAS.....	41

## Lista de Figuras

Figura 1. João Teófilo; sem título; 2012; grafite sobre papel; 45 x 32 cm.....	11
Figura 2. João Teófilo; sem título; 2014; acrílica sobre tela; 50 x 65 cm. ....	16
Figura 3. João Teófilo, sem título, 2014, acrílica sobre tela, 70 x 80 cm.....	17
Figura 4. João Teófilo, sem título, 2014, Acrílica sobre tela, 60 x 70 cm.....	17
Figura 5. João Teófilo; sem título; 2014; aquarela sobre papel; 32 x 25 cm.....	18
Figura 6. João Teófilo; sem título; 2014; aquarela sobre papel; 50 x 65 cm.....	19
Figura 7. João Teófilo; sem título; 2014; aquarela sobre papel; 50 x 65 cm.....	20
Figura 8. Gehard Richter; sem título; 1988; aquarela sobre papel; 16,4 x 23,8 cm. ....	21
Figura 9. João Teófilo; sem título; 2014; aquarela sobre papel; 65 x 50 cm.....	24
Figura 10. João Teófilo; sem título; 2014; aquarela sobre papel; 32 x 25 cm. ....	24
Figura 11. Lucian Freud; <i>Frank Auerbach</i> ; 1976; óleo sobre tela; 40 x 26,5 cm. ....	25
Figura 12. Francis Bacon; <i>Study for Head of Lucian Freud</i> ; 1967; óleo sobre tela; 36,0 x 30,5 cm. ....	26
Figura 13. Marlene Dumas; <i>The Supermodel</i> ; 1995; aquarela sobre papel; 66 x 50.2 cm.....	28
Figura 14. João Teófilo; sem título; 2014; aquarela sobre papel; 65 x 50 cm. ....	29
Figura 15. Gerhard Richter; <i>Portrait Klinker</i> ; 1965; óleo sobre tela; 100 x 80 cm. ....	31
Figura 16. João Teófilo; sem título; 2015; aquarela sobre papel; 38 x 27,5 cm.....	33
Figura 17. João Teófilo; sem título; 2014; aquarela sobre papel; 32,5 x 25 cm.....	34
Figura 18. João Teófilo; sem título; 2015; aquarela sobre papel; 65 x 50 cm. ....	35
Figuras 19, 20 e 21. João Teófilo; sem título; 2015; fumaça sobre tela; 70 x 50 cm.....	36
Figura 22. João Teófilo; sem título; 2015; aquarela sobre papel; 76 x 56 cm. ....	37

## INTRODUÇÃO

Este texto apresenta uma reflexão acerca da pesquisa que venho desenvolvendo no campo da pintura. Dentre os trabalhos produzidos ao longo do curso de graduação, foram selecionados apenas aqueles que vinculo à minha produção mais recente. Procurei relatar como as questões que me interessam foram sendo trabalhadas e se transformando à medida que os trabalhos iam se sucedendo, e como essas questões se relacionam com o trabalho de outros artistas.

Procurei apresentar esse percurso da forma mais clara possível, organizando um pensamento que é difuso ao acompanhar a prática de ateliê. O esforço de reconstruir esse caminho, portanto, resultou em uma ficção, mas espero não ter eliminado do texto os conflitos e as dúvidas que me acompanharam durante esse tempo.

O texto foi dividido de forma a apresentar os trabalhos em ordem cronológica de produção, ao mesmo tempo em que indico algumas preocupações teóricas da pesquisa.

Em *Sujeito Estilhaçado*, discuto qual o lugar do “tema” no meu trabalho. Os trabalhos de 2012, que de alguma forma são os antepassados da produção atual, foram desencadeados pela preocupação com um tema específico. Procurei discorrer como, desde então, minha percepção sobre o papel do “tema” para um trabalho de arte foi se transformando e qual o meu entendimento sobre isso hoje.

Em *Diluições*, relato como minhas preocupações pendularam entre o tema e os aspectos materiais da pintura. Concentro-me nos diferentes processos de pintura que foram sendo desenvolvidos ao longo da pesquisa e, em especial, nas experiências que tentaram incluir o acaso nesses processos.

Em *Cabeças*, procuro entender o lugar da figura humana no meu trabalho, a partir de questões como o retrato e o uso ou não de fotografias e imagens de referência. Apresento também uma rápida reflexão sobre como percebo a figuração na pintura.



Na última parte, *A Figura Pictórica*, apresento os trabalhos mais recentes e aquilo que identifico como a natureza tensionada da pintura figurativa, em que de alguma maneira estão condensadas as preocupações discutidas nas seções anteriores.

Toda a vida da alma humana é um movimento na penumbra. Vivemos, num lusco-fusco da consciência, nunca certos com o que somos ou com o que nos supomos ser.

Como alguém que, de muito alto, tente distinguir as vidas do vale, eu assim mesmo me contemplo de um cimo, e sou, com tudo, uma paisagem indistinta e confusa.

(PESSOA, 2006: 94-5).

## 1. SUJEITO ESTILHAÇADO

Minha produção mais recente é algo que vem de uma série de desenhos e aquarelas, bem variados entre si, que resultou em duas exposições, *Sujeito Estilhaçado* e *Múltiplos*, ambas em 2012. A temática dos trabalhos tratava da angústia de uma identidade fragmentária, o “Estilhaçado” do título *Sujeito Estilhaçado*, fazendo referência à velocidade crescente com que essa fragmentação acontece.

Foi minha primeira tentativa de abordar um tema específico com o trabalho de arte. Hoje percebo nessa produção uma aproximação talvez ingênua da temática, além de sentir uma carga psicológica dramatizada, um pouco caricatural. A figura humana já aparecia em quase todos os trabalhos, muitas vezes situada num cenário e em relação com outras figuras, mas já em alguns casos como figura isolada – solta no espaço do papel (Figura 1).

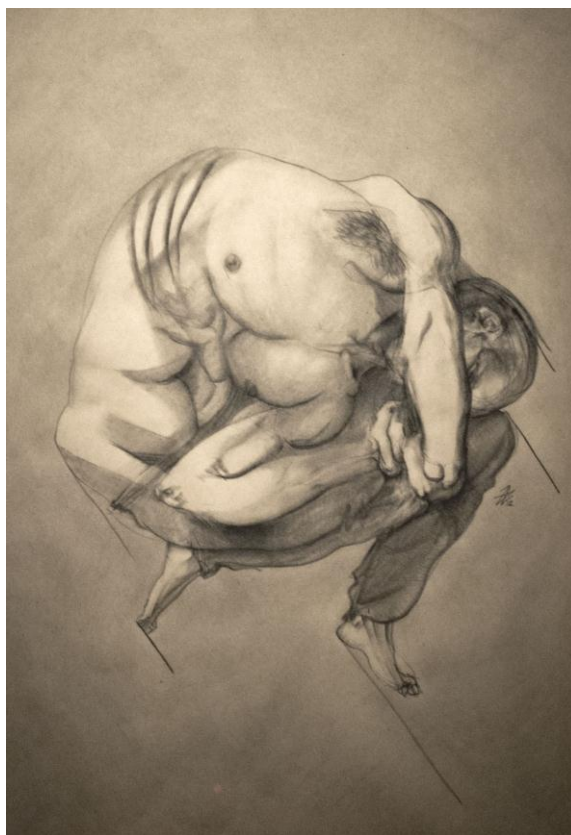


Figura 1. João Teófilo; sem título; 2012; grafite sobre papel; 45 x 32 cm.

Esses trabalhos eram a tentativa de falar de um sentimento muito pessoal. Entretanto eu já percebia naquele momento que se tratava de algo compartilhado de uma forma mais ampla na sociedade, e que inclusive já vinha sendo estudado por outros domínios do conhecimento. Autores como Stuart Hall (1932-2014), na sociologia, e Marshal Berman (1940-2013), na filosofia, ambos tratando do sentir contemporâneo, confirmariam a intuição de que essa experiência da fragmentação não era algo particular, pelo contrário, podia até ser descrito como um importante aspecto do nosso próprio tempo.

Segundo o pensamento desses autores, a questão da perda do “sentido de si”, da inteireza e estabilidade do sujeito parece ser uma característica fundamental das sociedades modernas, elas mesmas fragmentadas num processo de ruptura e mudança permanentes (Hall, 1999; Berman, 2007). É uma característica contraditória, ora sentida como uma crise de identidade angustiada, ora como um universo de novas possibilidades, um espaço subjetivo mais livre e fluido. É como se finalmente fôssemos levados a enfrentar de forma mais realista a condição humana, no que ela tem de absurdo, mas também em sua liberdade. Isso porque as identidades tradicionais, em sua coerência e estabilidade, eram também imposições arbitrárias, que ao se desmancharem, se revelam como fantasias, apoiadas que estavam em fabricações simbólicas, crenças religiosas e ideologias.

Na pesquisa plástica que se sucedeu, a figura humana – como contraparte visível da vida interna que carrega, dessa subjetividade em crise – continuou o motivo principal dos trabalhos, sendo submetida a várias formas de diluição e fragmentação. O corpo desfeito, decomposto, deformado, hibridizado – já é visto no cubismo, nas colagens surrealistas, nas pinturas de Giacometti e Francis Bacon, para citar alguns exemplos. Sobre tal fragmentação, Eliane Robert Moraes (1951-), que estuda as representações do corpo na modernidade em seu livro *O Corpo Impossível*, escreve que “não são apenas as imagens do mundo moderno que obedecem ao ritmo de transitoriedade e de instabilidade, mas a própria condição do homem, colocado num universo em constante metamorfose” (MORAES, 2012: 84).

Também na pintura contemporânea, percebo muitas vezes o tema do corpo, e o uso do procedimento da colagem, que remete à fragmentação da percepção. Estamos também cada vez mais acostumados com a vida em pedaços, em porções incongruentes.

Mas qual o lugar do tema na pintura? Essa pergunta surgiu para mim ao perceber naqueles primeiros trabalhos uma relação direta entre o que a figuração mostrava e as

questões que lhe deram origem. Parecia que cada trabalho funcionava como a representação visual de um pensamento. Lembro-me de dizer, conversando com alguém logo depois da exposição, que os trabalhos me pareciam “ilustrações” do pensamento teórico. A palavra ilustração passou a me intrigar e muitas vezes a encontraria, no âmbito acadêmico, sendo usada como uma forma de crítica ao trabalho de arte.

Os trabalhos figurativos parecem especialmente propensos a receber a crítica de “ilustrativos”, no entanto, os trabalhos abstratos, que raramente sofrem essa crítica, podem também ser vistos como contraparte indissociável do pensamento que os fomentou – e sem o qual muitas vezes são ininteligíveis. Tentando pensar sobre isso, percebi que a questão da ilustração independe do uso ou não da figura.

Do jeito como entendo hoje, a conotação negativa do uso da palavra ilustração se refere a um trabalho que possui uma insuficiência. Falta nele alguma coisa de próprio, que só ele, como trabalho de arte, pode dizer. Algo que o torne indispensável para aquilo que ele pretende expressar. Essa insuficiência, me parece, acontece quando uma pintura, por exemplo, pode ser substituída sem prejuízo por uma explicação ou por um texto curatorial. Mas a discussão não parece ser tão simples, uma vez que toda imagem é, em última instância, intraduzível por palavras.

Por tudo isso, o uso da palavra ilustração, pela imprecisão do termo, me parece favorecer uma confusão. Seria mais claro especificar o que no trabalho é limitado; o que não foi tratado com profundidade; o que, no aspecto plástico, estaria mal resolvido; onde estão os clichês visuais e narrativos. E o principal que parece estar em jogo nesse tipo de crítica: a sensibilidade e a potência com que o trabalho articula seus aspectos materiais e o seu “conteúdo”.

Essa questão a respeito do conteúdo na obra de arte parece ser uma das preocupações teóricas daqueles trabalhos que se propõem autônomos, que respondem a essa questão apresentando-se como pinturas que não querem dizer nada para além de si mesmas, existindo puramente como pinturas-objetos, como nas propostas minimalistas.

Parece que é a propostas desse tipo que Gerhard Richter (1932-) se refere quando diz: “...pintura pura é inabilidade, e uma linha só é interessante se provoca associações

interessantes”<sup>1</sup> (RICHTER, 2009: 140). O pensamento desse artista sobre essa questão me interessa e me instiga por se tratar de um pintor cuja produção é em grande parte constituída de pinturas abstratas. Apesar de trabalhar com um processo que inclui o acaso e o aleatório, da ausência de “tema” ou imagens de referência (nem mesmo mental), Gerhard Richter insiste que suas pinturas são mais do que “pintura sobre pintura”<sup>2</sup> ou comentários sobre a história e os meios da pintura. Segundo ele, em seus trabalhos, “independente do que eu tenha pintado, foi sempre uma tentativa de comunicar alguma coisa, consciente ou inconscientemente – sobre mim mesmo ou o mundo ao meu redor”<sup>3</sup> (RICHTER, 2009:122). Ele insiste na primazia do “conteúdo”, considerando-o mais importante que os meios pictóricos e o trabalho manual utilizados para produzir a pintura. Assim, o trabalho de arte parece sempre, de algum modo, estar vinculado a um conteúdo.

A dificuldade em falar desse “conteúdo” é que ele não é algo autônomo. Ele não é exatamente a materialidade do trabalho, a “forma”, mas apesar disso não existe independente dela. Além disso, todo trabalho, ainda que constitua um universo próprio regido por regras internas, aponta para fora de si mesmo, ou melhor, existe em relação ao mundo e é interessante na medida em que podemos nos relacionar com ele. Uma consequência disso é que esse conteúdo depende em grande parte da pessoa que se relaciona com a obra e, portanto, sendo subjetivo, é infinito.

Por outro lado, a noção de tema é problemática, pois há o risco de entendê-lo como uma finalidade do trabalho, como o assunto sobre o qual o trabalho trata, o que acaba por submeter o objeto de arte a significações muito limitadas já de saída, como se o trabalho de arte fosse uma espécie de comentário sobre o tema. Em suas falas, Richter inclusive substitui a palavra “tema” por “motivação” ou “intenção”, o que pressupõe uma abertura maior em relação ao resultado da produção.

Ao longa da pesquisa, tem ficado cada vez mais claro que o tema foi um motivador para os trabalhos, mas também tentei evitar que se tornasse um condutor para a realização deles. Percebi que nem o tema, nem tampouco as discussões teóricas sobre a fragmentação do

---

<sup>1</sup> “... pure painting is inanity, and a line is interesting only if it arouses interesting associations.” (tradução nossa)

<sup>2</sup> Como foi sugerido em entrevistas, por exemplo na entrevista com Amine Haase, 1982.

<sup>3</sup> “...no matter what I’ve ever painted, it’s always been an attempt to communicate something, whether consciously or unconsciously – about me or the world around me.” (tradução nossa)

sujeito seriam suficientes para garantir a qualidade do trabalho, enquanto trabalho de arte. Embora tenha continuado os estudos sobre o assunto, percebi que essas ideias deveriam afetar a pesquisa de uma forma mais sutil, e que em outros lugares deveria procurar o fundamental do trabalho.

## 2. DILUIÇÕES

Como forma de enfrentar preocupações desse tipo, procurei trazer o tema para “dentro” do processo, quero dizer, tentei fazer com que o diálogo com o tema acontecesse no âmbito da experimentação pictórica, o que resultou, em 2014 nas primeiras experiências de diluição<sup>4</sup>. Estava trabalhando com tinta acrílica sobre tela e o procedimento desenvolvido consistia em que, a cada nova camada usada para construir a figura, a tela fosse lavada com água antes que a tinta acrílica estivesse completamente seca, o que produzia um desfazimento parcial da pintura. As imagens resultantes eram figuras humanas incompletas, soltas no espaço da tela, em meio às manchas de sua própria diluição (Figuras 2, 3 e 4).

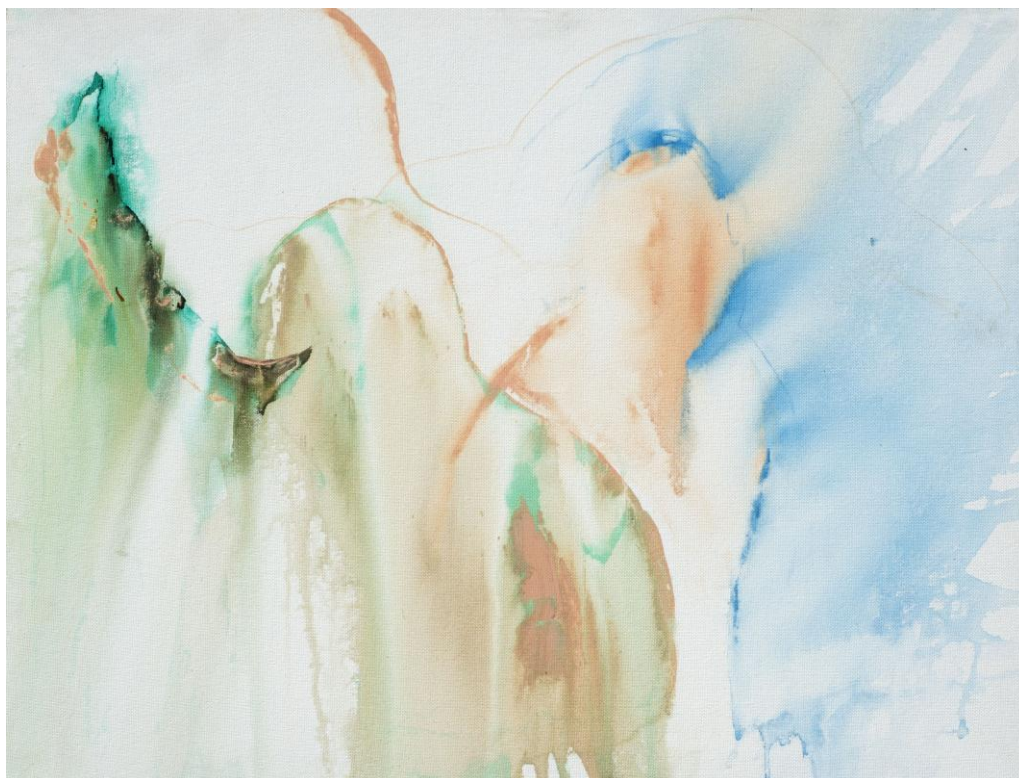


Figura 2. João Teófilo; sem título; 2014; acrílica sobre tela; 50 x 65 cm.

---

<sup>4</sup> Estava cursando as disciplinas Projeto Interdisciplinar e Pintura 2.





Figura 3. João Teófilo, sem título, 2014, acrílica sobre tela, 70 x 80 cm.



Figura 4. João Teófilo, sem título, 2014, Acrílica sobre tela, 60 x 70 cm.

Os resultados dessas experiências foram sentidos como um ganho naquele momento. Primeiro porque sua relação com o tema me parecia mais profunda, pois trazia para o processo algo que antes estava apenas na representação. Segundo porque o resultado da pintura escapava ao controle, sendo produto do embate para formar a figura que ocorria durante a sua execução.

Depois da experiência com a tinta acrílica passei a trabalhar com a aquarela.<sup>5</sup> As primeiras aquarelas, de pequeno formato, tentaram reproduzir o mesmo procedimento usado nas pinturas em acrílica, ou seja, a lavagem antes da secagem completa da tinta, mas os resultados foram diferentes (Figura 5).

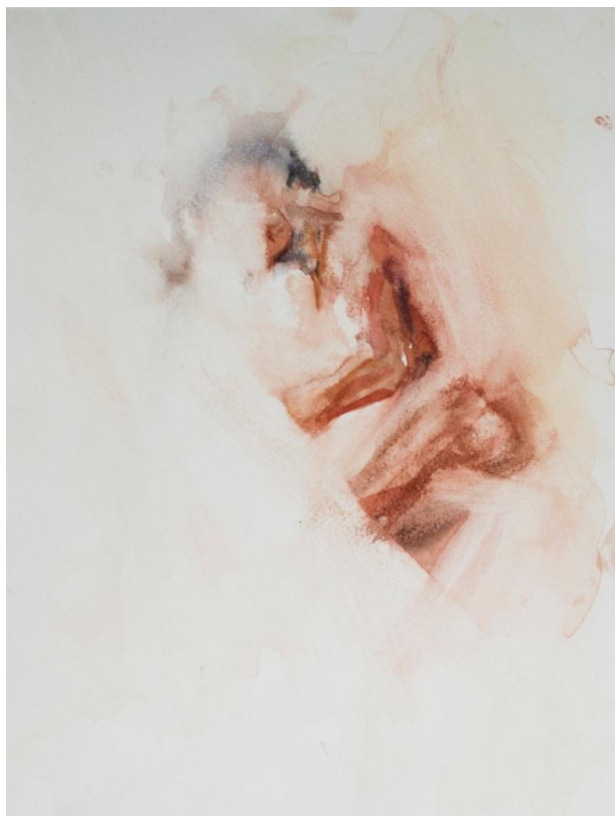


Figura 5. João Teófilo; sem título; 2014; aquarela sobre papel; 32 x 25 cm.

---

<sup>5</sup> A mudança da acrílica para a aquarela foi motivada por limitações de espaço. Estava cursando Ateliê I, as instalações físicas do ateliê de pintura estavam indisponíveis. A aquarela foi uma escolha natural, uma vez que a água se tornou parte importante do processo.

As camadas inferiores, mesmo quando completamente secas, continuam sensíveis à ação da água, e assim a pintura se perdia quase completamente, junto com a sobreposição das camadas transparentes típicas da aquarela, achatando o trabalho. Também se perdiam as manchas e as transições suaves que surgiam na interação dos diferentes pigmentos em diluições distintas.

Decidi abandonar o procedimento de lavagem e usar a água prioritariamente durante a aplicação da tinta, como é usual na aquarela. Também passei a usar as folhas de papel inteiras (50 x 65 cm). Esse aumento no formato, além de consequências técnicas (o aumento dos pincéis, da quantidade de água, do tempo de secagem etc.), tem uma óbvia influência no impacto da pintura, simplesmente porque passa a ter maior presença física. Uma das consequências disso é que o novo formato abria a possibilidade de fazer pinturas que criassem uma atmosfera. Tentei explorar esse potencial em algumas aquarelas de paisagens imaginadas, com figuras humanas em meio a forças da natureza (Figura 6).



Figura 6. João Teófilo; sem título; 2014; aquarela sobre papel; 50 x 65 cm.

As figuras antes reconhecíveis foram se desfazendo, e eu me permiti algumas experiências nesse sentido (Figura 7). Tanto pelo formato como pelo tema, os trabalhos foram se tornando mais livres na exploração das manchas decorrentes do uso de muita água e da aplicação de novas camadas sobre outras ainda úmidas. Na aquarela, a interação entre as diferentes aplicações de tinta, mais ou menos aguadas e a secagem sem (muita) interferência, permite que todo esse processo de construção da imagem permaneça parcialmente visível no resultado final. A imagem resultante parece flagrada no meio de um processo fluido de formação/desfazimento, o que eu continuaria tentando explorar nos trabalhos seguintes.



Figura 7. João Teófilo; sem título; 2014; aquarela sobre papel; 50 x 65 cm.

Estava trabalhando nessas aquarelas quando conheci os trabalhos abstratos de Gerhard Richter, que me impressionaram muito, em especial suas aquarelas abstratas (Figura 8). Richter se tornou conhecido com suas *photopaintings*, mas abandonou quase completamente as pinturas figurativas e passou a experiências abstratas na década de 70. Vejo uma proximidade entre o processo que ele descreve para essas pinturas e o que eu vinha desenvolvendo. Em entrevista, chama a atenção para o papel do não planejado em suas aquarelas, para as quais não tem uma imagem predefinida do trabalho (como era o caso com as *photopaintings*), e descreve o processo de construção delas como “algo sendo criado por si mesmo, onde só se tem que observar para intervir no momento certo – nesse caso, para interromper. Aqui, portanto, é mais uma questão de conseguir decidir do que realmente fazer alguma coisa”<sup>6</sup> (RICHTER, 2009: 342).



Figura 8. Gerhard Richter; sem título; 1988; aquarela sobre papel; 16,4 x 23,8 cm.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> “Something is created there all by itself, which one only has to observe in order to intervene at the right moment – in that case, to stop it. Here, then, it's more a question of being able to decide than of actually making something.” (tradução nossa)

<sup>7</sup> Fonte: Site do Artista. Disponível em: < <https://www.gerhard-richter.com/en/art/watercolours/untitled-17388-14146/?&p=5&sp=32> > Acesso em: 07 dez. 2014.

No caso de seus trabalhos a óleo, ele descreve o processo como uma “busca quase cega”, na qual não existe um tema predefinido, e isso que lhe falta de começo (tema, conteúdo) vai se formando ao longo do trabalho. De fato, vejo uma grande semelhança desses trabalhos com suas aquarelas – no modo como são construídos, na complexidade cromática e na sobreposição de camadas, como se estivesse fazendo a mesma coisa por meios diferentes. De forma geral, em seus trabalhos abstratos, o acaso parece ter papel central, funcionando “como tema e como método. Um método que permite a criação de algo objetivo”<sup>8</sup> (RICHTER, 2009: 2140). É como se essa inclusão do não planejado, do aleatório, pudesse levar à criação desse “algo objetivo”, que Gerhard Richter percebe como “melhor”, por ser menos limitado do que aquilo que ele seria capaz de criar de uma forma totalmente controlada e consciente.

Nessas palavras encontrei um eco do que eu vinha tentando fazer, pois aos poucos o processo das aquarelas se tornava um jogo com o acaso e o descontrole. No meu trabalho eu também percebo que o acolhimento do acaso, do acidental, traz novas qualidades para a pintura, qualidades que por definição não são previsíveis, mas que são incluídas somente se houver esse espaço de acolhimento. E, no entanto, há também uma tentativa de impedir que esse processo leve simplesmente ao caos ininteligível. Aí, onde nem tudo está decidido de antemão, vai se tornando cada vez mais importante uma espécie de concentração, um aguçamento da sensibilidade e da intuição. Nesse jogo com o que vai surgindo, se concentra um aspecto fundamental da pintura para mim, parece que dele depende muito a qualidade da pintura. Acho que há também uma expectativa de que esses processos que incluem o acaso possam levar a imagens mais potentes, nas quais se perceba mais vida, porque se aproximam do próprio modo de ser da natureza, em que parece existir o acaso e o aleatório onde há incompreensão e complexidade.

---

<sup>8</sup> “Chance as theme and as method. A method of allowing something objective to come into being.” (tradução nossa)

### 3. CABEÇAS

Apesar de ter adquirido um pouco mais de consciência sobre esses aspectos materiais da pintura, a figuração continuava a me inquietar e voltei à figura humana depois das experiências mais livres quanto à forma. Foi um retorno proveitoso, porque nesse momento estava mais atento ao processo, ainda que até agora não tenha conseguido atingir a mesma sensação de liberdade que senti nessas pinturas mais abstratas.

Abandonei o uso de referências fotográficas que tinham sido utilizadas para algumas das pinturas anteriores. Supus que assim seria possível me concentrar melhor nos aspectos abstratos, aceitando os imprevistos, as manchas e outros efeitos da interação das tintas que fossem aparecendo, sem me prender a uma imagem de referência.

Nessas novas experiências surgiram cabeças, mais ou menos definidas, flutuando no espaço branco da folha de papel (Figura 9). Há aí uma pequena variação no tratamento da figura humana, uma opção por essa fração do corpo, a cabeça. Solta no espaço do papel, a cabeça não pedia mais um corpo, parecia ter surgido ali quase espontaneamente.

Quando experimentei incluir o pescoço ou outra parte do corpo (Figura 10), a sensação era totalmente diferente, e a imagem parecia “cortada” pelo enquadramento como em uma foto ou retrato tradicional.

A partir daí a figura também passa a aparecer sempre sozinha. O observador, frente à figura solitária, de certa forma é convidado a se identificar com ela. O grupo, ou mesmo a dupla, por outro lado, leva a considerações acerca da relação entre as figuras, de algum modo opondo-as ao observador. Já no caso da figura solitária, a relação mais evidente é entre a figura e o observador, sendo este colocado em relação mais direta com aquela. Ao mesmo tempo, essa relação não chega a romper o isolamento da figura, que permanece absolutamente solitária, confinada ao espaço de representação que é o papel.

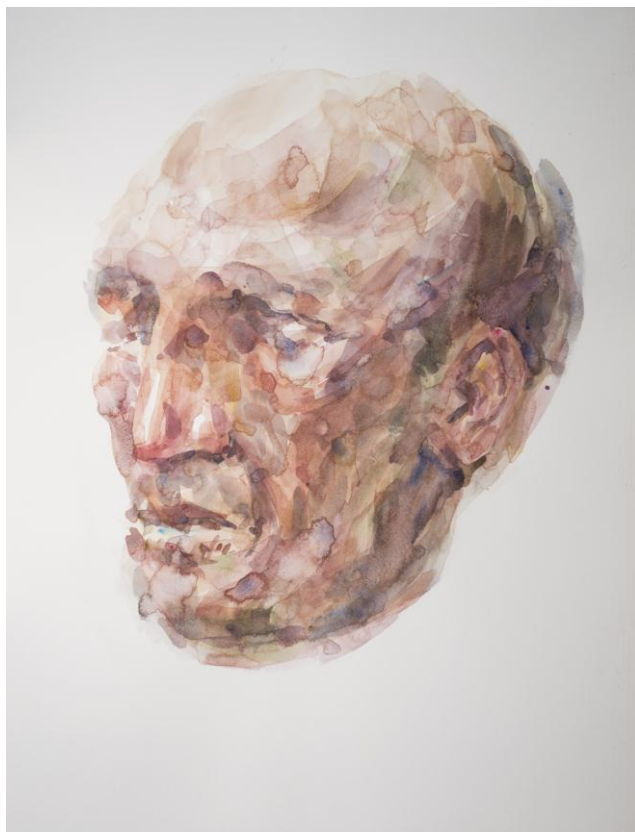


Figura 9. João Teófilo; sem título; 2014; aquarela sobre papel; 65 x 50 cm.



Figura 10. João Teófilo; sem título; 2014; aquarela sobre papel; 32 x 25 cm.



Buscando entender o que estava em jogo no meu trabalho com a pintura dessas cabeças, procurei conhecer o que os pintores Lucian Freud e Francis Bacon diziam sobre o uso da figura humana em seus próprios trabalhos, mas, em suas falas, encontrei poucas justificativas para essa característica de sua produção.

Lucian Freud, na maior parte de sua obra, retratou pessoas próximas - familiares e amigos (Figura 11). Em uma entrevista<sup>9</sup>, faz uma afirmação curiosa, diz que considera pessoas “o melhor motivo” para a pintura e que, nos momentos em que se dedicava a pintar outras coisas, sentia como se estivesse sendo frívolo. Seus retratos eram feitos ao longo de intermináveis sessões, num processo absurdamente demorado, levando milhares de horas<sup>10</sup>.



Figura 11. Lucian Freud; *Frank Auerbach*; 1976; óleo sobre tela; 40 x 26,5 cm.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Lucian Freud's RAREST Interview. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pag1y1HGjEQ>> Acesso em: 03 dez. 2014

<sup>10</sup> O retrato de Ria Kirby, de 2007, teria durado 2400 horas, segundo matéria disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/3668104/Lucian-Freud-marathon-man.html>>. Acesso em 04 dez. 2014.

<sup>11</sup> Fonte: Site do The Guardian. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2012/oct/04/lucian-freud-portrait-frank-auerbach>> Acesso em: 07 dez. 2014.

Freud insistia em que a pessoa estivesse presente mesmo enquanto pintava o ambiente que a envolvia, como se a presença do retratado alterasse toda a atmosfera do ambiente (e é provável que alterasse a atmosfera psicológica do próprio pintor).

Certamente o tempo de suas sessões o levava a conhecer melhor os modelos. Esse tempo dilatado significa que o que estava sendo retratado era o modelo no decorrer de um período (às vezes um ano ou mais) e não um instante da sua vida. Vários dos que posaram relatam<sup>12</sup> que esse conhecimento íntimo que o pintor adquiria sobre o retratado ao longo das sessões, de algum modo está presente nas telas, mas é difícil saber o quanto dessa percepção se deve à experiência de posar em si, e quanto se deve ao quadro.

A poética de Francis Bacon é completamente diferente da de Lucian Freud. Bacon diz que preferia trabalhar sozinho, a partir das fotografias e da memória que tem do retratado; a presença física da pessoa limitava a liberdade das distorções que praticava sobre a imagem (Fig. 12).

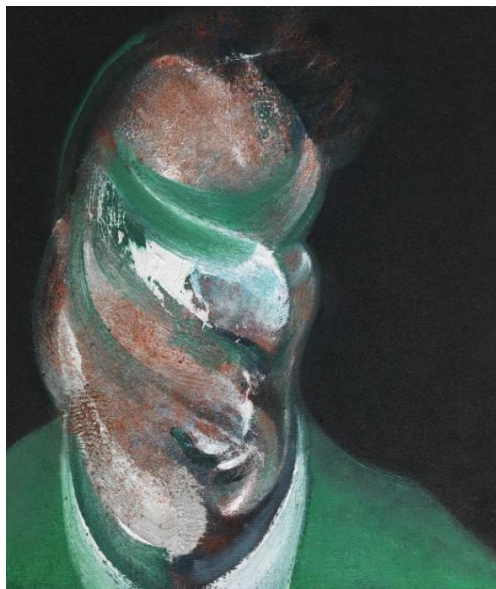


Figura 12. Francis Bacon; *Study for Head of Lucian Freud*; 1967; óleo sobre tela; 36,0 x 30,5 cm.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Lucian Freud Documentary - Portraits. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KtD8CMaje8o>> Acesso em: 02 dez. 2014

<sup>13</sup> Fonte: Site do Tate Museum. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-study-for-head-of-lucian-freud-l02882>> Acesso em: 07 dez. 2014.

De certa forma, tanto Francis Bacon como Lucian Freud concordam que a presença física do modelo afeta o pintor. A diferença é que Freud precisa dela, enquanto para Bacon ela parecia atrapalhar (ele relata um certo pudor em fazer as deformações na frente da pessoa).

A obra desses pintores também me interessa do ponto de vista da manipulação da tinta. No caso de Lucian Freud, suas pinturas eram resultado de uma observação muito meticulosa da pele em suas várias nuances de cor e da construção cuidadosa de superfícies de tinta que não apenas parecessem, mas “funcionassem como pele”.

Ao longo de sua carreira, é possível observar que as camadas de tinta que usava nessa construção foram se tornando cada vez mais espessas. Em seus quadros mais recentes, a textura da tinta é bastante evidente. É interessante que seu trabalho caminhava na direção de uma maior acumulação de matéria (e inevitavelmente da explicitação da matéria).

No caso de Francis Bacon, a manipulação da tinta é bem evidente, e o artista dá grande ênfase à importância do acaso, e ao que ele chama de “acidente”<sup>14</sup> na construção de suas imagens. Acho que a busca desse acidente fortuito, que ele precisaria mais reconhecer quando acontecesse do que conscientemente provocar, é o que está por trás das deformações a que submete a imagem. Há aí um paralelo possível com a poética de Gerhard Richter.

Uma outra poética que me interessou foi a de Marlene Dumas, principalmente nas séries em que pinta cabeças (Fig. 13). Como Bacon, a artista parte de fotografias, com a diferença que muitas das fotos são imagens da mídia impressa, de desconhecidos ou pessoas públicas, modelos, políticos, celebridades. Os temas variam de série para série, alguns lidam com a nudez e o erótico, outros com a morte e o sofrimento, outros ainda com identidade e racismo. Em todos eles, as fotografias são recriadas como pintura, sem que haja uma preocupação com uma correspondência rigorosa entre as duas imagens. Mais importante que a exatidão da representação parece ser a espontaneidade na negociação com os aspectos materiais da pintura.

---

<sup>14</sup> FRANCIS BACON, Interviews with David Sylvester (1966,1971-73) INTERVIEW, 1966. Disponível em: < <https://users.wfu.edu/~laugh/painting2/bacon.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2014

No trabalho da artista esse processo torna-se bem dinâmico, em especial nas obras em nanquim sobre papel<sup>15</sup>, onde trabalha com rapidez, sobrepondo camadas com a tinta ainda úmida, permitindo borrões e acasos, criando fortes contrastes entre aguadas bem diluídas e pretos intensos, onde o pigmento é superconcentrado. Por essas características, e porque a espontaneidade do processo permanece visível no resultado final, as superfícies criadas têm uma vivacidade muito grande.

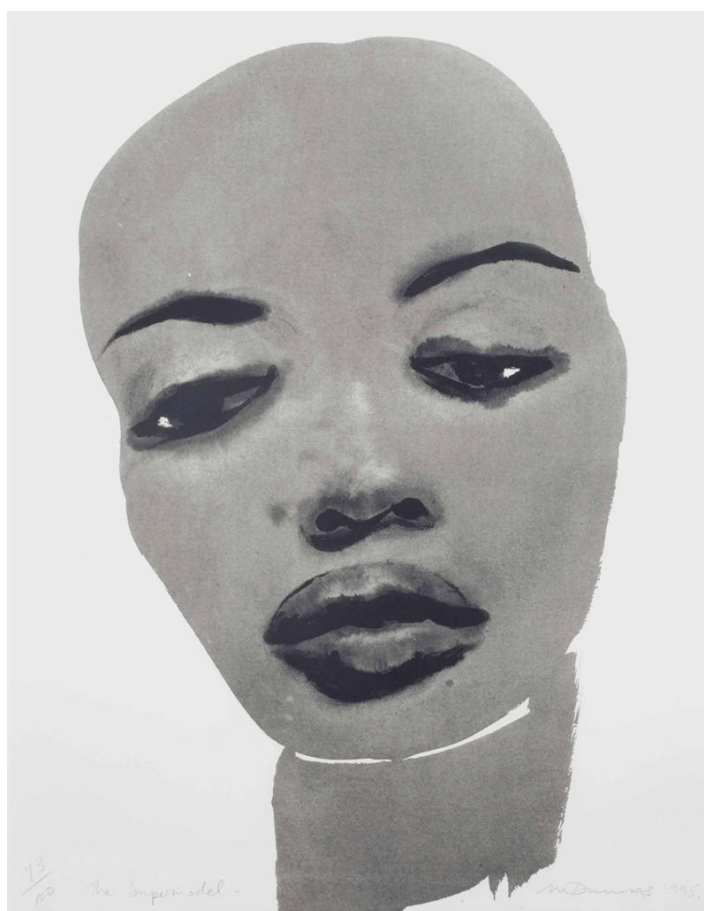


Figura 13. Marlene Dumas; *The Supermodel*; 1995; aquarela sobre papel; 66 x 50.2 cm.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> É possível perceber isso no vídeo “Marlene Dumas in her studio”, onde a artista aparece pintando em seu ateliê. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fFZt6Zmee7A>> Acesso em: 03 out. 2015

<sup>16</sup> Fonte: Desenho na Soares. Disponível em: <<https://www.essr.net/desenhonasoares/?p=736>> Acesso em: 07 dez. 2014.

Na série que realizei das cabeças em aquarela, não estava trabalhando a partir de fotografias nem modelos (Figura 14). Curiosamente, essa falta de referência levava, de maneira não intencionada, a rostos masculinos. Foi sugerido, por isso, que os trabalhos seriam autorretratos, mas eu tenho relutância em aceitar essa hipótese, pelo menos não é a intenção do trabalho ser autobiográfico de nenhuma maneira direta (ainda que eu entenda toda pintura também como um retrato do artista, inevitavelmente).

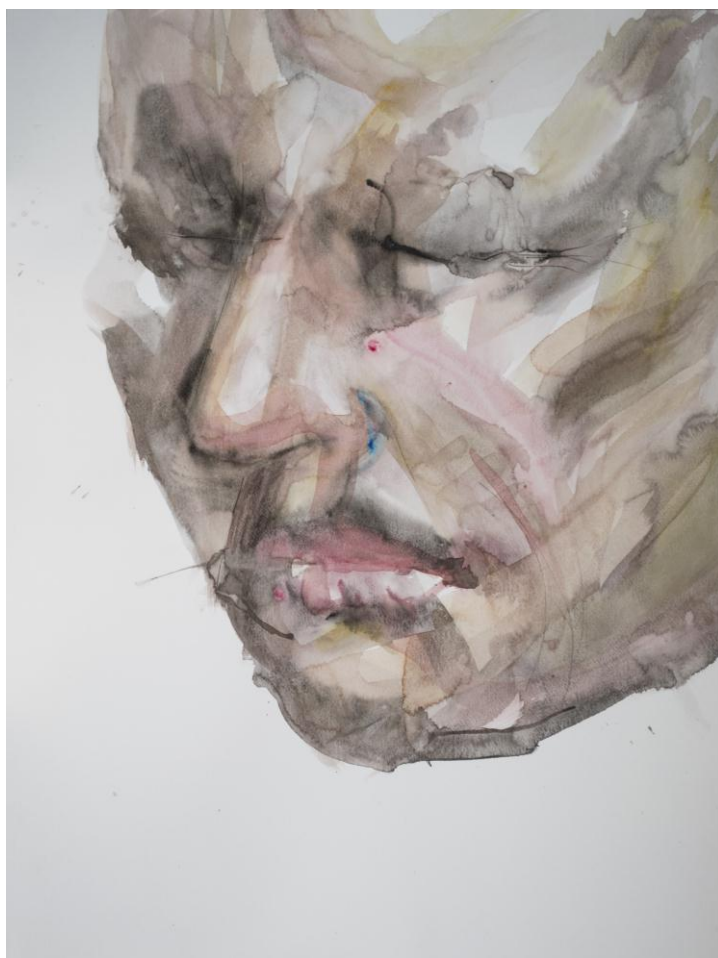


Figura 14. João Teófilo; sem título; 2014; aquarela sobre papel; 65 x 50 cm.

Quando notei essa recorrência, tentei fazer com que surgissem figuras femininas, mas as cabeças resultantes pareciam engessadas, como se estivessem mais fortemente presas a um modelo, tinham menos vida. Percebi que não havia uma razão para persistir em tentativas desse tipo, ao contrário, decidi que não deveria forçar a aparição de nada específico,

concentrei-me então no processo e na tentativa de fazer surgir ali a sugestão convincente de um rosto. Entendi que o que eu estava tentando explorar era a maneira de representar a figura humana, e não um indivíduo específico. Assim, ainda que não sejam retratos como em Lucian Freud ou Francis Bacon, nem tenham as questões políticas de Marlene Dumas, minhas experiências me aproximam das poéticas desses artistas pelo interesse pela figura humana, e, de forma mais ampla, pela figuração.

A maioria das pessoas tem uma relação mais direta com uma obra figurativa, em especial quando representa uma figura humana - talvez em razão da nossa permanente obsessão por nós mesmos. É interessante esse modo como reagimos à imagem do humano: a empatia é posta em movimento, conferindo vida ao objeto inanimado e projetando todo tipo de emoção sobre ele. Também os desfazimentos e deformações a que a figura humana é submetida (nos trabalhos de Francis Bacon, por exemplo) são sentidos de um modo mais intenso, como algo que nos dissesse respeito. É interessante como essa identificação ocorre independentemente de se reconhecer o fato (óbvio) de que se trata apenas de uma representação – por exemplo, apenas evocar a imagem mental de uma fotografia em que os olhos das pessoas tenham sido furados já nos é desagradável.

Além disso, há outro ponto sobre isso, que percebi tentando entender o que Richter queria discutir com suas *photopaintings*. Nesses trabalhos da década de 60, Richter pintava a partir de originais fotográficos, que eram projetados na tela para o desenho dos contornos (procedimento hoje bastante comum) e depois realizava a pintura a óleo, geralmente monocromática. Antes que a tinta secasse, Richter “borrava”, com um pincel, o limite entre as áreas (Figura 15).

Esse “borrado”, que nas *photopaintings* chama tanto a atenção, Richter resiste a explicar como uma metáfora para “incertezas” ou algo nesse sentido. Na verdade, ele recusa-se a explicar qualquer um de seus trabalhos, deixando para “outros profissionais” essa tarefa. Para Richter, a cópia a partir de originais fotográficos era um meio de evitar a “estilização” decorrente do desenho a partir do modelo ou qualquer coisa que fosse “muito artística”. O borramento era um artifício tanto para acelerar o processo como também para fazer com que “o estilo pessoal desaparecesse, de modo que [a pintura] se tornasse mais parecida com uma

fotografia”<sup>17</sup> (RICHTER, 2009: 84). Isso porque ele via nas fotografias uma “qualidade” que lhe interessava absorver no trabalho de arte. Ele queria explorar “o novo jeito de ver criado pela fotografia”, algo que chama de “objetividade” – o modo como a câmera capta todos os detalhes da realidade por igual e o fato de não ter um “estilo” de representação. Ele também preferia as fotos simples, amadoras, dos álbuns de família, às manipulações da fotografia de arte. Essa procura da objetividade tinha uma postura moral como rebatimento: “eu gosto de tudo o que não tem estilo: dicionários, fotografias, a natureza, eu mesmo e minhas pinturas”<sup>18</sup> (RICHTER, 2009: 32), uma postura anti-ideológica que o artista reafirma repetidas vezes.



Figura 15. Gerhard Richter; *Portrait Klinker*; 1965; óleo sobre tela; 100 x 80 cm.

---

<sup>17</sup> “I did this so the personal style would disappear, so it would become more like a photo. But also to speed up the process.” (tradução nossa)

<sup>18</sup> “I like everything that has no style: dictionaries, photographs, nature, myself and my paintings.” (tradução nossa)

O intrigante, no entanto, é a necessidade de transformar as fotografias em pinturas, ao invés de simplesmente deixá-las como fotografias ampliadas, por exemplo. Perguntado sobre isso, ele responde: “Quando tentei deixar a fotografia como fotografia os resultados foram patéticos”<sup>19</sup> (RICHTER, 2009: 65). O que seria responsável por essa diferença? Primeiro, acho que o fato de a diferença existir, o próprio trabalho do pintor demonstra melhor que qualquer explicação. No entanto, pensar sobre ela me fez perceber algumas características da pintura. Antes de tudo, acho que é preciso reconhecer que parte dessa diferença é circunstancial, porque fotografia e pintura têm histórias diferentes, prestígios e usos diferentes. Tanto pela história da pintura como pela própria habilidade técnica requerida, a pintura vai de algum modo exaltar, ou ao menos distinguir o objeto representado. Além disso, a pintura, mesmo que declaradamente copiada de um original fotográfico, implica certamente o trabalho manual que exige a sua produção. Esse trabalho instiga à interpretação acerca da intenção de quem se dispôs a fazê-lo. Uma foto fora de foco, por exemplo, será descartada como “acidental” mais facilmente que uma pintura de uma foto fora de foco. A foto, nesse caso, é menos intrigante que a pintura dela. Mais importante, me parece que a pintura possui uma realidade material mais potente, pela espessura da tinta, as possibilidades de pigmento, etc.

Isso me faz pensar o quanto o debate sobre abstração/figuração que ocorreu durante o modernismo é incompleto. A visão dos anos 50 que via a pintura abstrata como a única possível ainda estava limitada pelo entendimento platônico de *mimese*, que opunha essência e aparência, depreciando a segunda, que podia apenas, no máximo, produzir a ilusão de vida. Era portanto enganadora e moralmente condenável. Ora, ninguém olha para um quadro e o confunde com a realidade. Ninguém olha para uma foto e a confunde com uma pessoa. Tratando da natureza da obra de arte, Benedito Nunes apresenta uma visão que parece dar conta dessa aparência que não é ilusória, e acho que é a isso que se refere ao dizer: “não sendo real, mas necessitando da realidade para existir, o objeto estético (...) é, segundo Max Bense, *co-real*”. (NUNES, 1999: 37) Acho que nessa “co-realidade”, a pintura figurativa ocupa um espaço ainda mais tensionado com o real, sem, no entanto, pretender se passar por ele.

---

<sup>19</sup> “When I tried to leave the photograph as a photograph, the results were pathetic.” (tradução nossa)



#### 4. A FIGURA PICTÓRICA

Neste ano mesmo, em 2015, tive a oportunidade de expor algumas aquarelas (Figuras 16 e 17, por exemplo). Durante uma conversa<sup>20</sup>, me perguntaram até que ponto a figura humana nas aquarelas não seria um “ponto fácil” de apoio e reconhecimento, ou por que eu não me dedicava com exclusividade às manchas. Minha resposta, ainda acredito nela, foi que o que me interessava era justamente trabalhar na tensão entre os aspectos abstratos (a mancha, a cor, a tinta) e a figura, que não acredito mais estarem em campos opostos.

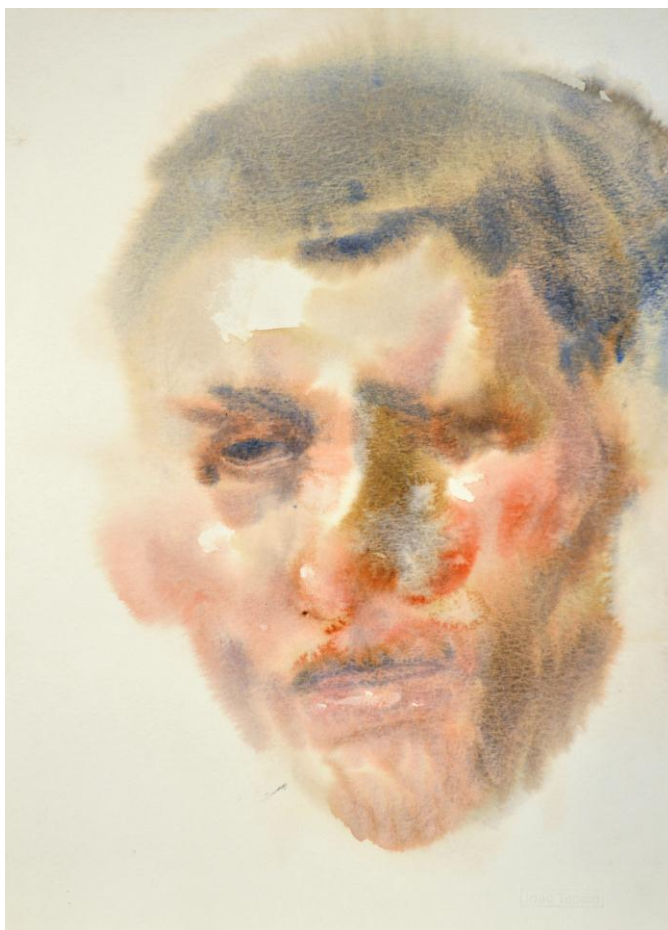


Figura 16. João Teófilo; sem título; 2015; aquarela sobre papel; 38 x 27,5 cm.

---

<sup>20</sup> Que ocorreu como parte da programação da exposição *Conversa: Virgílio Neto e João Teófilo* (2015), na Galeria Referência.



Figura 17. João Teófilo; sem título; 2014; aquarela sobre papel; 32,5 x 25 cm.

Essa tomada de consciência veio, provavelmente, do contato com a obra desses grandes artistas que vinha observando, pintores como Iberê Camargo, Gerhard Richter, Marlene Dumas, Lucian Freud, Francis Bacon, Alberto Giacometti, entre outros. Cada um a seu modo, em seus trabalhos, cria figuras reconhecíveis, mas em que a manipulação da tinta e a potência física do objeto pintura disputam a prevalência com o aspecto figurativo.

Torna-se cada vez mais claro que minhas preocupações pendulam entre o uso do material de um lado e a figuração de outro, em uma relação tensionada na qual as duas coisas juntas formam uma terceira. Nos experimentos mais abstratos que fiz, senti a ausência da figura como uma perda, um afrouxamento dessa tensão. Acredito que há algo na própria natureza da pintura figurativa que é responsável por isso. Essas duas facetas, por serem contraditórias, se potencializam mutuamente.

Percebi, por exemplo, que deixar o papel em branco, com a figura solta sobre esse espaço vazio, causa uma certa estranheza, pois o espaço de representação não chega a configurar um espaço ilusório tridimensional. Por esse mesmo motivo, tornou-se mais comum a opção pela figura que não toca as bordas do papel (Figura 18). Deixar um espaço de respiro generoso entre a figura e a borda diminui a tensão que existe entre elas, aumentando essa sensação de indefinição do espaço (é interessante notar que quando esse espaço de respiro é muito grande, o espaço delimitado do papel volta a tornar-se mais presente, e a figura parece “pequena demais”).

Junto com essas considerações a respeito dos limites do suporte se impõe a questão do uso ou não da moldura. Percebi que a presença da moldura enfraquece a percepção dessa ambiguidade do papel como espaço de representação e como superfície.



Figura 18. João Teófilo; sem título; 2015; aquarela sobre papel; 65 x 50 cm.

Percebi também que era importante que a figura humana fosse o mais convincente possível. Por outro lado, a insistência em evitar imagens de referência fazia com que as figuras ficassem um pouco limitadas ao meu repertório imagético. Como estratégia, procurei retardar ao máximo a definição consciente do rosto, tentando flagrá-lo quando ele já estivesse lá. Ao mesmo tempo, fui tentando evitar certas coisas que iam surgindo. Por exemplo, algumas vezes a expressão do rosto tornava-se muito carregada emotivamente, o que dava ao resultado final uma carga um pouco melodramática que eu queria evitar.

Continuei experimentando com as figuras, concentrado nas investigações plásticas e de material. Uma dessas experiências foi uma pequena série de trabalhos que fiz com fumaça (Figuras 19, 20 e 21). A fumaça foi escolhida por ser tão eloquente na apropriação da temática discutida no começo do texto, como matéria efêmera e amorfa. Queimando óleo diesel numa lamparina, a fumaça era aparada por uma tela. A pintura com fumaça juntou algumas qualidades interessantes. Primeiro a falta de controle e o acaso são um pouco mais presentes que na aquarela, com que já tenho alguma intimidade. No entanto permite controle suficiente para ainda assim sugerir uma figura.



Figuras 19, 20 e 19. João Teófilo; sem título; 2015; fumaça sobre tela; 70 x 50 cm.

Nessas experiências com fumaça a questão da série foi vista com mais clareza. Ao invés de telas autônomas, tratá-las como um conjunto permitiu uma liberdade maior na construção das imagens. Com uma figura reconhecível em apenas uma delas, as outras, mantidos os formatos, continuam sendo percebidas como figurativas, mesmo que haja muito pouco ou mesmo nada de uma figura reconhecível.

Na última série que produzi, entretanto, o processo de construção da pintura foi muito mais controlado, as figuras vão se configurando aos poucos com a sobreposição de inúmeras camadas de tinta (Figura 20).



Figura 20. João Teófilo; sem título; 2015; aquarela sobre papel; 76 x 56 cm.

Essa construção mais controlada parece contradizer a inclusão do acaso, como foi discutido anteriormente, mas a imagem resultante, talvez pela complexidade da sobreposição de camadas, continua carregando o tipo de qualidade que eu esperava conseguir com os processos descritos em *Diluições*. Além disso, o acaso incluído até então nunca foi completamente aleatório, sempre sofreu algum tipo de controle. Em todo caso, durante a pintura, a sensação de falta de controle sobre o resultado final continua bem viva.

A pintura é uma atividade em que, como Lucian Freud comenta<sup>21</sup>, uma pequena alteração afeta grandes áreas do quadro. No livro *Um retrato de Giacometti*, de James Lord, o autor relata como Giacometti, em seu processo de pintura, parece lidar exatamente com essa questão que Lucian Freud coloca. O retrato, que parecia estar caminhando na direção “certa”, de repente podia ser arruinado por uma alteração qualquer e tudo devia ser refeito. Uma alternância angustiada entre a construção e a destruição da figura, como também acontecia, por exemplo, no processo de Iberê Camargo<sup>22</sup>.

Na aquarela, ao contrário do óleo, as possibilidades de processos de destruição são muito limitadas. Assim, por mais que a construção gradual desses últimos trabalhos dê um pouco mais de controle à configuração da figura, o processo como um todo continua arriscado e a pintura pode desandar de um momento para o outro, tornando-se muito importante saber o momento de interrompê-la.

---

<sup>21</sup> Lucian Freud's RAREST Interview. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pag1y1HGjEQ>> Acesso em: 20 nov. 2015

<sup>22</sup> Como pode ser observado no vídeo “Iberê Camargo em Processo”. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=wB\\_v0iiuBHs](https://www.youtube.com/watch?v=wB_v0iiuBHs)>. Acesso em: 20 nov. 2015

## CONCLUSÃO

A produção deste texto foi muito valiosa para adquirir mais consciência sobre alguns aspectos do meu trabalho, e no entanto ainda é difícil traçar conclusões para a pesquisa. Por um lado, nada mais natural. Não só porque nada nunca é completamente resolvido (apenas abandonado), mas também, porque cada vez mais, qualquer afirmação clara a respeito do mundo me parece ingênua, incompleta. Para mim, a busca por sentido está sempre por um fio, e não me sinto mais perto de chegar a uma conclusão. Até a própria atividade de pintar está em luta para existir, assim como as minhas figuras.

Essa repetição das cabeças pode ser expressão dessa mesma dificuldade de decidir o que dizer. Sobre isso, pelo menos – ao falar de incerteza, ou falta de definição – elas são eloquentes.

Essas representações da figura humana também foram se tornando, a meu ver, um pouco mais impessoais, tanto no tipo de expressão que carregam, como na técnica e na composição, o que me pareceu um ganho, pois o sentimento que elas evocam é mais ambíguo, menos inequívoco e melodramático.

De qualquer jeito, é pouco claro para mim como o trabalho pode avançar, pelo menos no que tange à representação da figura humana. Venho realizando algumas experiências com novos materiais, principalmente com a tinta a óleo, mas elas ainda estão bem no início.

O processo de construção mais controlado das últimas cabeças traz a possibilidade de voltar a fazer uso de referências fotográficas. O uso de fotografias poderia abrir novas possibilidades para a produção, mas me parece mais urgente pensar em como libertar o trabalho dessa repetição compulsiva das cabeças, que me dá a sensação de ter delimitado demais o caminho a seguir.

Minha percepção sobre o trabalho e as questões teóricas certamente mudou, e talvez por isso mesmo seja desconcertante ver essa semelhança entre os trabalhos. De algum modo eles também permanecem atrelados ao tema da subjetividade fragmentada e fluida do sentir contemporâneo.

As novas experiências exploram com mais consciência o que eu identifico como a natureza tensionada da figura pictórica. Isso me faz perguntar até que ponto, nessa linha de pensamento, a questão fundamental se desloca da representação da figura humana para a figuração simplesmente, com essa tensão que percebo na pintura figurativa. Explorar a ambiguidade entre esses dois aspectos – representação e materialidade – faz o trabalho se aproximar da natureza indefinida do sentir contemporâneo de uma maneira mais própria da pintura.



## REFERÊNCIAS

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São paulo: Iluminuras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos do espólio*. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

—. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1999.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RICHTER, Gerhard. *Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*. Londres, Thames & Hudson, 2009.