

NETO, J. A. MAIA

NATUREZA ÍNTIMA
Um olhar sobre as dualidades do homem

Brasília
2011

NETO, J. A. MAIA

**NATUREZA ÍNTIMA
Um olhar sobre as dualidades do homem**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Elder Rocha.

Banca examinadora: Profa. Dra. Thérèse Hofmann Gatti Rodrigues da Costa e Prof. Dr. Pedro de Andrade Alvim.

Brasília
2011

*A Morte e a Beleza são coisas profundas, que
contêm tanto azul e tanto negro que parecem
irmãs terríveis e fecundas com o mesmo
enigma e igual mistério.*

Victor Hugo

SUMÁRIO

Lista de figuras	4
Introdução	5
1. Alguns aspectos da representação do corpo	6
2. História do trabalho	8
3. Teorias e artistas influentes	15
4. Metodologia e reflexões sobre o atual trabalho	23
Considerações finais	32
Referências bibliográficas	34

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A descorticação de Sisamnes	9
Figura 2: A lição de anatomia de Nicolaes Tulp	9
Figura 3: A recompensa da crueldade	9
Figura 4: Estudo para Natureza Íntima	11
Figura 5: Estudo para Natureza Íntima (tríptico)	11
Figura 6: Natureza Íntima 1	12
Figura 7: Natureza Íntima 2	13
Figura 8: Natureza Íntima 3 (díptico)	13
Figura 9: Confidências	18
Figura 10: Number 1, 1950 (Lavender Mist)	18
Figura 11: Conceito espacial	18
Figura 12: Peinture de feu sans titre (F 119)	18
Figura 13: Sem título	18
Figura 14: Vanitas	20
Figura 15: Vaidade terrena e salvação divina	20
Figura 16: O juiz vermelho	21
Figura 17: Ondina	21
Figura 18: Catrina	22
Figura 19: Trouxas	22
Figura 20: Esboços para Natureza Íntima (tríptico)	24
Figura 21: Processo da pintura – transferência dos desenhos para as telas	24
Figura 22: Processo da pintura – primeira camada de tinta	25
Figura 23: Processo da pintura – pintura dos músculos	25
Figura 24: Processo da pintura – quinta camada de tinta	26
Figura 25: Natureza Íntima (tríptico)	26
Figura 26: detalhe da figura 25 (tela esquerda)	27
Figura 27: detalhe da figura 25 (tela central)	28
Figura 28: detalhe da figura 25 (tela direita)	29

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é parte integrante da disciplina Diplomação em Artes Plásticas no grau de Bacharelado, que é composta de uma parte teórica e outra prática. Tendo como objetivo apresentar as obras produzidas para a conclusão do curso, o texto segue uma lógica de construção que visa o melhor entendimento de todo o processo, da concepção à finalização das obras.

Primeiramente, inicio explanando sobre algumas características gerais da representação do corpo ao longo da história da arte, citando alguns exemplos, de períodos diversos, do modo como ela foi figurada e dos motivos que levaram a tais tipos de representação. Em seguida, por meio de uma reflexão pessoal sobre a minha própria história, analiso e descrevo fatores externos e internos que contribuíram para o surgimento do trabalho. Prossigo apresentando as teorias nas quais a pesquisa se fundamenta, bem como os artistas e obras com as quais meu trabalho dialoga. Dando sequência, exponho o processo metodológico da produção de modo a esclarecer cada etapa da parte prática da pesquisa. E, concluindo, as considerações finais trazem um apanhado de tudo o que foi mostrado, bem como uma análise pessoal do desenvolvimento ao longo da graduação e uma prospecção para o futuro do trabalho em foco.

Por fim, visando um melhor entendimento do texto, busquei escrevê-lo com uma linguagem clara, fazendo uso da primeira pessoa como um modo de aproximar o leitor da pessoalidade e subjetividade inerentes ao meu fazer artístico.

1. ALGUNS ASPECTOS DA REPRESENTAÇÃO DO CORPO

O corpo como objeto de figuração é um tema permanente na arte. Da antiguidade ao mundo contemporâneo, diferentes olhares e formas de representação conviveram juntas, algumas de modo mais realista ou naturalista, outras mais gestuais e expressivas. Seja como for, sua importância, a julgar por sua frequência de aparecimento, é inquestionável. Tomando tal tema como base para o trabalho, faço, então, uma breve explanação histórica sobre o assunto.

A vontade dos artistas de “[...] explorar as leis da visão, e adquirir suficiente conhecimento do corpo humano para incluí-los em suas estátuas e pinturas, como os gregos e romanos tinham feito” (GOMBRICH, 1999, p. 221) levou ao surgimento na arte de uma estética de proporcionalidade e veracidade que vigorou por muito tempo. Mesmo existindo uma visão menos realista da representação do corpo na atualidade, percebe-se que tais valores têm muita importância e ainda são também critérios de beleza. Vê-los e entendê-los sob a perspectiva da arte contemporânea é, aqui, o primeiro passo para entender as possíveis interações entre o público e a obra.

Foi na Grécia antiga que a representação corporal passou a ser construída realisticamente, sobretudo na escultura. Para os gregos, “um dos primeiros requisitos da boa forma era a justa proporção e a simetria” (ECO, 2004, p. 73). Os volumes, os músculos contraídos, a dinâmica dos movimentos, as expressões faciais, tudo era perfeitamente elaborado e representado graças a um estudo de observação anatômico exaustivo. Sua influência superou as barreiras do tempo, sendo notada como padrão de beleza até na contemporaneidade.

Passada a Idade Média, já no Renascimento, o estudo anatômico tornou a ser valorizado, baseando-se na cultura e nos preceitos gregos de antropocentrismo. “Artistas como Michelangelo, Leonardo da Vinci, Rafael, Ticiano e Albert Dürer estudaram anatomia para entender a proporção e os movimentos do corpo humano determinados pelo esqueleto, articulações e músculos.” (SZUNYOGHY, 2000, p. 7). Dentre eles, Leonardo foi o que mais se destacou em seus estudos. Sempre preocupado em entender a fundo o corpo, ele não estudou apenas a escultura clássica. Pelo contrário, “realizou suas próprias pesquisas de anatomia humana, dissecou cadáveres e desenhou com modelos, até que a figura humana deixou de ter para ele qualquer segredo.” (GOMBRICH, 1999, p. 304-305). É possível perceber que em suas obras há um caráter naturalista meticuloso, o que, sem dúvida, deu-lhes uma qualidade diferenciada.

A falta de um estudo mais científico de anatomia levou, no século XVI, o médico belga Andreas Vesalius a publicar, depois de vários anos de pesquisa, o livro *De Humani Corporis Fabrica*. Tamanha sua importância, foi considerado a personificação da medicina renascentista e pai da anatomia, influenciando tanto a origem da medicina moderna quanto a criação de um novo olhar na representação do homem na arte.

O estudo anatômico passou a ser, desde então, uma maneira dos artistas representarem a figura humana de forma mais racional, demonstrando o interesse dos mesmos pelas questões de seu tempo e qualificando-os também como pensadores, e não apenas meros artesãos.

A pesquisa sobre o corpo não se limita às descobertas do passado. Ela é uma constante, assim como o ato de desenhar é um aprendizado eterno. E “embora temporariamente fora de moda, o estudo de anatomia é valioso para o artista, pois permite-lhe adquirir um conceito visual das coisas que não são vistas diretamente, mas que podem ajudar a dar forma aquilo que se vê.” (ARNHEIM, 2002, p. 148). Fazendo, então, uso deste tipo de estudo e tomando-o como base de pesquisa, com o presente trabalho pretendendo alcançar uma diminuição do distanciamento existente entre espectador e obra através – dentre outros fatores – da anatomia, pois o que se percebe na tela não está tão longe da própria vida. Por trás de toda representação estética, há elementos que a todo o momento remetem à realidade, sejam eles advindos da figuração exterior ou do próprio interior humano – apresentado na semelhança das estruturas e formas dos músculos, órgãos e ossos. O espectador como homem, como ser que existe – física e psicologicamente – graças ao conjunto de sistemas de seu organismo, é, assim, parte inegável da obra, pois ela também o representa.

2. HISTÓRIA DO TRABALHO

Morte, grotesco, exótico, conhecimento anatômico, conhecimento interior, autoconhecimento. Estes são temas que permeiam desde sempre o universo artístico, e que me levaram a desenvolver a temática dos trabalhos aqui apresentados. Mas para elucidar tal processo, faz-se necessário compreender em que ponto tais temáticas se encontram com a minha própria história, com o que elas se relacionam e em que se opõem. Desta forma, o trabalho pode ser interpretado além da superficialidade do primeiro olhar.

Tudo o que está além das certezas humanas torna-se inconscientemente objeto de encantamento e sedução. Nas palavras de Ernst Fischer (2007, p. 249), por exemplo, o sombrio fascínio do homem pelo sangue e pela morte não é completamente passível de erradicação. O gosto pelo grotesco pode ser observado na arte desde os primórdios da humanidade. Mas foi na Idade Média que a curiosidade do homem aliou-se a sua imaginação dando uma nova forma a tal tema. O universo mitológico de seres extraordinários ganhou vida nas representações artísticas na medida em que se investigavam casos de imperfeições do corpo humano – como o nascimento de bebês hermafroditas ou dicéfalos. “Em todos esses casos, parece que o espetáculo de imperfeições e deformidade não era sentido como repulsivo, mas como intelectualmente excitante.” (ECO, 2007, p. 243). Criou-se, com o passar dos anos, uma nova estética visual que valorizava não apenas a beleza ornamentada e idealizada, mas também aquela que instigava o olhar por mostrar situações incomuns.

Alguns séculos à frente, a cultura ganhou intimidade com a parte interna do corpo. Trabalhos como “A descorticação de Sisamnes” (figura 1), de Gérard David, “A lição de anatomia de Nicolaes Tulp” (figura 2), de Rembrandt e “A recompensa da crueldade” (figura

3), de William Hogarth, mostram que o interesse por esta temática ia além do funcionamento do corpo no sentido médico. Mais que uma necessidade atrelada ao estudo das formas para a boa representação, havia o desejo de retratar o interior do corpo humano.

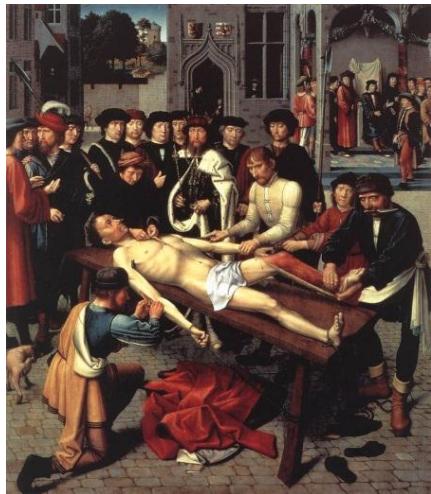


Figura 1: Gérard David, *A descorticação de Sisamnes*, óleo sobre madeira, 159x182 cm, 1498.



Figura 2: Rembrandt, *A lição de anatomia de Nicolaes Tulp*, óleo sobre tela, 216,5x196,5 cm, 1632.

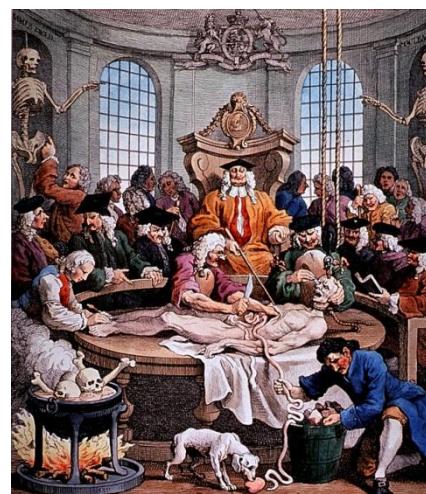


Figura 3: William Hogarth, *A recompensa da crueldade*, gravura, 32x38 cm, 1799.

E este mesmo desejo aparece como uma constante em meu trabalho, algo que me encanta e inebria, excitante ao ponto de guiar toda a minha criação artística. Mas para que as obras, bem como o processo que levou ao surgimento de cada uma delas, sejam melhor compreendidas, faz-se necessário um retrocesso histórico pessoal, assim como o apresentado anteriormente referente à história da arte.

A lembrança mais marcante que tenho de minha infância – talvez de minha vida inteira – foi a perda de meu pai. Por uma fatalidade, em 18 de março de 1990, aos meus 6 anos, eu jamais o veria novamente. Nessa idade, geralmente, não se tem consciência do que a morte significa. Mas as consequências atreladas a ela vão aos poucos modificando os

caminhos de quem fica, de quem estava mais ligado a quem partiu. Mais do que saudade, solidão ou desamparo, para mim restou o medo de que a mesma coisa acontecesse comigo a qualquer momento.

Tal sentimento acarretou a incapacidade de olhar para o desconhecido. Quando criança, as noites sempre me davam medo. Ficar em um local claro, aonde tudo pudesse ser visto sem dar margens para a imaginação era mais seguro do que enfrentar os questionamentos interiores. Por outro lado, o desejo de olhar para esse incógnito e conhecê-lo melhor me motivava cada vez mais a me aproximar daquele abismo. O sombrio, o exótico, o excêntrico e todas as deformações encontradas nos filmes, livros ou revistas, deixavam-me acuado na mesma medida em que chamavam minha atenção. Era preciso enfrentar aquele desafio e superar aquilo que não estava nas representações, e sim, em mim mesmo.

Perder o medo da morte ou de toda a representação grotesca foi um processo longo e gradual, um desafio que poderia ser deixado de lado se não fosse a curiosidade por saber o que se escondia por trás do aparente. Se por um lado era preferível me abster e procurar “um lugar seguro”, em contrapartida o medo era fundamental para o autoconhecimento e amadurecimento perante a vida. Entendê-lo como um companheiro, como um grande aliado que ajuda a superar as dificuldades foi fundamental para tal procedimento.

Muitos anos depois, já em 2010, partindo de uma análise autobiográfica e tomando como parâmetro todos os trabalhos desenvolvidos nos últimos quatro anos, ligando-os àquele percurso advindo desde a infância, a temática das atuais obras surgiu naturalmente. Era como se ela estivesse sempre ao meu alcance e eu simplesmente não a enxergasse. Assim, observando os temas que sempre me atraíram em todo esse percurso de aprendizado e admiração da arte – representação figurativa, erotismo e grotesco –, aliado a beleza do corpo humano, da máquina perfeita que nunca para, surgiu a série “Natureza Íntima”.

Os primeiros estudos foram feitos ainda sem uma ideia clara de como representar tal tema. Por isso, esta fase inicial de concepção foi bastante positiva no sentido de experimentar linhas, formas, cores e tipos de representação, bem como as técnicas, materiais e suporte a serem utilizados.

O primeiro esboço mais relevante (figura 4) sintetiza a proposta principal em poucos traços. Sutileza e grotesco, um olhar lânguido e um rosto delicado contraposto aos músculos e ossos expostos. Apesar de imaturo, ao fazê-lo, visualizei pela primeira vez o que figurava apenas no imaginário. Recorri, então, ao estudo do interior do corpo para que o mesmo adquirisse ainda mais consistência, em consonância à ideia de Gordon (1980, p. 9) ao afirmar

que tal conhecimento pode ser usado para dar ênfase a certos pormenores como força, sutileza, jovialidade, ou para conferir realismo.



Figura 4: Netinho Maia, *Estudo para Natureza Íntima*, nanquim e caneta colorida sobre papel, 12x21 cm, 2010.

Evitando sintetizar as estruturas do corpo que não são percebidas externamente, aprofundei meu estudo na segunda série de trabalhos, inserindo a ideia de uma estrutura com narrativa sequencial (figura 5). Um tríptico em que sedução, prazer e sexo são aliados ao tema principal da série. A transparência da aquarela tirou o peso da estranheza dos músculos, dos ossos, da situação nada comum, mas ainda assim, o resultado final mostrou-me que tal material, bem como o papel como suporte, não continha ainda o resultado que eu esperava alcançar.



Figura 5: Netinho Maia, *Estudo para Natureza Íntima (tríptico)*, aquarela sobre papel, 60x58 cm, 2011.

Foi somente na experiência de tinta sobre tela que senti que havia encontrado o que buscava. Ao experimentar tais materiais, vi o trabalho ganhar corpo se aproximando de uma representação mais naturalista, em que a beleza e o grotesco conseguiam conviver em uma mesma imagem. A primeira tela pintada a óleo (figura 6) mostra uma mulher de perfil em que o rosto e o braço estão descorticados. Na verdade, ao contrário do braço em que se podem ver os músculos mais externos, o rosto não mais existe, deixando a mostra apenas o crânio. Mesmo com uma representação da morte, a posição do corpo, o movimento suave do braço direito e o cabelo dão um ar sedutor a personagem, dando vida a ela. Novamente a dualidade que é o ponto principal do trabalho.



Figura 6: Netinho Maia, *Natureza Íntima I*, óleo sobre tela, 40x60 cm, 2011.

Já na segunda tela (figura 7), o corte apresentado em apenas um lado do corpo mostra as estruturas internas como músculos, ossos e vísceras, de modo que sejam observados gradualmente da sua parte mais externa em direção a mais interna. Esse foi um trabalho em que o foco era experimentar a assimetria, a profundidade e a cor do interior do corpo, bem como superficialidade e banalidade da personagem, como se a sua condição descorticada não fosse algo estranho, e sim, perfeitamente aceitável. Neste momento surgiu a ideia de fazer as obras inserindo personagens um pouco mais frios, sem expressões de dor, medo ou morte em seus olhos.



Figura 7: Netinho Maia, *Natureza Íntima 2*, óleo sobre tela, 54x64 cm, 2011.

O terceiro trabalho, um díptico pintado a óleo (figura 8), não chega a ser tão sequencial quanto o trabalho feito em aquarela. Porém, é mais expressivo pelo tipo de representação e técnica utilizada. Dois rostos focalizados, mostrados de perto, exibindo suas estruturas internas como se o seu “eu” interior fosse o único abrigo do verdadeiro encanto que possuem. Um tipo de figuração obtido pelos contrastes de luz e sombra, acentuados por um fundo vermelho: um elo entre o mundo externo e interno, associando-os de modo a mostrar que o ser interior e o meio que o cerca são inseparáveis. Dentre os trabalhos produzidos neste primeiro momento, este foi o que mais se aproximou do objetivo pretendido, o que melhor representou os antagonismos inerentes ao ser humano.



Figura 8: Netinho Maia, *Natureza Íntima 3 (díptico)*, óleo sobre tela, 60x42 cm, 2011.

Segui, então, um processo de experimentação natural para o desenvolvimento da pesquisa. Começando dos materiais mais “simples” ou convencionais – grafite e nanquim – passando pela tinta aquarela, com sua transparência e leveza, e chegando à tinta óleo, com toda sua carga que confere um tom mais naturalista a obra. Desenho – desenho/pintura – pintura. Pele – músculos – ossos. Três etapas, três momentos, três visões. Foi um caminho de busca em direção à ideia inicial de utilizar o erotismo e o grotesco ao lado do conhecimento anatômico, de modo que este se apresentasse mais aparente. Na verdade, percebi que o interior do corpo era usado como metáfora para o interior da mente. Assim, o que no início representei como algo que remetesse a dor, neste momento aparecia de maneira mais suave; e a sensualidade que antes aparecia mais explícita, agora figurava nos detalhes. Pensando na morte como modo de chamar a atenção para o tema, encontrei muito mais vida em cada obra.

Em síntese, da concepção a execução de maneira mais coerente com meus anseios e minha verdade, este foi um processo lento e gradual, em que ao representar o que me interessa, o que me toca, o que me move como artista, vivi uma troca entre criador e criatura, um diálogo em que os “erros” de cada trabalho ensinaram mais do que os acertos. E esta troca foi imprescindível para fundamentar conceitualmente e visualmente meu trabalho.

3. TEORIAS E ARTISTAS INFLUENTES

O trabalho de pintura que aqui é discutido foi fundamentado em algumas teorias que permeiam o universo da arte há vários séculos. Do pensamento medieval às diversas concepções contemporâneas, a série “Natureza Íntima” propõe um diálogo atemporal entre passado e presente, de forma que se aproxime de artistas e estéticas atuais sem se afastar de obras que simbolizam o pensamento artístico de outros séculos. E para entender como esta relação se estabelece, o primeiro passo é conhecer tais teorias e artistas influentes, o que será apresentado a seguir.

Muito já se discutiu sobre o papel de cada uma das técnicas empregadas no campo artístico, inclusive a respeito do papel do próprio artista. Sobre a pintura, por exemplo, o artista russo Malevitch chegou a dizer: “[...] a pintura já se esgotou há tempos, e o próprio artista é um preconceito do passado.” (1971, p. 127 apud BOIS, 2009, p. 277). Tal afirmação demonstra que desde o início do século XX a pintura passa por discussões que vão da sua importância e maneiras de ser feita, até o seu valor e contribuição para as artes. Fazer pintura hoje, principalmente segundo uma técnica que remete à pintura renascentista, exige uma reflexão sobre o estado atual em que este meio de expressão artística se encontra.

Um dos momentos mais críticos da história da pintura pode ser percebido a partir da famosa frase do pintor francês do século XIX Paul Delaroche, dita em 1839: “a partir de hoje a pintura está morta.” Com o surgimento da fotografia e da reprodução em massa, a pintura precisou trilhar novos caminhos, atingir um novo patamar, buscar algo que a inovasse a diferenciasse, pois, nas palavras de Benjamin, “pela primeira vez [...] a mão foi liberada das

responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho.” (BENJAMIN, 1985, p. 167).

No início do século XX, a preocupação dos pintores era encontrar novos motivos que justificassem seu *métier*. A mecanização do homem alterou a dinâmica social e com as novas tecnologias, a massificação das imagens ia contra o processo produtivo observado em toda a história da arte até o século anterior. Neste contexto, a abstração surge como processo natural de mudança da pintura, uma figuração da morte prevista por Delaroche. Seria, então, o último suspiro deste fazer artístico.

Foram muitos os pintores que, utilizando-se da ideia da morte da pintura, deram outras perspectivas para o pensamento artístico. Mondrian e suas formas geométricas, Rodchenko e seus painéis monocromáticos, Pollock e sua *action painting*. Cada um deles, bem como inúmeros outros artistas do mesmo período, contribuiu imensamente para o estabelecimento da Arte Moderna, tanto na pintura quanto em outras expressões ligadas diretamente – ou não – a ela. Mas o fato é que a profecia apocalíptica do fim alcançou um ponto em que ficou impossível de ser sustentada, já que o fim nunca chegou.

O reaparecimento da pintura figurativa – apesar de nunca ter, de fato, deixado de existir – foi um processo reverso em meio à imensidão de imagens abstratas e sua tendência a continuar sendo a única verdade na pintura. Ainda hoje persiste um pensamento de que esse tipo de representação é desnecessário, já que a tecnologia está cada vez mais acessível. Contudo, o crítico de fotografia Geoffrey Batchen afirma que “hoje, pouco mais de 150 anos depois (da declaração de Delaroche), todos parecem querer falar da morte da própria fotografia”.¹ Isto prova que em uma obra de arte, além do resultado final, o seu processo histórico deve ser motivo de apreciação.

Mesmo a fotografia sendo apontada como uma das causas do surgimento da arte abstrata, ela também influenciou e mudou o olhar dos pintores figurativos do século passado, pois foi uma ferramenta a mais que os artistas até o século XIX não possuíam. Para eles, ao contrário de muitos artistas abstratos, a imagem estática não era uma inimiga, e sim, uma aliada, como discorre Argan:

Afirma-se frequentemente que a fotografia deu aos pintores a experiência de uma imagem destituída de traços lineares, formada apenas por manchas claras e escuras; a fotografia, portanto, estaria na origem da pintura “de manchas”, isto é, de toda a pintura de orientação realista do século XIX. [...] A fotografia fornecia uma representação satisfatória sem um delineamento preciso dos contornos; mas a história da pintura, dos vénetus a Rembrandt e Frans Hals [...] também conta com inúmeras representações sem um suporte visível de desenho. Pode-se, portanto,

¹ Disponível em <http://www.photosynt.net/ano2/03pe/ideias/09_geoffrey/posfoto.htm>. Acesso em: 17 maio 2011.

dizer que a fotografia ajudou os “pintores de visão” a conhecer sua verdadeira tradição; mais precisamente, [...] ajudou-os a separar [...] os puros fatos de visão de outros componentes culturais [...]. (ARGAN, 1992, p. 80).

É bem verdade que a pintura mais realista (ou naturalista) há muito já não apresenta condições de competir tecnicamente e até economicamente com a fotografia. Mas o esforço manual para esse tipo de representação simboliza uma forma de trabalho que vai além do mero objetivo de alcançar o que a tecnologia atinge facilmente. Um bom exemplo disto é a tendência hiper-realista surgida nos Estados Unidos na década de 1970. Utilizando-se da fotografia como base, as pinturas eram feitas a partir de um momento estático, congelado, preciso, ao contrário do uso do modelo vivo que sofre constantes interferências do ambiente e que está sempre se mexendo. Ou seja, a criação não era feita a partir do mundo real, e sim, de um registro deste mundo – a imagem de uma imagem da vida, o que leva esse movimento a levantar questões a respeito da relação entre a realidade e a artificialidade, ou seja, há um distanciamento duplo que é inversamente relacionado com a intensidade excessiva de detalhes. O resultado, ao contrário do que se pensa, não é igual a uma fotografia, pois esta técnica e a da pintura não se confundem – a fotografia, por ser concebida em um milésimo de segundo por uma máquina, sob determinado ponto de vista, está fora do controle do fotógrafo, mas a pintura foto-realista nunca está.

Assim, afirmar que a pintura hoje vive uma fase de luto, associada à perda do que ela já foi antes do surgimento da fotografia e de outras tendências atuais, é um completo engano. Ao contrário, ela se encontra mais forte e viva, enriquecida com as infinitas possibilidades que a contemporaneidade pode oferecer.

[...] A pintura como arte contemporânea permite imagens que conhecemos do passado e do presente, a partir da história e da contemporaneidade, em arte e não-arte, de modo que pareçam recentes e envolvida em uma curiosidade em relação ao desconhecido e a todos os elementos familiares capazes de desafiar nossa compreensão comum e imediata. (MALIK, 2002, p. 16).

A liberdade alcançada na arte contemporânea permite-me fazer uso de uma técnica clássica de pintura, da mesma maneira que permitiria o uso de colagens, como algumas pinturas de Picasso (figura 9), que fossem mais gestuais, como as de Pollock (figura 10), que fossem pintadas e posteriormente cortadas, como as de Lúcio Fontana (figura 11), queimadas, como as de Yves Klein (figura 12), ou até mesmo sem tela ou tinta, como é o caso das obras tridimensionais de Henrique Oliveira (figura 13), também denominadas de pintura pelo artista.

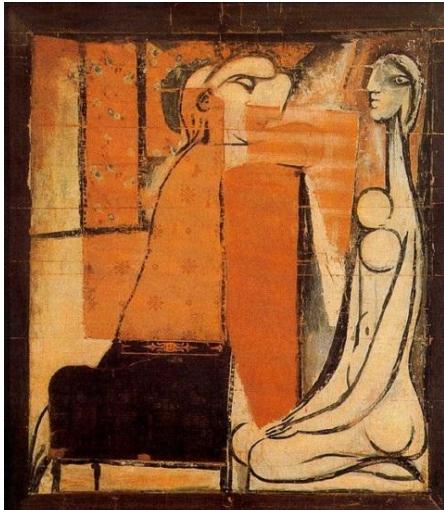


Figura 9: Pablo Picasso, *Confidências*, óleo, papeis colados e guache sobre tela, 194x170 cm, 1934.



Figura 10: Jackson Pollock, *Number 1, 1950 (Lavender Mist)*, óleo, esmalte e alumínio sobre tela, 302,3x223,5 cm, 1950.



Figura 11: Lucio Fontana, *Conceito Espacial*, óleo sobre tela, 92,4 x73,2 cm, 1965.

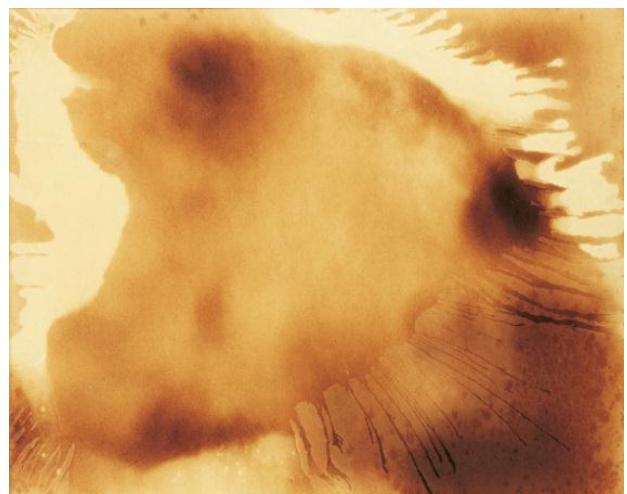


Figura 12: Yves Klein, *Peinture de feu sans titre (F119)*, papel queimado sobre madeira, 51x60 cm, 1962.



Figura 13: Henrique Oliveira, *Sem título*, (objeto) madeira, 280x230x70 cm, 2009.

Quando me proponho a fazer pintura de um modo mais lento, lisa, sem empasto e em várias camadas, não vou, de maneira nenhuma, contra a pintura modernista e contemporânea. Ao contrário, este é um trabalho que, como já dito, dialoga com os conceitos atuais e se fundamenta tanto em um processo histórico quanto na ausência dele. Ou seja, é embasado em conceitos inerentes a pintura e às artes de maneira geral, mas não está ligado diretamente à tradição, não visa os mesmos ideais nem a mesma forma de representação.

Assemelhando-se a esse modo antigo de se fazer pintura, a série “Natureza Íntima” parte do momento atual da arte contemporânea para a quase estática sociedade do medievo, traçando um paralelo entre novo e o velho, entre o ‘evoluído’ e o ‘primitivo’, entre a morte e a vida. Ir em direção a este desconhecido do que existe em cada um de nós por meio desta temática aqui já discutida, é como fazer uma autópsia em que se começa enxergando apenas a beleza exterior do corpo humano e, aos poucos, camada por camada, vai se descorticando a pele e mostrando o interior que lhe é inerente, o grotesco que está em cada ser humano, mas que é imperceptível aos olhos.

As obras tentam sempre unir esse exterior ao qual estamos acostumados, à delicadeza das formas, dos olhares e dos gestos sutis, com a beleza – física – inimaginável interior, que em contraposição ao lado externo se torna ainda mais excêntrica. Dualidade como as encontradas no Barroco com o claro e escuro, céu e inferno, pecado e salvação; ou no Gótico com “a humanização de temas sacros, embora obscurecido por hediondos monstros demoníacos e por um apaixonado transcendentalismo” (FISCHER, 2007, p. 167), são as bases para todo o processo pictórico das minhas pinturas.

Os trabalhos desta série traçam também um paralelo direto com uma temática medieval, o *Memento Mori*. Trata-se de uma expressão latina que remete a presença da morte a todo instante, dizendo “lembre-se que és mortal, lembre-se que morrerás”. Atrelada muitas vezes à literatura – principalmente a religiosa –, tal ideia é vista frequentemente nas artes plásticas, como é o caso da obra “Vanitas” (figura 14), de Philippe de Champaigne, em que são visualizados três elementos: um pote com uma flor, representando a vida, um crânio, simbolizando a morte, e uma ampulheta mostrando que é apenas uma questão de tempo, que a morte é certa, porém o momento de sua chegada não; ou como no tríptico “Vaidade terrena e salvação divina” (figura 15), de Hans Memling, aonde se vê uma caveira do lado esquerdo, uma mulher ao centro se olhando no espelho – vaidade como pecado e perdição – e o inferno do lado direito.

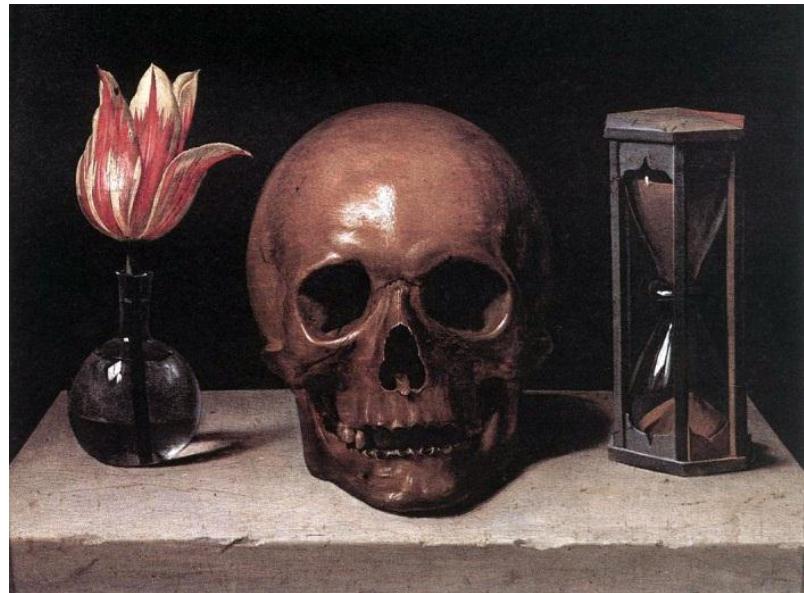


Figura 14: Philippe de Champaigne, *Vanitas*, óleo sobre madeira, 37x28 cm, 1671.

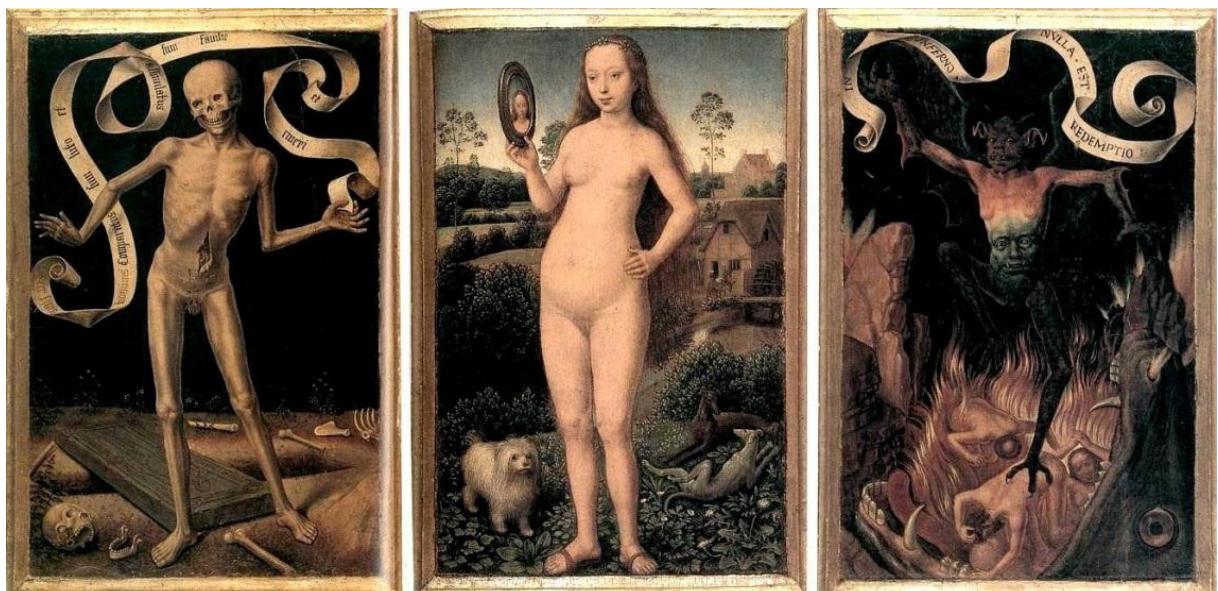


Figura 15: Hans Memling, *Vaidade terrena e salvação divina*, óleo sobre madeira, 45x22 cm, 1485.

Se por um lado o *Memento Mori* foi interpretado no medievo segundo o pensamento cristão, usado como meio de dominação do povo, obrigando-o a assumir uma vida de culpa e insegurança, com medo de pecar e não alcançar a salvação, para os renascentistas era exatamente o oposto. A visão de vida como algo temporal, passageiro e incerto servia de incentivo para aproveitar cada dia como o último, já que o homem era o centro de todas as coisas. O que diferencia a série “Natureza Íntima” de tal conceito é justamente o fato de, mesmo com essa relação inerente, não adentrar em nenhuma das duas visões – pelo menos não de forma tão explícita, já que o mérito espiritual ou terreno – *carpe diem* – não é objetivado. É uma relação presente e que reforça o trabalho, mas que não sintetiza toda a obra.

Na série “Natureza Íntima”, busco este retorno ao processo mais humano e menos mecânico de pintar. Se para Mondrian o fim da pintura só poderia ser alcançado através de um trabalho árduo, para mim, vejo que a construção figurativa também só atinge o seu objetivo da mesma maneira. Este também é um modo de deixar o trabalho mais coerente com o que me move como artista. O resultado são obras que dialogam entre si e com o universo da arte em diferentes momentos e por motivos distintos, como, por exemplo, a obra “O juiz vermelho” (figura 16), trabalho do artista belga James Ensor de 1890; e “Ondina” (figura 17), pintura do brasileiro contemporâneo Walmor Corrêa.

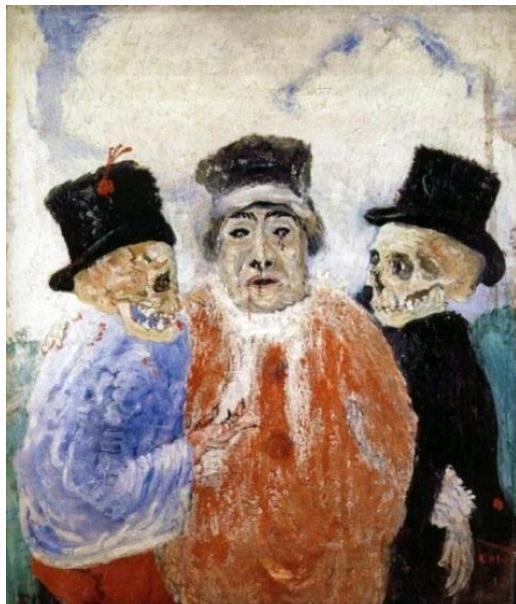


Figura 16: James Ensor, *O juiz vermelho*, óleo sobre tela, 1890.

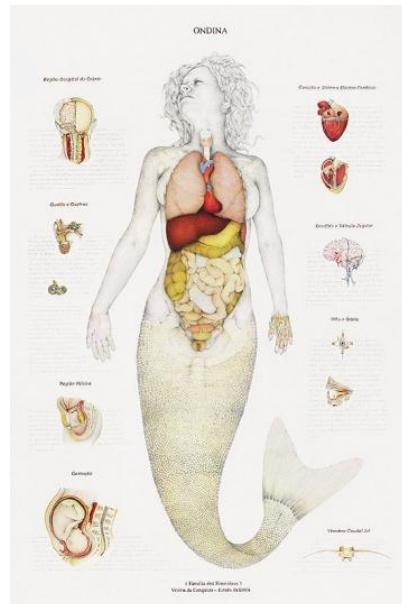


Figura 17: Walmor Corrêa, *Ondina*, acrílica e grafite sobre tela, 130x195 cm, 2005.

Há ainda outros artistas e obras das quais meu trabalho se aproxima, como as pinturas da artista americana Sylvia Ji (figura 18), em que se percebe a representação na morte de maneira suave, como se as personagens estivessem maquiadas com seus ossos à mostra; e o trabalho do brasileiro Fábio Magalhães, que mostra em algumas de suas pinturas o corpo fragmentado, permitindo a visualização de algumas estruturas internas, como é o caso da tela “Trouxas” (figura 19) em que ele faz referência às obras de outro brasileiro, o artista Artur Barrio.

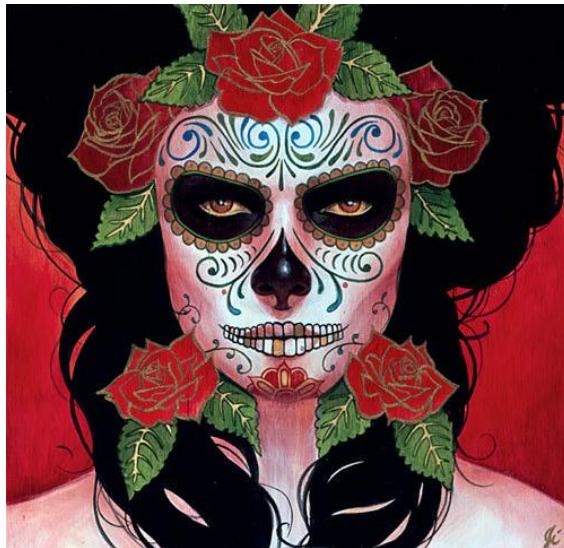


Figura 18: Sylvia ji, *Catrina*, acrílica sobre madeira, 30x30 cm, 2007.



Figura 19: Fabio Magalhães, *Trouxas*, óleo sobre adesivo vinil, 250x200 cm, 2010.

Todos os artistas, teorias e obras aqui citadas contribuíram e contribuem para o desenvolvimento do meu trabalho. De forma mais direta ou não, cada uma delas serviu de base para pesquisa conceitual, pictórica, estética e até como inspiração para meu fazer artístico. Tudo a que me referi anteriormente foi o que mais me ajudou desde que comecei a trabalhar com minha atual temática. Mas tendo em vista que o trabalho de um artista é constante, bem como a pesquisa que o fundamenta, esse trabalho de investigação e criação continuará ainda por muito tempo.

4. METODOLOGIA E REFLEXÕES SOBRE O ATUAL TRABALHO

O presente trabalho passou por uma longa fase de pesquisa antes de ser concluído. E para auxiliar a compreensão do resultado final, apresento aqui uma descrição técnica do processo por meio de texto e imagens, visando um bom entendimento de cada uma das etapas descritas. Sendo a pintura um tríptico em que as três telas foram produzidas concomitantemente, cada imagem apresentada deste processo possui sempre as três telas juntas de modo a facilitar a visualização. Ao mostrar o resultado final, apresentarei ainda uma breve reflexão sobre a obra concluída.

No momento em que iniciei a pesquisa teórica mostrada anteriormente, iniciei também os primeiros esboços para a pintura. Para tanto, o primeiro passo foi decidir qual tipo de representação seria mais interessante para a proposta em questão. Depois de algumas tentativas decidi pela construção de imagens em que as personagens se apresentassem frontalmente. Esta foi uma forma de focar no tema principal do trabalho sem, contudo, perder sua potencialidade com elementos que desviassem o olhar, como o erotismo mais exposto ou a representação da morte de maneira mais evidente.

Feito isso, o segundo passo foi escolher o número de telas a serem pintadas, bem como as personagens de cada uma delas. Optei pela representação de um homem, uma mulher e, pela primeira vez em meu trabalho, uma criança, pois ela seria uma forma de se aproximar mais do grotesco e menos do erótico. Assim, os dois temas estão representados na mesma obra, mas em telas diferentes.

Os estudos em desenho foram feitos a partir de referências fotográficas encontradas na internet. O motivo de não mostra-las aqui é que não as vejo como essenciais, pois além delas

terem sido modificadas, foram utilizadas principalmente como um modo de facilitar a construção dos rostos de maneira geral, bem como meio de facilitar a pintura dos tons de pele e das regiões de claro e escuro. Ou seja, não necessariamente precisariam ser as fotos que eu escolhi, mas qualquer uma que auxiliasse na produção das imagens de acordo com o que foi descrito. Os próprios esboços escolhidos (figura 20) feitos em grafite foram levemente modificados e melhorados ao serem transferidos com carvão para as telas – em especial na figura da criança (figura 21). Para isso, escolhi o tamanho de 50x65 cm, proporção semelhante a uma foto 3x4.



Figura 20: Esboços para *Natureza Íntima (tríptico)*.

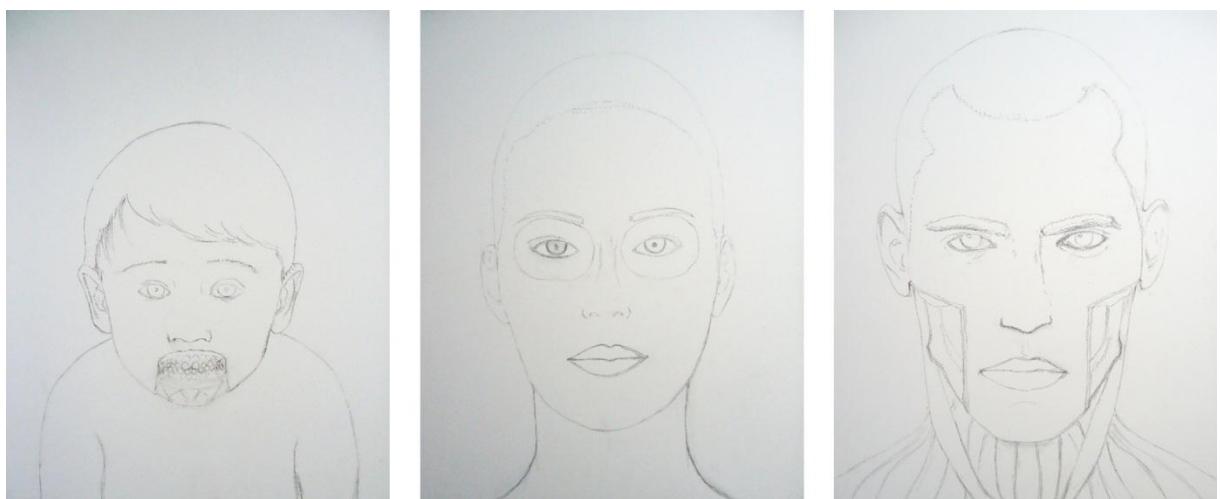


Figura 21: Processo da pintura – transferência dos desenhos para as telas.

A primeira camada de tinta foi a do fundo da tela. Assim como no díptico pintado anteriormente, o fundo vermelho foi uma forma de relacionar o lado interior das personagens como o meio que as cercam. Foi uma camada ainda bem diluída, assim como a primeira camada de pele das personagens (figura 22).



Figura 22: Processo da pintura – primeira camada de tinta.

Depois desta camada, iniciei a pintura dos músculos (figura 23) já tendo em mente que esta seria uma das partes mais complexas da imagem e que necessitaria de muita atenção, pois a minha decisão foi de representá-los com mais vida, como se a descorticação da pele tivesse sido feita momentos antes da imagem representada, e não de maneira mais fria, sem sangue, como em um atlas fotográfico de anatomia humana. Nesta etapa também pintei as primeiras camadas dos ossos, cartilagens, dentes e olhos.



Figura 23: Processo da pintura – pintura dos músculos.

Como a terceira e quarta camadas de tinta na região da pele não eram muito perceptíveis pelas fotos, a quinta camada (figura 24) é mais interessante de se mostrar. Nela já se podem visualizar, além do tom de pele com suas variações de claro e escuro, as camadas seguintes dos músculos, ossos, cartilagens e olhos em um estágio bem avançado no processo

de produção. Neste ponto, percebe-se com maior nitidez que a luz em todas as telas parte da mesma direção, o que proporciona maior unidade ao tríptico.



Figura 24: Processo da pintura – quinta camada de tinta.

Por fim, na obra finalizada (figura 25) podem-se ver os detalhes, como as camadas de gordura entre a pele e os músculos, a sombra nos olhos e dentes, o brilho dos músculos e mucosas, além dos cílios, pelos da sobrancelha e cabelo (figuras 26, 27 e 28). O fundo também recebeu outra camada de vermelho para ficar mais vivo, acompanhando a pintura das personagens. E este vermelho do fundo, pelo motivo já citado, chega a se confundir propositadamente com o vermelho dos músculos, principalmente na terceira tela em que está representado o homem. O resultado sintetiza uma busca incessante por encontrar uma linguagem pictórica capaz de dialogar com a natureza humana, utilizando, para isso, o grotesco atrelado à anatomia.



Figura 25: Netinho Maia, *Natureza Íntima (tríptico)*, óleo sobre tela, 150x65 cm, 2011.



Figura 26: detalhe da figura 25 (tela esquerda).



Figura 27: detalhe da figura 25 (tela central).



Figura 28: detalhe da figura 25 (tela direita).

Mais do que uma representação estética, a obra se fundamenta nos conceitos antagônicos de atração e repulsão para seduzir e desviar o olhar do espectador. Contudo, faz-se necessário refletir um pouco sobre possíveis interpretações que tal representação pode sugerir, em especial, sobre o conceito de kitsch.

Kitsch é um termo utilizado para designar o mau gosto artístico em trabalhos que podem até ser considerados arte sob uma perspectiva popular, mas que geralmente não são vistos da mesma maneira pela crítica especializada. Sintetizando o pensamento de Umberto Eco, kitsch é um termo de origem alemã que se refere ao uso de determinados elementos que são – ou já foram – considerados padrão de beleza como um meio de tornar algo mais atraente e de aproximar-lo da arte em si. Por exemplo, quando se utiliza, em arquitetura, colunas ornamentadas ao estilo clássico, sendo que estas não possuem mais a mesma função e tão pouco uma estética condizente com a atualidade. Nesse sentido, meu trabalho se encaixaria neste conceito, já que se fundamenta no estudo anatômico tão discutido em outros períodos artísticos como um meio simbolizar a boa forma e exaltar a capacidade técnica do artista. Entretanto, uma das características do próprio kitsch é a de não incomodar, já que aquilo que não cria desconforto possui maior aceitação. Em meu trabalho, busco exatamente o oposto. É a partir do incômodo destacado na tela pelo que faz parte de todos nós, mas não é aparente, que a atração e curiosidade pelo trabalho pretendem ser alcançadas.

Meu intuito ao utilizar a anatomia vai além da apropriação de um estudo artístico ou até científico. Há, de fato, uma interação entre esses dois tipos diferentes de conhecimentos. Contudo, não me limito à representação naturalista como no caso da ilustração científica, em que a principal função de um trabalho é transmitir uma informação sem distorcer em nada a realidade – que neste caso seria relativa ao número de músculos, em quais posições eles se encontram, como eles se ligam aos ossos, etc. O que procuro é utilizar tais conhecimentos como um meio de aproximação, tanto da minha realidade, quanto da realidade de quem observa o trabalho, já que, em certo sentido, somos todos iguais.

Na série “Natureza Íntima” procuro mostrar a beleza das formas, das cores, da perfeição que é o corpo humano, em que cada estrutura se liga as outras, como um conjunto de engrenagens, fazendo o corpo funcionar da forma mais perfeita possível. A pele é apenas uma vestimenta para o corpo: umas mais belas, outras mais rústicas, outras modificadas, reparadas, reformuladas. A pele é um sustentáculo dos padrões de beleza que a sociedade impõe, dificultando a visão da verdadeira graciosidade humana, pois o que realmente importa vai muito além do que os olhos normalmente podem ver. A pele nada mais é do que um entreposto que impede que se veja o que somos de fato.

Por outro lado, os trabalhos mostram o grotesco por meio de uma realidade que as pessoas não fazem questão de enxergar, aludindo a coisas que elas não desejam expor a seu respeito, já que cada ser humano tem o melhor e o pior dentro de si. Novamente a pele como vestimenta escondendo o real; novamente a dualidade Barroca. É a claridade existente em cada sombra, o ponto escuro em um mar de luz.

A seriedade de cada uma das personagens, a frieza no olhar, a posição estática em que elas se encontram, os cortes simétricos em seus rostos, a cor do fundo em relação à cor dos músculos, etc.; cada detalhe foi pensado para que a dualidade principal que envolve o trabalho – atração e repulsão – estejam sempre em evidência, alcançando o imaginário por algo que está em nós de maneira não aparente. Assim, creio ter chegado ao ponto que desejava em que, através de uma relação indissociável, o trabalho remete à morte para dar ênfase à vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Leonardo da Vinci dizia que ao fazer um desenho, uma pintura ou escultura, o artista retrataria a si mesmo. Hoje percebo que indiferente da forma representada, sejam elas masculinas ou femininas, meu processo, minha história, minha vida está em cada uma delas. Contudo, este foi um longo processo de estudo que se iniciou há quatro anos.

Antes de entrar para o curso de Artes Plásticas da Universidade de Brasília, muito pouco – ou quase nada – eu sabia sobre a história da arte, sobre seus movimentos, artistas influentes, obras significativas, etc. Minha maior motivação era a de poder, em um futuro próximo, trabalhar com o que me dá prazer, algo relacionado à prática do desenho. Aos poucos, conhecer mais sobre a origem da arte – que se confunde com a própria origem do homem como ser pensante –, entender os motivos que a transformaram em objeto de culto e até adoração, bem como as causas de sua permanência até os dias atuais, levou-me a identificar-me cada vez mais com este universo quase sem fim. Conhecer a arte – inclusive com a possibilidade de transmitir tal conhecimento adiante por meio da licenciatura – foi uma maneira de conhecer melhor a mim mesmo.

Desde então, cada trabalho que venho produzindo – em especial, este último feito para a conclusão do curso – ajuda-me a me entender melhor, a me conhecer melhor, a viver melhor. Após descobrir o que me move, vejo que tudo o que faço se torna uma extensão de mim mesmo, algo semelhante ao pensamento de Ernst Fischer quando ele diz que “[...] não deixa de haver uma verdade na ideia de que a arte é um substituto da vida.” (FISCHER, 2007, p. 253). Vejo meu trabalho com vida, com corpo, com uma singularidade própria que independe do meu discurso, estando ele passível de interpretações ou análises que vão muito

além do que imagino. Assim como um poema produz um sentimento diferente em cada leitor, cada obra, quando em contato com o espectador, é também poesia.

É óbvio que mesmo estando o trabalho atual em um estágio já fundamentado, toda esta pesquisa teórica e prática está apenas no começo. Somente com o tempo e com muitas horas de produção e dedicação ele atingirá um resultado que o sustente como obra de arte. Cabe aqui entender seu desenvolvimento como uma simbiose entre artista, obra e público, com o desafio de representar em um determinado suporte algo que sempre instigue quem os observe da mesma maneira que a mim mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna:** do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção visual:** uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Cengage Learning, 2011.
- BATCHEN, Geoffrey. **Pós-fotografia: imagem digital e a morte da fotografia.** [online] Disponível na internet via http://www.photosynt.net/ano2/03pe/ideias/09_geoffrey/posfoto.htm
- BAUMGART, Fritz. **Breve história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BECKETT, Wendy. **Historia da pintura.** Ática, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica.** In: Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Editora Brasiliense, 1985.
- BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BOURGERY, J. M.; JACOB, N. H. **Atlas of human anatomy and surgery:** the complete coloured plates of 1831-1854. London: Taschen, 2008.
- BROOKER, Suzanne. **Portrait painting atelier:** old master techniques and contemporary application. New York: Watson-Guptill Publications, 2010.
- CHILVERS, Ian. **Artist revealed:** artists and their self-portraits, the. London: Thunder Bay Press, 2003.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: EDUSP, 2010.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos:** guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac & Naify, c2003.
- DEVANE, John. **Dibujar y pintar el retrato.** Madrid: Hermann Blume, c1984.
- DÜRING, Monika von. **Encyclopaedia Anatomica.** Taschen, 2006.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ECO, Umberto. **História da beleza.** Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ECO, Umberto. **História da feitura.** Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FARTHING, Stephen. **501 grandes artistas.** Rio de Janeiro: Sextante, 2009.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.
- GORDON, Louise. **Desenho anatômico**. Lisboa: Presença, 1980.
- HAUSER, Arnold. **Historia social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HOGARTH, Burne. **Desenho anatômico sem dificuldade (o)**. São Paulo: Taschen, 1998.
- Januszczak, Waldemar. **Tecnicas de los grandes pintores**. Madrid: Blume, 1981.
- LIMA, Joao Alfredo. **Anatomia e fisiologia artísticas**. Recife: Universidade Federal do Paraná, 1967.
- MALIK, Suhail. **Painting as foreigh language**. São Paulo: Cultura Inglesa, 2002.
- MAYER, Ralph. **Manual do artista**: de técnicas e materiais. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MCMINN, R. M. H.; ABRAHAMS, Peter H; MARKS JR., S. C.; HUTCHINGS, R. T. **Atlas colorido de anatomia humana de McMinn**. 5. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- MULLINS, Charlotte. **Painting people**. London: D.A.P, 2008.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 2. ed. Rio de janeiro: Campus, 1995.
- PARRAMÓN, José Maria. **Autorretrato (el)**. 8. ed. Barcelona: Parramon, 1984.
- PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.
- REBEL, Ernst. **Auto-retratos**. Taschen, 2009.
- RICHER, Paul Marie Louis Pierre. **Artistic anatomy**. New York: Watson-Guptill, 1971.
- SIMBLET, Sarah. **Anatomy for the artist**. London: DK, 2001.
- SZUNYOGHY, Andras; FEHER, Geza. **Escuela de dibujo de anatomía: humana - animal - comparada**. Barcelona: Konemann, 2006.
- SZUNYOGHY, Andras; FEHER, Geza. **Human anatomy for artists**. Konemann, 2000.
- VESALIUS, Andreas. **De humani corporis fabrica. Epitome. Tabue sex**. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado; Campinas: Editora Unicamp, 2002.
- WALTHER, Ingo F. **Picasso**. Taschen, 2007.
- WYNNE, Frank. **Eu fui Vermeer**: a lenda do falsário que enganou os nazistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.