

A PINTURA DE RETRATOS NA CONTEMPORANEIDADE

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
ARTES VISUAIS - EBA . UFMG

LEONARDO BRAULIO DE OLIVEIRA E SILVA

ORIENTAÇÃO: CHRISTIANA QUADY FIRMATO BRANT

PROFESSOR: LINCOLN VOLPINI



Leonardo Braulio de Oliveira e Silva

A PINTURA DE RETRATOS NA CONTEMPORANEIDADE

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Colegiado de Graduação em Artes
Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade
Federal de Minas Gerais, como requisito parcial
para a obtenção do título de Bacharel em Artes
Visuais

Habilitação: Pintura

Orientadora: Prof. Christiana Quady Firmato Brant

Professor da disciplina: Prof. Lincoln Volpini





“ Toda vez que preciso distinguir a euforia, a saciedade, o conforto (sentimento de repleção em que a cultura penetra livremente), da agitação, do abalo, da perda, próprios da fruição. Sou compelido a esta ambiguidade porque não posso depurar a palavra **prazer**. ”

_BARTHES, ROLAND

fig 1

Gustav KLIMT
(1862 - 1918)



RESUMO / ABSTRACT

O retrato é uma forma de expressão que, desde tempos remotos, provoca fascínio e mantém presença no cotidiano e experiência humana. Podendo ter seus traços detectados até pinturas de antigas cavernas, vale a reflexão a respeito de sua pertinência e força no cenário contemporâneo. Nesse trabalho, primeiramente, é discutido o paralelo entre fotografia e pintura, colocando em evidencia a importância desse fazer artístico na atualidade. Então, o processo criativo é explorado, pontuando didaticamente suas etapas e importância para o todo. Finalmente, uma breve análise de meus trabalhos mais recentes e pertinentes é feita, concluindo a reflexão a respeito de suas conversas dentro de tal contexto.

The painted portrait is a form of expression that, since the most remote times, causes fascination and keeps present in the daily human experience. Being traced back to wall paintings in ancient caves, the reflection about its relevance in the contemporary times shows its importance. In this work, first, it is discussed the parallel posed between photography and painting, showing the reasons why to practice this form of artistic expression today. Then, the creative process is explored, pinpointing its phases and importance as a whole. And, finally, a brief analysis of my latest and most relevant works is made, ending the reflection with its conversations with such contest.

fig II

Lucian FREUD
(1922- 2011)



■ AGRADECIMENTOS

Agradeço à Chris pelo auxílio mesmo frente a tantas dificuldades, ao Lincoln, por seu papel guia no desenvolvimento do trabalho. Agradeço também aos meus pais , Autmar e Lu, por todo o apoio desde pequeno à minha caminhada em direção a meus objetivos. Ao meu irmão, Augusto, pela parceria, força e motivação em lutar por nossos sonhos e fazer um trabalho cada vez melhor. Aos meus amigos, pelo suporte, respeito e - sobretudo - pelos momentos de descontração e felicidade. Agradeço, então, aos meus passados companheiros franceses, que - sem saberem, e de forma inusitada - foram parte importante da fonte de onde tirei a força poética para a confecção de meus trabalhos mais recentes.

Finalmente, sobretudo e antes de mais nada, agradeço ao acaso, que me deu a sorte de nascer em um espaço e tempo tão privilegiados, longe de boa parte das desgraças do mundo e tão perto das fontes da prosperidade.

fig III

Chuck CLOSE
(1940 - *)



ÍNDICE

15	INTRODUÇÃO
17	1. O CONTEXTO
17	1.1. A PINTURA DE RETRATO ATÉ ENTÃO
20	1.2. A PINTURA DE RETRATO MODERNA
23	1.3. A PINTURA DE RETRATO NA CONTEMPORANEIDADE
32	1.4. ECLETISMO E O ARTISTA FACE AOS NOVOS MEIOS
33	1.5. A OBRA
35	2. O PROCESSO
35	2.1. CONCEITUAÇÃO E MOTIVAÇÃO
40	2.2. PRÉ-PRODUÇÃO
42	2.3. PRODUÇÃO (PRÁTICA)
45	2.4. DESCANSO
46	2.5. FINALIZAÇÃO
46	2.6. PÓS-VIDA
49	3. A OBRA
50	3.1. ACRÍLICAS (2011)
54	3.2. AQUARELAS (2012)
58	3.3. FLEURIT (2014)
65	CONCLUSÃO
67	BIBLIOGRAFIA

fig IV

Jenny SAVILLE
(1970 - *)

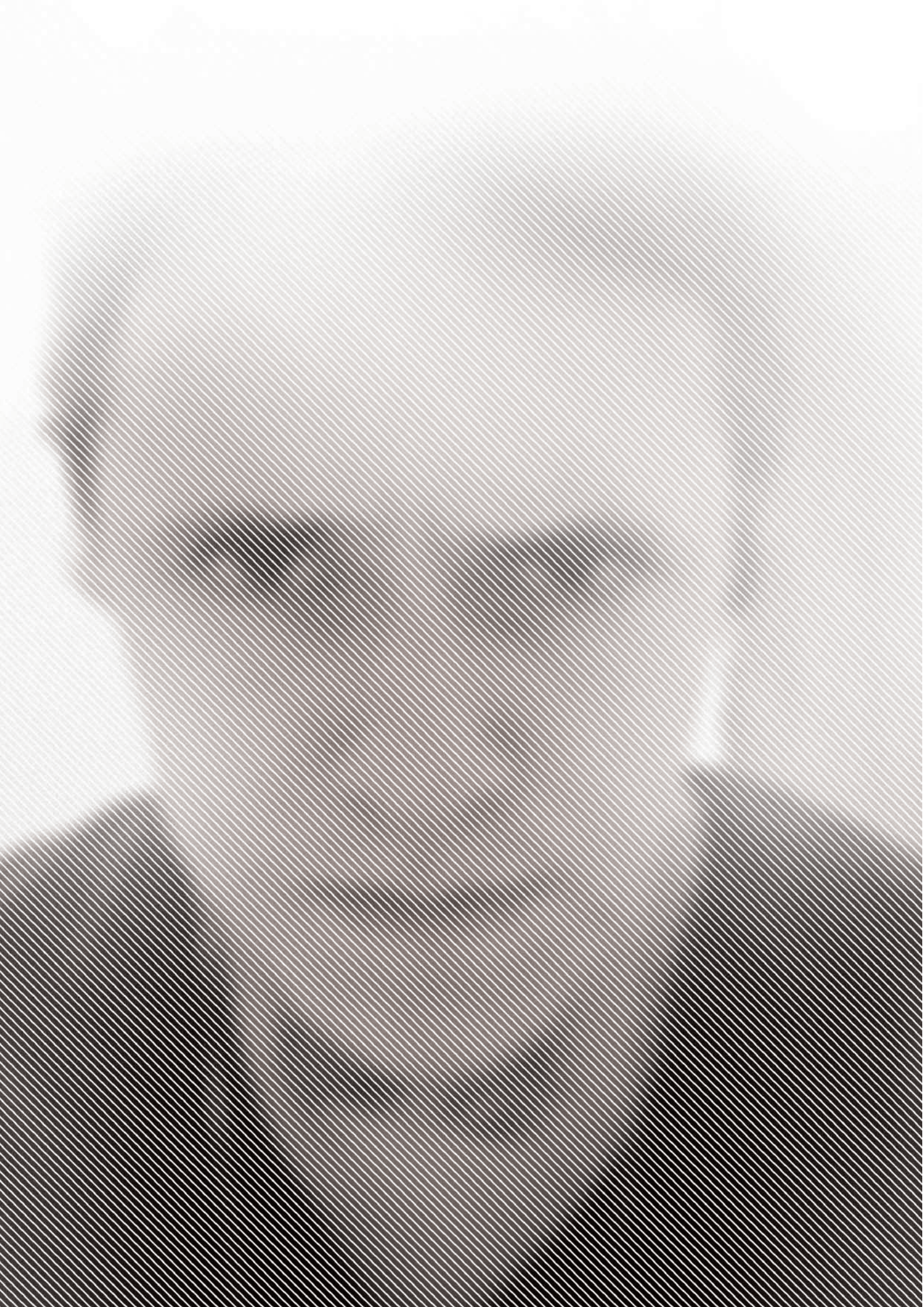


fig V

Leonardo DE OLIVEIRA
(1991 - *)

ÍNCICE DE IMAGENS

4	(fig I)	Gustav KLIMT (1862 - 1918)
6	(fig II)	Lucian FREUD (1922- 2011)
8	(fig III)	Chuck CLOSE (1940 - *)
10	(fig IV)	Jenny SAVILLE (1970 - *)
12	(fig V)	Leonardo DE OLIVEIRA (1991 - *)
14	(fig VI)	Foto do Convite da expo Passagem (2014)

1. O CONTEXTO

16	(fig 1.0)	Atelier 5 - EBA, UFMG (2014)
18	(fig 1.1)	The origin of painting - The maid of Corinth (1775)
19	(fig 1.2)	Retrato de uma menina - Fayum (II DC)
20	(fig 1.3)	Un Bar aux Folies Bergère (1882)
21-22	(fig 1.4 a, b)	Loft 1 (1950), Painting, Smoking, Eating (1973)
25	(fig 1.5)	Sunny Morning - Eight Legs (1997)
26	(fig 1.6)	Reflective Flesh (2002 - 03)
27	(fig 1.7)	The Mothers (2011)
28	(fig 1.8)	Self-Portrait (1967-68)
29	(fig 1.9)	President Bill Clinton (2011)
30	(fig 1.10)	Head of J.Y.M. II (1984-85)
31	(fig 1.11)	EBB (2010)

2. O PROCESSO

34	(fig 2.0)	Chassi em fase de preparo para pintura
38	(fig 2.1)	Judith I (1901)
38	(fig 2.2)	Judith II (1909)
39	(fig 2.3)	Pallas Athena (1898)
40-41	(fig 2.4)	Série Aquarelas (2012) e referencias
43	(fig 2.5)	Coquelicot (2014) e Registro fotográfico
44	(fig 2.6)	Narcissus I, Narcissus II (2014) e Registro fotográfico

3. A OBRA

48	(fig 3.0)	Exposição PASSAGEM, CCult UFMG (2014) - Vernissage
51-53	(fig 3.1 a, b, c, d, e)	Ana Lúcia, Lissa e Luiza, Roscelli, De Oliveira, Cassio (2011)
55-57	(fig 3.2 a, b, c, d, e)	Lissa, Luiza, Sem título, Sem título, Ana Lúcia (2012)
59	(fig 3.3)	Coquelicot (2014)
62-63	(fig 3.4)	Narcissus I, Narcissus II (2014)
64	(fig VII)	Foto alternativa para o Convite da expo Passagem (2014)



INTRODUÇÃO

O retrato é uma forma de expressão que, desde tempos remotos, provoca fascínio e mantém presença no cotidiano e na experiência humana. Podendo ter seus traços detectados até pinturas antigas em cavernas, vale a reflexão a respeito de sua pertinência e força no cenário contemporâneo.

A princípio, discuto a respeito do desenvolvimento de tal prática no decorrer da história da Arte. Falo de seus paralelos com a Fotografia e discorro sobre o porquê da persistente relevância de tal formato. É vislumbrado, assim, um pouco do que compreendo como o contexto desse tipo de produção artística.

Então, começo uma descrição sobre esse que é o maior prazer de minha prática: o Processo produtivo. Separado por etapas claramente delineadas, exponho o meu fazer do começo ao fim, de sua concepção à finalização. Dessa forma, se faz possível compreender um pouco mais de meu trabalho em sua totalidade.

Finalmente, é feito um breve panorama a respeito das obras mais pertinentes e mais recentes. O retrato feminino - e outras temáticas - é posto em evidencia, acompanhado de análises formais e materiais. É uma maneira de finalizar a reflexão, que afunila até esse que é o precursor de meu trabalho futuro.

fig VI

Foto usada
para o Convite da
exposição PASSAGEM



2. O CONTEXTO

1.1. A PINTURA DE RETRATO ATÉ ENTÃO.

Desde os tempos mais antigos, na pré-história, o ser humano nutre fascínio e interesse pela figuração. Trabalhos ritualísticos nas paredes dos fundos de cavernas teriam seu significado excedendo a mera representação e se tornando a encarnação do próprio objeto retratado. Homens retratavam a sua relação com o mundo e deixavam sua marca para a posteridade com sopros aerográficos sobre a palma de suas mãos.

Among the first marks made by humans - on the cave walls of Chauvet and Lascaux in France thirty thousand years ago - were handprints, a desire to leave a trace of the self for posterity, a marker saying 'I was here'. But they had a dual purpose, as did the charcoal and ochre paintings of mammoth and bison and man himself. At first, the aim of these paintings seems to be to simply record life, the world according to the scale and viewpoint of humans. But there is a growing belief that the paintings symbolize more than depict, that even these early works of art invested with a power beyond the descriptive. Often located in the far recesses of cave structures where no natural light could pass (...) ¹
(MULLINS, Charlotte. 2000. pag 7-8)

fig 2.0

Atelier 5 da Escola de
Belas Artes - UFMG

¹ Entre as primeiras marcas feitas por humanos - nos muros das cavernas de *Chauvet* e *Lascaux*, na França, há trinta mil anos - havia marcas de mãos, um desejo de deixar um traço de si mesmo para a posteridade, uma marca dizendo 'Eu estive aqui'. Mas eles tinham um propósito duplo, como tinham também as pinturas em carvão e ocre de mamutes, bisões e do próprio homem. Ao primeiro olhar, tais pinturas parecem ser um simples registro da vida, o mundo a partir da escala e ponto de vista humanos. No entanto, existe uma crença de que essas pinturas simbolizam mais do que o retratado, que até mesmo as produções artísticas mais antigas são dotadas de um poder que vai além do descritível. Frequentemente localizadas nos recuos longínquos da caverna, onde nenhuma luz natural podia penetrar (...) _ (tradução livre)

Na mitologia clássica, o primeiro retrato jamais feito teria sido através da silhueta criada por uma sombra, numa tentativa de uma mulher de guardar a imagem do homem que partia em viagem aos mares. A pintura não busca somente ter uma impressão de algo, mas a preservação de uma memória, uma réplica da própria vida.

What is about humankind that inspires the desire to reproduce the physiognomy of fellow humans? In classical mythology, the first ever painting was a portrait, a profile of Maid of Corinth's (Fig1.1) over drawn by her around his shadow on the wall of a cave before his departure overseas. But figure also extends beyond this desire for likeness, a memento, a replica of life. ²
(MULLINS, Charlotte. 2000. pag 7)



O retrato é uma trapaça sobre a morte. Ele imortaliza as formas do retratado, congela-o no tempo e guarda a essência da pessoa na qual está apoiado. A linguagem, somada ao objeto se transfiguram em uma terceira entidade de ainda maior potência e perenidade. Uma das formas mais antigas conhecidas de retrato tem suas origens na sociedade etrusca - por volta de 600 A.C. - onde as mesmas se destinavam aos mortos e não aos vivos. Em parte fruto do medo da morte, os mesmos preservavam a imagem de seus falecidos através de máscaras mortuárias. Na visão dessa sociedade, tal fator permitiria a pessoa a passar seguramente em direção à sua pós-vida. Uma outra prática similar poderia ser encontrada também em Fayum (Fig1.2), no Egito, onde - através da encaustica sobre madeira - eram capazes de criar retratos fieis à realidade e surpreendentemente duráveis.

fig 1.1
The origin of painting
(The maid of Corinth)
Óleo sobre painel
David Allan
38.7 x 31 cm (oval)
1775

² O que há na espécie humana que inspira o desejo de reproduzir a fisionomia de outros humanos? Na mitologia clássica, o primeiro retrato jamais pintado, o perfil do amante da Dama de Corinto, desenhado por ela mesma ao contorno da sombra em uma parede de uma caverna, antes de sua partida para além dos mares. A figura vai além do desejo pela semelhança, mas um memento, uma réplica da vida. (tradução livre)

Na idade média, no entanto, a pintura de retratos sofre uma interrupção. Salvo raras exceções, onde o retratado poderia ser identificado por seu brasão de família ou símbolo afim, na grande maioria dos casos os personagens pintados careciam de características distintivas e de semelhança com a realidade. A pintura era mais centrada na imagem e adoração religiosa.

Durante a Renascença, finalmente, financiados pelos mecenas, foi estabelecida pelos pintores a semelhança à realidade e os traços que reconhecemos hoje. Financiados por seus patronos, os artistas investiam seriamente na reprodução das fisionomias e, é claro, no status das roupas e posses do retratado. Era isso que os dava a fonte de renda e os meios necessários à prática de sua arte. Hoje, no entanto, mesmo desconhecendo a personalidade retratada, tais retratos ainda são capazes de causar simpatia no espectador. Muito além da simples semelhança, o retrato - intencionalmente ou não - tem sucesso em captar algo que vai além da realidade objetiva - ele absorve a relação entre o retratista e o retratado, o que dota tal prática de tamanho interesse e sensibilidade.

The warm response of viewers looking at portraits by Old Masters - portraits of men and women unknown to them - is provoked by the perception of a kind of sympathy or understanding existing between sitter and artist. Some great artists have been able to reveal this kind of true feeling without losing the respect of their patrons. ³
(DEVANE, John . 1988. pág 6)



fig 1.2
Retrato de
uma menina
- Fayum II DC

³ A calorosa resposta dos espectadores frente aos Grandes Mestres - retratos de homens e mulheres desconhecidos a eles - é provocada pela percepção de um tipo de simpatia ou compreensão existente entre artista e retratado. Alguns grandes artistas tem sido capazes de revelar tal tipo de sentimento verdadeiro sem perder o respeito sobre seus patronos. (tradução livre)



fig 1.3
Un Bar aux Folies
Bergère (1882)
Óleo sobre tela
Édouard Manet
96 x 130 cm

1.2. A PINTURA DE RETRATO MODERNA.

Mesmo face a tão importantes precedentes, é no Modernismo que encontro os termos que mais se assemelham às questões que me são presentes e pertinentes à produção de retratos da atualidade. Nesse período, a interação do homem com os grandes centros urbanos e o crescente desenvolvimento tecnológico se colocavam como o foco de todas as atenções. Os meios técnicos de reprodução da imagem já começam a aparecer de forma que a pintura e sua poética tomam os aspectos sobre os quais mais se adequa o cenário contemporâneo.

Levanta-se, então, a pergunta: porque fabricar um retrato através da pintura e não através de uma fotografia? Mais realista e rápida, ela seria a forma mais eficaz de criar uma imagem com tais fins. Apesar da pintura e da fotografia, na atualidade, não mais se rivalizarem

como antes e serem ferramentas complementares para a produção do artista contemporâneo, é interessante ressaltar a escolha do primeiro e não o segundo como centro de minha atenção e produção artística.

Tendo dito isso, a pintura, na história da arte, mostra-se capaz de construir sentido como poucos outros meios seriam aptos a fazer. Passando dos olhos e sensibilidade do pintor até a ponta de seu pincel, ela aborda o retratado levando em conta seu lugar no tempo, na história, suas características e sua ocupação do espaço - compreendida por diferentes pontos de vista observados pelo artista. Não é como um simples momento congelado de uma fotografia - que muitas vezes achata, uniformiza e falha em exercer toda a potência de sua expressão - mas sim uma arte mais adequada à sensibilidade humana.

Tal característica pode ser observada em obras como a “Un Bar aux Folies Bergère” (Fig1.3) de Manet. O artista mencionado era contemporâneo da fotografia e, como tal, podemos comparar a sua pintura às fotos centradas sobre o mesmo bar. Nenhuma dessas imagens seria capaz de passar a essência, o movimento e a sensibilidade das pessoas interagindo com o espaço como fez o seu trabalho.

People still ask why artists continue to paint today, when photography can also achieve results both real and - with the help of a computer and Photoshop - imagined. Why spend the time it takes to paint a cityscape and populate it with everyday citizens when you could capture it digitally? Perhaps Manet's A Bar at the Foulies-Bergère can offer an answer: photographs of the Folies-Bergère, taken around the time of Manet's paintings, also exist, but it is the painting that captures the isolation and complexity of the barmaid's position, her relationship with the man at the bar (only seen as a reflection) and with the clientele at large.⁴
(MULLINS, Charlotte. 2000. pag 10 -11)

⁴ As pessoas ainda perguntam porque artistas continuam a pintar hoje, quando a fotografia é capaz de alcançar resultados tanto reais quanto - com o auxílio de computadores e Photoshop - imaginativos. Porque gastar o tempo que toma para pintar uma paisagem de uma cidade e povoá-la com seus cidadãos quotidianos quando poderia capturá-lo digitalmente? Talvez o quadro *Un bar aux Foulies-Bergère*, de Manet, pode oferecer uma resposta: fotografias do *Folies-Bergère* tiradas na mesma época que as pinturas de Manet também existem, mas é a pintura que captura o isolamento e complexidade da posição da atendente, sua relação com o homem no bar (visto apenas como um reflexo) e com a clientela como um todo. (tradução livre)

A pintura viu - mais tarde - um hiato na representação figurativa durante o período pós guerra, tendo em vista a apropriação que os regimes fascistas teriam feito de seus recursos e linguagem. A abstração, então, ocupou o seu lugar, dando início ao movimento que mais tarde veria sua decadência. Por muito tempo acreditou-se que a pintura estaria morta, fim inevitável alcançado pela lógica abstracionista, tendo muitos artistas mesmo intitulado suas obras como últimas.

Remember the role that was attributed to abstraction as the universal language of the post-war period: it was destined to overcome figuration, which seemed corrupted by Fascism. (...) its representational role had been diminished as photography burgeoned in the late nineteenth century.

'The End of Painting'- explained abstraction's end game as this: 'Painting became self- reflexive and constantly sought to renew itself, a renewal that seemed "logically" toward reduction and ultimately to an end.

No artist had continued Manet's explorations into what it was to paint modern life. Modernism, the unrelenting thread of abstraction and art for art's sake, he said, closed eyes to the possibility of engaging the world around them.(...) This self-reference brought a risk of sterility ⁵
(MULLINS, Charlotte. 2000. pag 12)



fig 1.4a

Loft 1 (1950)
Tinta sobre papel
Philip Guston
43 x 56 cm

⁵ Lembre-se do papel atribuído à Abstração como a linguagem universal do período pós-guerra: ela foi destinada a superar a Figuração, que parecia ter sido corrompida pelo Fascismo. (...) O seu papel representacional foi diminuído tido que a fotografia germinou no final do século dezenove.

'O fim da Pintura'- explicou o fim da abstração como o seguinte: 'A pintura se tornou auto-reflexiva e constantemente demandava a sua própria renovação, uma renovação que parecia logicamente inclinada em direção da redução e, ultimamente, ao seu fim.

Nenhum artista continuou as explorações de Manet a respeito do que significa pintar a vida moderna. O Modernismo, a implacável frente da abstração e da arte pela arte, ele disse, fechou os olhos para a possibilidade de abordar o mundo ao redor de si. (...) Essa alto referencia trouxe um risco de esterilidade. (tradução livre)

Tendo a pintura abstrata chegado ao seu ápice niilista, pintores começaram a questionar seu valor. Artistas como Philip Guston (Fig1.4) ⁶ teriam abandonado a linguagem não-representativa para se reapropriar da linguagem figurativa, antes abandonada. É nesse contexto que surgem alguns dos grandes artistas influentes na pintura de retratos da atualidade.

1.3. A PINTURA DE RETRATO NA CONTEMPORANEIDADE

Esse novo nascer do interesse pela pintura figurativa se dá tanto por parte dos artistas como também pelas galerias e mercados interessados em apreciá-la. Esse tipo de pintura estaria em uma maré crescente ainda nos dias de hoje, no começo do século XXI. A pintura cria uma pausa no nosso cotidiano bombardeado de imagens. Pertencente a uma dimensão mais humana, ela abraça o espaço e o tempo em sua totalidade, lidando com a memória e com a compreensão dos objetos e temáticas das quais se apropria.

Por praticidade e tendo em vista a grande quantidade de pintores influentes na atualidade, os pontos e análises feitos aqui serão focados em alguns dos artistas com os quais mais me identifico e cujas obras dialogam de maneira mais intensa e eficaz com meus próprios trabalhos.

Existe, tendo dito isso, uma vertente de artistas que coloca em foco a figura humana evidenciando sua carne, forma e poética. Tal Reflexão é realizada com maestria pelo pintor **Lucian Freud**, assim como por outros grandes artistas como **Jenny Saville** que se inspiraram em seu trabalho. Outro artista que interage com o mesmo



fig 1.4b

Painting, Smoking, Eating (1973)
Óleo sobre tela
Philip Guston
197 x 263 cm.

⁶ Philip Guston (1913 - 1980): Artista canadense, passou a maior parte de sua vida nos Estados Unidos. Contemporâneo de Jackson Pollock, foi um importante expoente na pintura abstrata norte-americana. No final de sua vida, retoma a figuração influenciado pelo expressionismo, trabalho o qual afirmaria internacionalmente a sua obra após a sua morte.

conceito, mas com linguagem e forma diferenciada, é **Chuck Close**, explorando grids e retratos que combinam o orgânico e a geometria de maneira excepcional. O trabalho desses artistas será mostrado em forma esquemática e simplificada nos tópicos a seguir:

1.3.1. LUCIAN FREUD (1922 - 2011) (Fig1.5):

Lucian Freud explora a pintura sobre o espaço distorcido pelo tempo. Cada trabalho, sendo realizado a partir de várias sessões, traz a distorção do espaço a partir do ponto de vista cambiante do artista, decorrente de seu longo processo produtivo. O resultado final são obras que parecem colocadas em um lugar de incoerente perspectiva. O artista faz forte uso da materialidade e dá foco às partes nas quais tem maior interesse (ex.: cor sanguínea na face, mãos e genitálias dos retratados).

*Although Freud has always painted in figurative style, his work is as far removed from photographic likeness as you could imagine. He works from life, each painted figure the distillation of his observations from sometimes hundreds of sittings.(...) Unlike a photograph, in which every element of the subject represented is necessarily given equal weight by the freezing frame flattening of it, Freud's paintings are subjectively composed with more attention paid to things that interests him.*⁷

(MULLINS, Charlotte. 2000. pag 19)

De seu trabalho, é a materialidade e intensidade na reprodução da figura humana que me desperta o interesse. A forma, composta da massa visível da tinta e a pincelada que quase nos convida ao toque se relacionam ao efeito que desejo alcançar a partir de certos elementos de minha obra. Sem dúvida, assim como para inúmeros outros estudantes e aspirantes artistas, Freud se posiciona para mim como um referencial importante e quase central.

fig 1.5

(À DIREITA)
**Sunny Morning -
Eight Legs** (1997)
Óleo sobre tela
Lucian Freud
234 x 132 cm

⁷ Apesar de Freud sempre ter pintado em um estilo figurativo, seu trabalho se distancia da semelhança fotográfica tanto quanto se pode imaginar. Ele trabalha a partir da vida, cada figura pintada é a destilação de suas observações de, às vezes, centenas de sessões. Diferentemente da fotografia, na qual cada elemento do sujeito é representado - necessariamente - com igual peso pelo seu frame congelado, a pintura de Freud é subjetivamente composta dando mais atenção a elementos que o interessam. (tradução livre)



1.3.2. JENNY SAVILLE (1970 - *) (Fig1.6):

A artista traz em sua obra a imperfeição da forma feminina como fonte de beleza, realizando uma pintura matérica que evidencia as partes que parece julgar mais interessantes. A partir de um auto retrato (*Reflective Flesh* (Fig1.7), 2002-03), ela questiona o estereótipo da beleza clássica com força e propriedade. Seu trabalho passa também por temáticas mais pesadas - com imagens extraídas de textos médicos - das quais se apropria através da potência de sua expressão pictórica.

*Saville made a name for herself – as Freud did – straight out of college in the early 1990’s, and her monumental nudes, based on her own body, raise the questions about what it is to paint a naked woman, the imperfections of beauty and the realities of flesh.*⁸
(MULLINS, Charlotte. 2000. pag 20)

Uma referência mais próxima que Freud, Saville apresenta uma produção que ganhou atenção desde da conclusão de seus estudos, no começo da década de 1990. Sua obra, que por vezes se apropria da fotografia e usa de recortes para a construção de suas composições, tem parentesco com a linguagem da qual me aproprio. A partir de diferentes referenciais, ela cria ainda um outro objeto, resultando na produção de uma entidade que tem uma potencia terceira - essa maior do que a simples soma das partes que o compõe.



fig 1.7
(À ESQUERDA)
Reflective Flesh
(2002 - 03)
Óleo sobre tela
Jenny Saville
305 x 244 cm



fig 1.6
(À DIREITA)
The Mothers
(2011)
Óleo sobre tela
Jenny Saville
270 x 220 cm

⁸ Saville construiu um nome para si mesma - como Freud o fez - logo que saiu da faculdade no começo dos anos 1990, e seus nus monumentais, baseados em seu próprio corpo, levantam questões a respeito do que é pintar uma mulher nua, as imperfeições da beleza e as realidades da carne. (tradução livre)

1.3.3. CHUCK CLOSE (1940 - *) (Fig1.8) :

A partir do seu monumental *Self-Portrait* (Fig1.9) de 1968 feito em aerografia, que marcou a pintura foto-realista, começou a trabalhar com grids finos que foram aumentando de escala com o tempo, principalmente a partir do incidente que o deixa parcialmente paralisado. Hoje tais grids são parte central de seu trabalho, adotando a aparência de grandes retratos pixelizados que jogam com as formas e cores orgânicas que contêm. A figura é apenas um meio de transporte para sua pintura.

*Ever since his giant Self-Portrait of 1968, that helped to define photorealism, Close has used a grid to allow him to scale up photographs with breathtaking honesty. Initially the grids he used were extremely fine, almost invisible, but they have come to dominate his work.*⁹

(MULLINS, Charlotte. 2000. pag 22)

Finalmente, é em Close que encontro a dimensão e força na composição de retratos da atualidade. Tendo a familiaridade com os indivíduos retratados como um dos pontos centrais de seu trabalho, através da dimensão e método escolhidos, o artista transmite de forma admirável os significados e sentimento por traz de sua pintura. Usando a fotografia como ponto de partida para suas obras - que mesclam de maneira inusitada a figuração realista e a abstração - o pintor me cativa e me inspira como forte precedente e ponto de apoio na Pintura contemporânea de Retrato.



fig 1.9
(À ESQUERDA)
Self-Portrait
(1967-68)
Acrílica sobre tela
Chuck Close
273 x 212 cm

fig 1.8
(À DIREITA)
President Bill Clinton (2011)
Óleo sobre tela
Chuck Close
275 x 213



⁹ Desde seu gigantesco Self-Portrait de 1968, que ajudou a definir o fotorrealismo, Close tem usado uma trama que o permita ampliar fotografias com uma fidelidade de tirar o fôlego. Inicialmente as tramas que usava eram extremamente finas, quase invisíveis, mas, agora, elas dominam o seu trabalho. (tradução livre)

1.3.4. OUTROS ARTISTAS:

Apesar de não serem influencias diretas em meu trabalho, é possível traçar paralelos ainda com alguns outros artistas na Pintura de Retrato. Em primeiro lugar, coloca-se **Frank Auerbach** (Fig1.10) (1931 - *), artista alemão, estabelecido no Reino Unido. Meu trabalho se aproxima do mesmo em materialidade, tendo também confluências estilísticas tais como o uso de um certo expressionismo. A forma em sua pintura se dissolve na matéria, sendo essa somente um meio de transporte para os aspectos pictóricos de seus trabalhos.

Ainda, há **Kaye Donachie** (1940 - *) (Fig1.11), a qual geralmente apresenta obras onde figuras femininas mesclam entre si mesmas, em meio a manchas e tons dotados de relativamente pouco contraste. Há dois momentos nos quais minha pintura se aproxima da obra desta artista contemporânea: primeiramente quando opto por composições que apresentam forma e fundo menos definidos - como em Narciso I e Narciso II (Fig3.4), e, então, em minhas aquarelas (Fig3.2), devido à certa leveza que se aproxima do espírito de suas obras.

Finalmente, ponto fora da curva, não pertencente sequer à época ou ao movimento dos artistas supracitados, está o importante pintor austríaco **Gustav Klimt** (1862 - 1918) ¹³. Cito o mesmo aqui, no entanto, devido à maneira como seu trabalho serve de inspiração para as minhas obras. Mais adiante , no texto, suas temáticas e relevância para minha pintura serão abordadas e adequadamente elaboradas.

fig 1.10
(EM CIMA)
Head of J.Y.M. II
(1984-85)
Óleo sobre tela
Frank Auerbach
66 x 61 cm

fig 1.11
(EM BAIXO)
EBB (2010)
Óleo sobre tela
Kaie Donachie
50 x 41 cm



■ 1.4. ECLETISMO E O ARTISTA FACE AOS NOVOS MEIOS.

Como dito anteriormente, a pintura e a fotografia acabaram por se tornarem ferramentas complementares na produção artística do pintor contemporâneo. Juntamente ao fácil acesso à informação, a scanners e a impressões de baixo custo, o artista se viu munido de meios que antes seriam inconcebíveis. A ausência do uso da fotografia como referência se tornou exceção - apesar de ainda ter seu lugar - e o acesso a obras digitalizadas em alta definição permitem, agora, uma maior oportunidade de interação com o grande panorama da história da arte. De um lado temos paródias e releituras de consagrados quadros e, de outro, diferentes produções emergentes - e já bem estabelecidas - sobre a figura humana.

'Painture may have been for a short period of time somehow denied by an overexposure of video computer-art or photography', says Folie ¹⁰, 'but in the end, its methods of representation and transformation were enriched by all those media and not diminished' ¹¹

(MULLINS, Charlotte. 2000. pag 9)

Frutos do pós-modernismo, hoje vivemos uma época eclética. Artistas não mais se autodenominam somente como "pintores" ou "escultores", mas abraçam uma maior gama de linguagens. Os meios digitais, em uma troca de papéis, servem de suporte para o seu fortalecimento, podendo agregar valor e significado em sua construção.

With the advent of postmodernism, which embraced diversity and multiple viewpoints, and represented a fracturing of stylistic hierarchies (...) as they dart from one medium to another, often building their eclectic portfolios out of photography, installation, painting, film and performance. ¹²

(MULLINS, Charlotte. 2000. pag 9-10)

¹⁰ Sabine Folie: curadora da exposição "Cher Peintre, Lieber Maler, Dear Painter" (2002) no Centre Pompidou, em Paris.

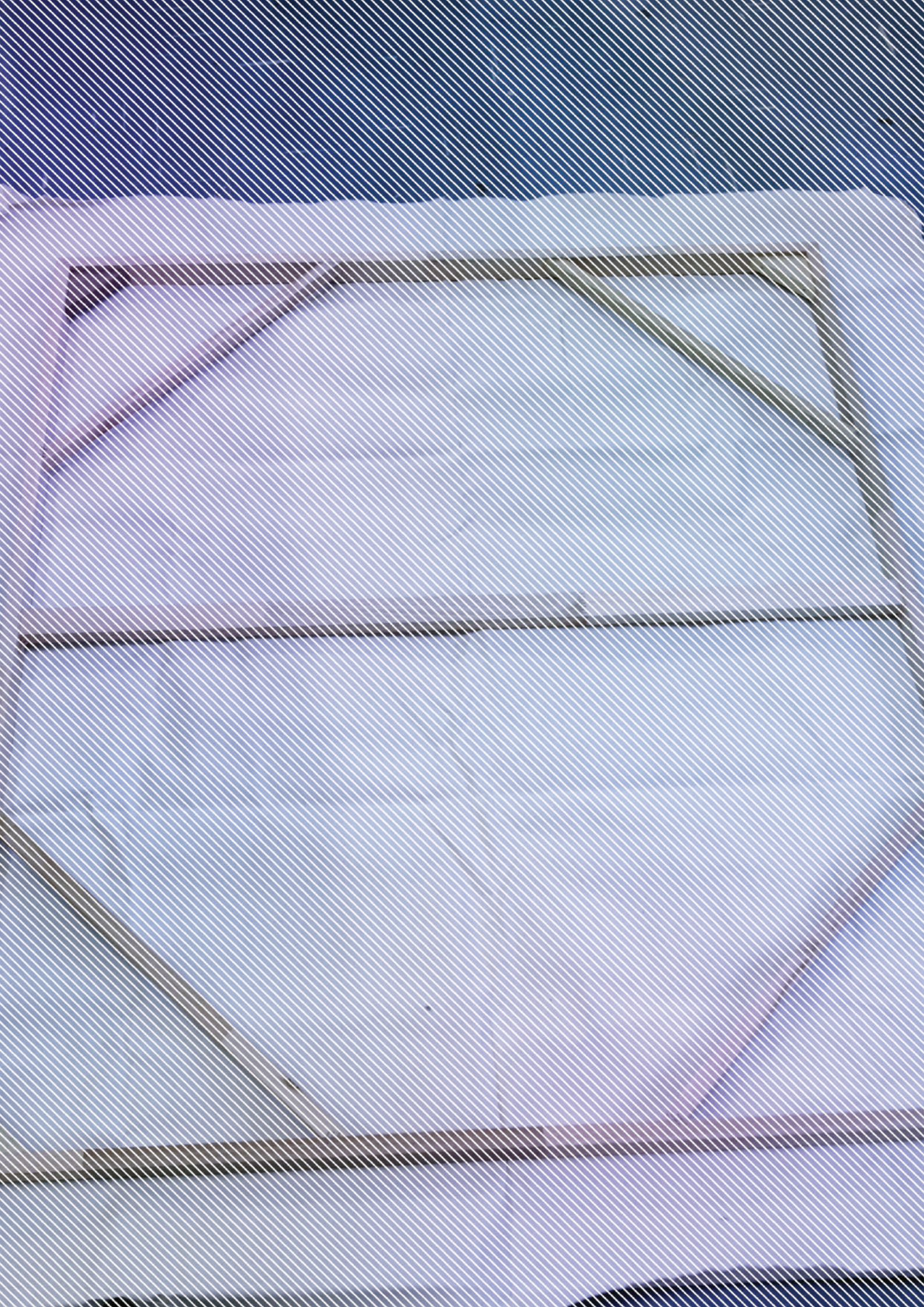
¹¹ A Pintura talvez tenha sido, por um curto período de tempo, de alguma forma, renegada devido a uma superexposição ao vídeo, arte digital ou fotografia' diz Folie, 'mas, no final das contas, seus métodos de representação e transformação foram enriquecidos e não diminuídos por toda essa mídia. (tradução livre)

■ 1.5. - AS OBRAS

É em meio ao contexto elaborado nesse capítulo que meus trabalhos se encontram atualmente. Fotografias tiradas graças ao fácil acesso aos meios de produção de imagem - as vezes não mais do que com um simples celular com câmera embutida - se tornaram a base sobre a qual minha pintura se apóia. A partir da foto de pessoas conhecidas e - em extraordinárias ocasiões - imagens encontradas na internet, tenho as linhas guias sobre as quais transportarei minha pintura e estruturarei meus recursos pictóricos.

É também na temática: o retrato - mais especificamente o retrato feminino - que encontro o cerne de meu trabalho expressivo. As cores e formas nem sempre são respeitadas, de maneira a transportar força, significado e sensibilidade através da imagem. A tinta, que busca materialidade sobre a pele e detalhes do retratado, direciona o olhar e traz em evidência aquilo o que me é mais interessante. Bocas, olhos e nariz são geralmente o fio condutor de uma composição que passa por manchas de tinta e eventuais áreas de matéria chapada, totalizando a maioria das obras, então, de média a larga escala. *(Fig3.3)*

¹² Com o advento do pós-modernismo, o qual adotou a diversidade e múltiplos pontos de vista, e representou uma fratura de hierarquias estilísticas (...) à medida que se lançam de um meio para outro, frequentemente construindo seus portfolios ecléticos a partir da fotografia, instalação, pintura, filme e performance. (tradução livre)



2. O PROCESSO

Este capítulo elabora questões, marcadamente pessoais, pertinentes ao meu trabalho artístico. De tal forma, grande parte de seu desenvolvimento se dará a partir de observações, experiências e reflexões pessoais, não sendo necessariamente aplicáveis à criação artística de uma forma geral, mas no que concerne ao meu trabalho. Aqui disserto a respeito de minhas motivações, processo de concepção, execução e conclusão de uma obra.

As fases, aqui pontuadas linearmente, nem sempre se desdobram de tal maneira, podendo haver alternância entre cada um dos estados. Às vezes, também, mais de um quadro será executado simultaneamente.

2.1. CONCEITUAÇÃO E MOTIVAÇÃO

O trabalho artístico, antes de mais nada, é para mim um exercício de expansão, relaxamento e catarse. De maneira que, a partir da gradual construção de um objeto, posso externar questões e anseios que nem sempre são claros para mim em forma conceitual, mas somente em forma sensível.

O começo de um trabalho normalmente acontece a partir de um dos seguintes motivos: **(a)** posso já ter a ideia e conceito de um quadro há algum tempo e decidir explorá-lo (criação de algo novo), **(b)** posso querer dar continuidade a uma sequência de quadros já realizados (série e/ou repetição) ou **(c)** posso ver a necessidade de aplicar uma nova técnica ou processo em minha pintura (exercício pictórico).

Outro ponto importante do processo, que tem um papel crucial no meu trabalho, é a interação humana como força motriz de criação. O retrato de pessoas conhecidas me traz um prazer maior e

fig 2.0

Chassi em fase de
preparo para pintura.

pessoalmente agrega mais significado e força ao trabalho artístico - fruto das experiências já vivenciadas com o indivíduo retratado e das observações tecidas a partir da convivência e intimidade construídas com o mesmo. O resultado final não é necessariamente uma representação direta de minha interpretação da personalidade das pessoas - ou outra coisa parecida para esse mérito - mas de temáticas e faces (às vezes imaginárias) que crio ou enxergo como semelhantes entre aqueles que escolho retratar. No final das contas, não temos só o retratado nem somente a pintura, mas uma terceira entidade com significados e potências próprias e únicas.

A motivação na elaboração dessa questão (o retrato), de uma forma mais abrangente, tem a sua origem em fixações, interesses, desejos e angústias que possuo sobre o objeto do retrato. Um bom paralelo sobre as temáticas, então por mim escolhidas, seria com o trabalho de Gustav Klimt , artista que é grande fator de influencia e inspiração sobre minhas obras. Tal tópico será elaborado a seguir:

■ 2.1.1. ESCOLHA TEMÁTICA (PARALELO COM O FEMININO DE GUSTAV KLIMT ¹³)

Características que se encontram em quadros de sua autoria - como Judith I ^(fig.2.1) e Judith II ^(fig.2.2) - são confluentes com o que busco para meu trabalho. Como muito bem dito por Bertha Zuckerkandl ¹⁴ :

“ Klimt criou com a vienense um tipo ideal: a mulher moderna de uma elegância de adolescente - ele pintava criaturas com uma beleza enigmática - ainda não se conhecia a palavra vamp, mas Klimt criou uma Greta Garbo, de uma Marlene Dietrich, muito tempo antes que ele existisse na realidade”.
(NÉRET, Gilles. 1994. pág. 33)

¹³ **Gustav Klimt** (1862 - 1918): Importante pintor austríaco. Vienense, foi um artista engajado nas questões políticas de seu contexto. Não se continha frente às pressões de sua época, criando trabalhos que iam de encontro com instituições tradicionais de sua sociedade. Sua pintura é marcadamente conhecida pela presença de suas *femmes fatales*, paisagens, adornos e grafismos dourados.

¹⁴ **Bertha Zuckerkandl** (1864 - 1945): Escritora, jornalista e crítica austríaca. Personagem da cena artística vienense da época, contribuiu com artistas como Gustav Klimt através do Salão Berta Zuckerkandl-Szeps, além de frequentar círculos intelectuais de seu tempo.

Tal metamorfose é a mesma que desejo e procuro executar na confecção de meus retratos. Uma ‘simples mulher’, de características equivalentes às citadas acima, teria sua potencia aumentada e enaltecida no resultado final de meus quadros.

É possível que o meu trabalho, enfim, se encontre um pouco na mesma temática que o feminino de Gustav Klimt. O masculino vs. o feminino, um confronto no qual a mulher sairá sempre vencedora: “insensível, armada e triunfante”, como em sua Palas Atena ^(fig.2.3) de 1898. Tal colocação posta por essas figuras - para minha obra e para meu entender - não vem de um desafio contra a mulher, muito pelo contrário, se trata de uma admiração e devoção que às vezes beira o temor e a submissão. Sou escravo, de certo modo, de meu objeto de desejo e do respeito que acredito ter pelo mesmo.

É muito interessante como as minhas aspirações referentes aos resultados das obras se encontram com aquelas às vezes postas por ele. Ler uma citação, como esta a seguir, me faz pensar que tenho, por vezes, pudor demais na representação da figura feminina, que talvez devesse ir além. É evidente que o feminino semi-nu (ou mesmo nu) exprime melhor a sensualidade e pulsão de tais figuras, momento singular “onde rimam um pescoço e um colar”, enquanto o restante do corpo se encontra despido. Pode ser um novo caminho o qual a minha pintura percorrerá em um futuro próximo.

Pode-se mesmo atribuir a Klimt, assim como a Ingres, esta descrição de Gaëtan Picon: <<Nada de mais pungente, de mais subtil, de mais “ingresco” que esse momento onde rimam um pescoço e um colar, um veludo e uma carne, um xaile e uma cabeleira, que esta linha onde se reconhecem um peito e o topo de um corpete, um braço e uma luva de cano alto. Se os retratos das mulheres têm um esplendor particular, é porque provêm, como os nus - com menos franqueza, na verdade ! - a luz do desejo...>>
(NÉRET, Gilles. 1994. pág. 35)



fig 2.1

Judith I (1901)
Óleo sobre tela
Gustav Klimt
84 x 42 cm

fig 2.2

Judith II (1909)
Óleo sobre tela
Gustav Klimt
178 x 46 cm

fig 2.3

Pallas Athena (1898)
Óleo sobre tela
Gustav Klimt
57 x 57 cm



■ 2.2. PRÉ-PRODUÇÃO

Tendo a ideia inicial em mente, começo a etapa de pré-produção da obra: encomendo ou fabrico o suporte - geralmente pano esticado sobre uma estrutura de madeira, preparado para a pintura. Contato a pessoa que será retratada para realizar uma pequena seção de fotos. Finalmente, às vezes esboço alternativas e faço pequenos exercícios de desenho, antecipando as formas e composições que serão colocadas em prática no trabalho.

■ 2.2.1. DIMENSÃO DO SUPORTE

É nesse momento que escolho a dimensão final de meus trabalhos. Colocando em questão o orçamento e o resultado desejado, busco a solução que seja mais coerente para que ambos sejam devidamente respeitados. Opto, geralmente, por grandes formatos, donos de uma força e presença difíceis de alcançar de outra maneira.

¹⁵ No entanto, a presença da Fotografia no trabalho de tais artistas, especialmente em Chuck Close, se dá também na conversa estabelecida entre a reprodução fotográfica e o resultado final de suas obras. O relativo realismo e fidelidade da representação de seus trabalhos constroem o paralelo para o espectador. Tal fato não se encontra presente nos meus trabalhos, que, então, possuem formas e cores alteradas de modo a não possibilitar tal colocação.



Além do mais, não somente importante para o resultado, o grande formato proporciona um tipo diferente de prazer na pintura - um prazer mais corporal. Praticando esse exercício em que agacho, levanto, pulo, jogo tinta e me estico, tenho uma fruição do processo singular que engaja o corpo e a qual aprecio enormemente.

■ 2.2.2. FOTOGRAFIA COMO REFERÊNCIA

Apesar de meu trabalho, como resultado final, não provocar uma conversa direta com o campo da Fotografia, essa ainda é parte importante de meu processo produtivo. Base de muitos pintores da contemporaneidade (tais como Chuck Close e Jenny Saville ¹⁵), a fotografia é uma ferramenta confiável que traz comodidade e recursos que não seriam alcançados de outra maneira na produção artística.

Para mim, ela serve de guia para a produção de meus retratos (*fig. 2.4*), no entanto sem ser a dona dos mesmos. Não sendo o objetivo a reprodução hiper-realista, ela orienta minhas composições, de maneira a sugerir formas e cores que serão incluídas no trabalho. Ela acaba por ser um fator que impede que eu me distraia com a criação e a preocupação de elaboração de formas inexistentes ou presentes somente em minha memória, permitindo que eu possa me concentrar nos recursos pictóricos que executo.

fig 2.4

Série **Aquarelas** (2012) e referências usadas para a sua produção. Detalhes das obras e ampliação no Capítulo 3. Aquarela sobre papel
Leonardo de Oliveira

■ 2.3. PRODUÇÃO (PRÁTICA)

A produção consta da alternância de dois momentos: a **Prática** e o **Descanso** (o qual será detalhado no mais adiante). Durante a Prática, executo a etapa da pintura prevista para aquele dia, seja esboço, trabalho, detalhamento ou modificação de soluções já executadas. Normalmente - em cada momento dessa etapa - trabalho o quadro por inteiro, evitando privilegiar pequenas frações da pintura em detrimento de outras - assim procedendo, tenho uma melhor ideia do resultado final e posso contemplar (e registrar) *(fig.2.5)* o processo de uma maneira mais uniforme.

■ 2.3.1. A PINTURA COMO COAUTORA

A pintura, então, é o resultado de uma conversa entre o que eu desejo que ela seja e o que ela me permite torná-la. Às vezes, começarei a trabalhar tendo uma proposta em mente, mas concluirei o dia de trabalho com um resultado completamente diferente do que fôra anteriormente planejado. Aberto ao acaso e ao seu papel no processo de criação, tenho a tendência de não “brigar” muito com o suporte para impor uma solução que julgava correta: busco aceitar os acidentes e imprevistos como parte importante para a composição do processo no trabalho. Eu ajo, a pintura responde, e assim prosseguimos até que a prática encontre sua conclusão.

■ 2.3.2. O INACABADO E A EVIDENCIA DO PROCESSO

Toda pintura conta uma história. Essa é a história do objeto que é retratado, do pintor e, sobretudo, da própria pintura. O processo, por definição, está impresso sobre o suporte em forma de marcas de tintas executadas com a ajuda do instrumento do artista. É abraçando essa ideia que mantenho partes de minhas pinturas “inacabadas”: o suporte nu convive com o detalhe corpulento, com os aquarelados que lhe serviram de base e com os desenhos que tudo sobrepõem para fechar a composição. Através de um olhar mais próximo, torna-se possível entender como aquele trabalho foi feito, entendendo o papel de cada etapa até a sua finalização.

fig 2.5
(À DIREITA)
Coquelicot (2014)
Registro fotográfico
da produção da obra
Acrílica sobre tela
Leonardo de Oliveira
260 x 110 cm





Não somente, mantenho também registro fotográfico de cada dia de trabalho, de maneira a acompanhar o seu desenvolvimento e poder recompor o seu processo desde o começo da execução. Juntas à pintura, tais fotos completam a história e contam o lado nem sempre exposto de tal prática pictórica.

2.3.3. TEMA X LINGUAGEM

Apesar do investimento que realizo sobre meu tema principal e da maneira a qual tal me serve como motivação para a confecção de um trabalho, no resultado final o que busco não é necessariamente a exaltação da temática frente à matéria. Contrariamente a métodos mais clássicos, não busco, de forma alguma, esconder a pincelada ou a mão do artista em favor da figura - muito pelo contrário! No meu trabalho, a figura acaba sendo o meio pelo qual transmito o gesto da pintura e os recursos pictóricos. As texturas e cores muitas vezes se sobressaem frente à forma, agregando valor estético à obra, geralmente sem desqualificar, no entanto, o objeto retratado. Busco encontrar uma conversa entre esses dois focos e não uma disputa. (fig.2.6)

2.4. DESCANSO

O Descanso é o espaço de tempo entre duas práticas. Sua utilidade reside na possibilidade de provocar um distanciamento meu sobre a pintura. Dessa forma, posso desvencilhar meu olhar das soluções já tomadas, pensar eventualmente em possíveis soluções e retomar à prática de uma forma mais eficiente e eficaz ¹⁶. Tal etapa é importante, de maneira que, às vezes, forçosamente interromperei a prática quando colocado frente a um impasse na execução de um trabalho. Normalmente, esse período pode levar de horas a dias inteiros.

fig 2.6
(À ESQUERDA)
Narcissus I (2014)
Narcissus II (2014)
Registro fotográfico da
produção da obra
Acrílica sobre tela
Leonardo de Oliveira
130 x 110 cm

¹⁶ Sendo eficiente a facilidade com a qual trabalho e eficaz a capacidade que tenho de atingir um dado objetivo ou resultado.

■ 2.5. FINALIZAÇÃO

Uma vez satisfeito com o resultado obtido, evitarei o contato com a obra executada, enquanto começo uma nova pintura. Essa etapa se assemelha àquela do Descanso, mas elevada a uma nova potência. O tempo de isolamento pode durar semanas ou meses, dependendo da dimensão do outro projeto que começara a ser produzido.

Finalizada a segunda pintura, retomo o primeiro quadro executado para confirmar o êxito em sua conclusão ou a necessidade de retrabalho. No primeiro caso, considero-a como finalizada e, no segundo, retorno à etapa de “Prática/ Descanso”. A pintura poderá estar ainda presente no espaço de trabalho até que eu termine a série à qual ela pertence, de maneira a facilitar a comparação entre todas as obras. Após concluída a série, se assim for o caso, os quadros passam para a sua etapa de “Pós vida”.

■ 2.6. PÓS VIDA

Uma vez concluída e tida como acabada, a obra ou encontrará seu lugar em algum espaço para exibição ou será armazenada no aguardo de uma oportunidade de mostra ou venda. No entanto, mesmo se inacessível ao olhar, graças ao registro fotográfico de seu processo, ela ainda será fator de conversa para futuras novas obras, sendo reanalisada constantemente no que diz respeito a suas soluções pictóricas e temáticas. Ela será, ainda, adicionada a meus acervos digitais e posta à mostra, nessa configuração, a terceiros - mesmo que seu equivalente digital não seja capaz de fazer justiça ao trabalho original.

■ 1.6.1. REVELAÇÃO DA OBRA AO RETRATADO

É interessante como a revelação do resultado final ao retratado sempre tem sucesso em proporcionar um momento potencialmente desconfortável. As expectativas, tanto do pintor quanto da pessoa retratada, quase sempre se encontram em condições dissonantes,

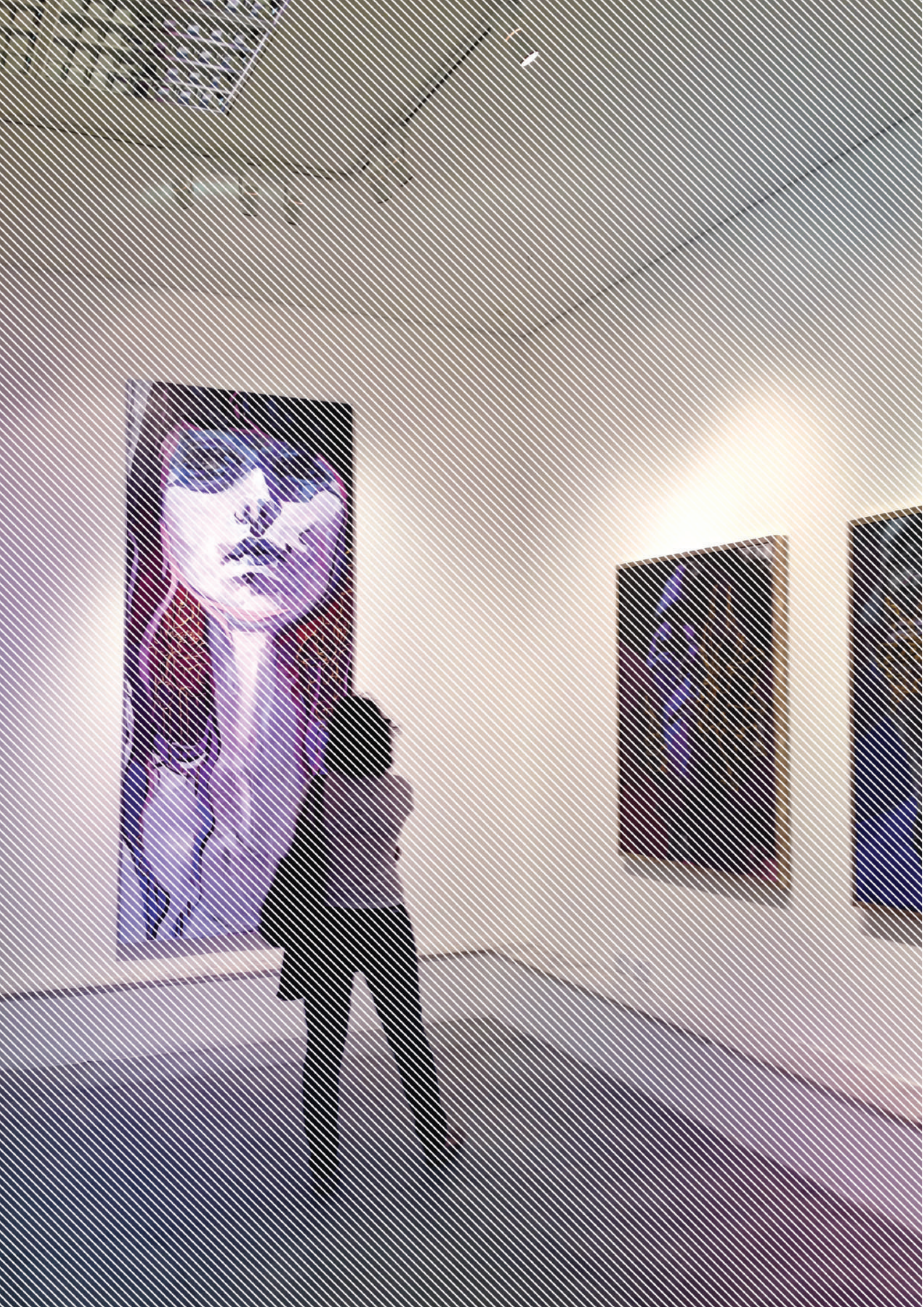
ocasionando reações inesperadas das duas partes. Como o gozo que dá fim ao prazer, pessoalmente, vejo esse momento muitas vezes como a diminuição súbita da força e “mágica” do trabalho executado.

Ainda, tal evento, pode ser fruto da relação dialética que PICHON-RIVIÈRE pontua em seu livro a respeito do processo criativo. Em seu texto, ele mostra uma inversão de valores em que o sujeito (produtor da obra) se torna objeto e vice-versa. Antes eu era aquele que amava (construía) e odiava (destruía), agora é a pessoa - em tempo que sujeito - que deverá me odiar ou amar. Possivelmente, é essa relação ambivalente de inversão de valores que é causa de tamanha ansiedade na revelação do trabalho.

Aqui, o eu do sujeito sente agora ele mesmo, na qualidade de objeto do outro destruído (odiado e amado simultaneamente), está sujeito ao impacto de um grave perigo (retaliação), ou seja, de ser odiado (destruído agora como “o outro” por seu próprio objeto) e amado ao mesmo tempo, na mesma proporção em que o próprio inconsciente fantasiou tal destruição dirigida ao objeto. Se esse duplo processo provoca muita ansiedade, acaba sendo paralisante para o eu e a reparação ficará seriamente dificultada.

(PICHON-RIVIERE, Enrique . 1999. pag 7)

No entanto, finalmente, a pintura não precisa do pintor para continuar existindo, e tal tipo de fato anedótico nada mais é do que o fruto de expectativas e noções desproporcionais sobre a realidade do trabalho executado e das relações humanas em questão. Apesar da mudança do significado do trabalho para o artista e para o retratado - decorrente do evento acima descrito - a pintura do retrato, em si, continuará a mesma para todos os demais espectadores, mantendo seus valores e impressões originais.



3. A OBRA

Tendo em vista o processo de produção e os métodos descritos no capítulo anterior, ponho em evidencia essa que é a minha produção mais recente e relevante. Colocada aqui em ordem cronológica, a mesma começa a adotar meus atuais moldes em 2011, levando em conta temáticas, procedimentos e problemáticas que ainda ecoam no meu trabalho hoje, em 2014. Como se poderá observar, não variei muito a respeito do material e temáticas abordadas, possibilitando um razoável amadurecimento da linguagem e do discurso de minha obra.

Tendo já experimentado com outros materiais, elegi a tinta acrílica como aquela que melhor se adequa aos resultados desejados. De rápida secagem, grande materialidade e facilidade em sobrepor o que fora outrora pintado, ela me permite retrabalhar os quadros inteiramente e da forma que bem desejo. É permitido, de tal maneira, que uma mesma obra tenha seu resultado final que se opõe quase que diametralmente ao que havia sido executado inicialmente. É Somente tendo tal possibilidade à minha disposição que posso trabalhar com a liberdade e a fluidez da qual necessita a minha pintura.

Outro material que por vezes gosto de trabalhar é a aquarela. Essa, por razões distintas, se mostra capaz de dar nova potencia e delicadeza a certos aspectos do meu trabalho. Apesar de não ser tão permissiva a respeito de sua repintura, ela, particularmente, pode trazer um novo leque de possibilidades no que diz respeito à sobreposição de camadas. Com manchas delicadas e sobre esse suporte ainda mais frágil que é o papel, esse meio inverte as forças de meu trabalho como se mostrasse o outro lado de uma mesma moeda. No entanto, pela falta de presença no espaço e pela dimensão de minhas produções com tal matéria, essa adota um papel secundário em minha produção.

fig 3.0

Exposição PASSAGEM
CCult UFMG (2014)
Vernissage

3.1 ACRÍLICAS (2011) (fig.3.1)

Esse foi o primeiro projeto que realizei que se alinha verdadeiramente com as minhas atuais aspirações. Baseado no retrato feminino e no uso de grandes superfícies, tais obras já passam por meus processos e temas atuais, além de possuírem parte significativa do peso que hoje adoto. Até então, meu trabalho vinha ganhando uma dimensão cada vez maior, o que culminou nos formatos aqui apresentados. A escala dessa série me permitiu experimentar com o exercício de pintar “com o corpo inteiro” e não somente com as mãos e braços, dando-me abertura e confiança para lidar com tal “pintura corpórea”, descrita no segundo capítulo.

Pode ser pontuado como um momento de meu trabalho no qual muito experimentei composições focadas nas cores, por passar por vastas áreas do círculo cromático. Jogando com o equilíbrio e peso de diferentes combinações e intensidades de matizes, tais obras apresentam grande uso da sobreposição de camadas aquareladas, evidenciando para o espectador, após uma análise mais cuidadosa, o seu processo de confecção. A tela, quase nua, por vezes se coloca ao lado de áreas mais densas e corpóreas, ditando, ainda, parte do ritmo e dinamismo das composições.

Apesar de ser baseada em referencias fotográficas, desde o começo do desenvolvimento da série, o intuito principal não foi a representação hiper-realista da forma, mas alcançar uma composição que seja interessante formalmente e cromaticamente. Tal liberdade me deu o desprendimento necessário para ganhar, pouco-a-pouco, a familiaridade com esse tipo de trabalho. Livre da frustração de não alcançar a representação fiel, pude ter sucesso na execução de pinturas que julgo interessantes e que são, em sua essência, bem sucedidas, visto o momento em que se encontrava a minha prática pictórica.

fig 3.1a
(À DIREITA)
Ana Lúcia (2011)
Acrílica sobre tela
Leonardo de Oliveira
180 x 145 cm

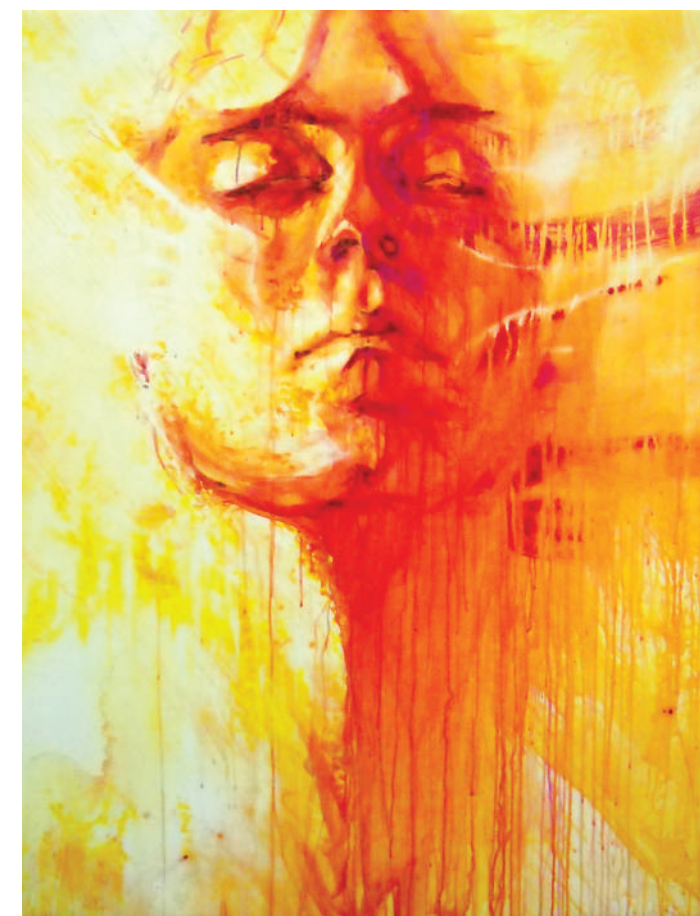
fig 3.1b
(PÁGINA 52)
Lissa e Luiza (2011)
Acrílica sobre tela
Leonardo de Oliveira
180 x 145 cm

fig 3.1c
(PÁGINA 53)
Roscelli (2011)
Acrílica sobre tela
Leonardo de Oliveira
145 x 110 cm

fig 3.1d
(PÁGINA 53)
De Oliveira (2011)
Acrílica sobre tela
Leonardo de Oliveira
145 x 110 cm

fig 3.1e
(PÁGINA 53)
Cassio (2011)
Acrílica sobre tela
Leonardo de Oliveira
30 x 25 cm





3.2 AQUARELAS (2012) (fig.3.2)

No momento cansado do envolvimento com grandes formatos, decidi fazer uma pausa sobre tais produções e retomar formatos menores. Resultado de minha experimentação com a sobreposição de camadas e transparências, a aquarela foi a continuação lógica do último trabalho que havia desenvolvido. Pertencente a uma escala menor, a série me permitiu trabalhar de uma forma mais contida e mais cuidadosa. Apesar de não ter tanta presença no espaço quanto os trabalhos anteriores, a delicadeza da aquarela trouxe uma outra personalidade à minha temática e linguagem, tornando-a um pouco mais intimista, menos agressiva.

O foco dessa série se dá na concepção de uma forma que se dissolve no formato, deixando transparecer grande parte da superfície original do papel. Tons leves estabelecem a conversa das partes mais carregadas de tinta com o suporte nú, mantendo o contraste por elas proporcionado, mas trazendo a leveza necessária para o efeito desejado. Ainda baseado na figura feminina, pude reaproveitar ensaios fotográficos que havia feito anteriormente, o que agilizou minha produção e proporcionou uma maior velocidade na confecção das obras.

Apesar de extremamente prazeroso, graças à sua velocidade e versatilidade, esse é um tipo de trabalho que não continuei praticando. No entanto, tendo em vista o que julgo um bom resultado obtido - deveras satisfatório - pretendo retomá-lo em um futuro próximo. Assim como o descanso que é necessário para que minha produção seja eficiente, a aquarela me proporciona o respiro do qual necessito para o meu trabalho em grandes telas.

fig 3.2a
(À DIREITA)
Lissa (2012)
Aquarela sobre papel
Leonardo de Oliveira
60 x 21 cm

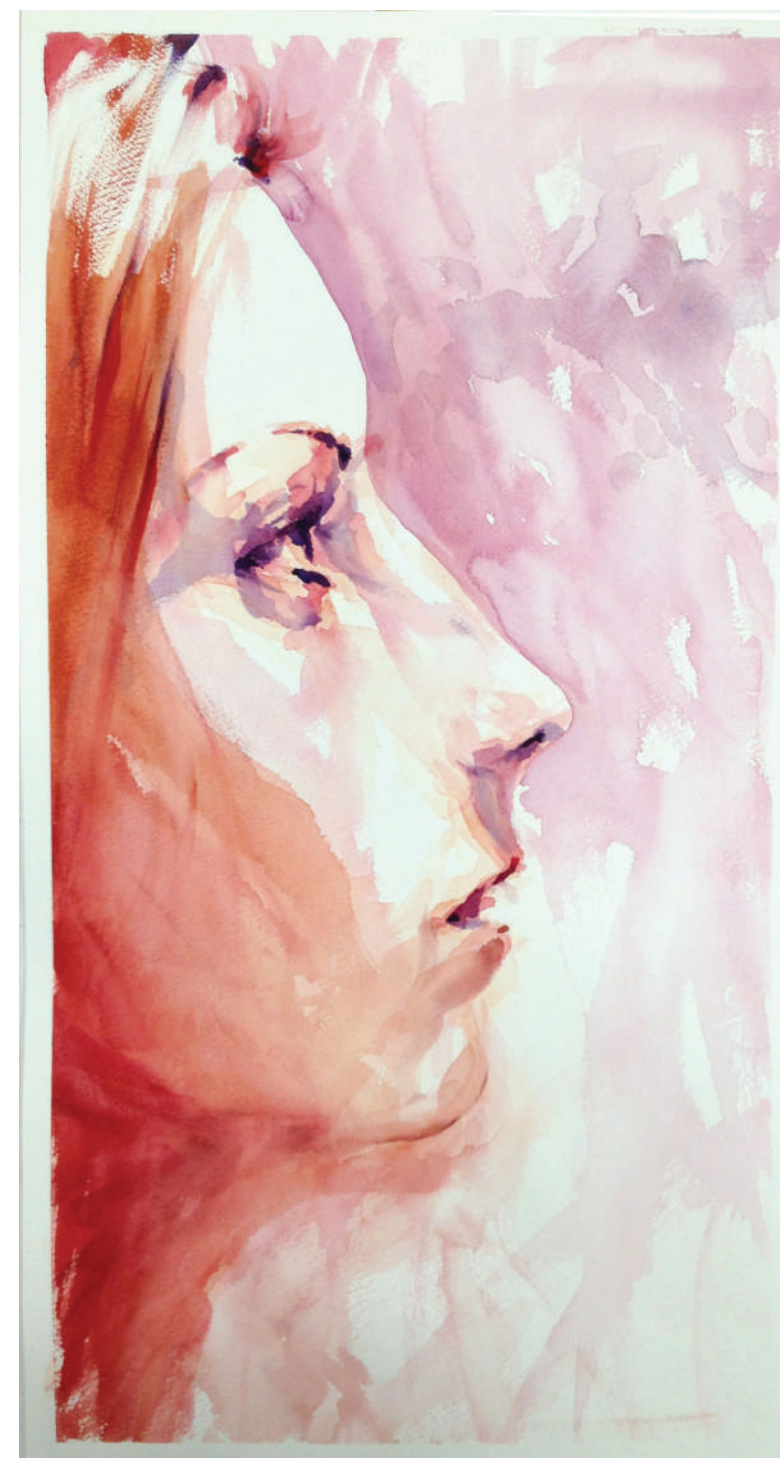
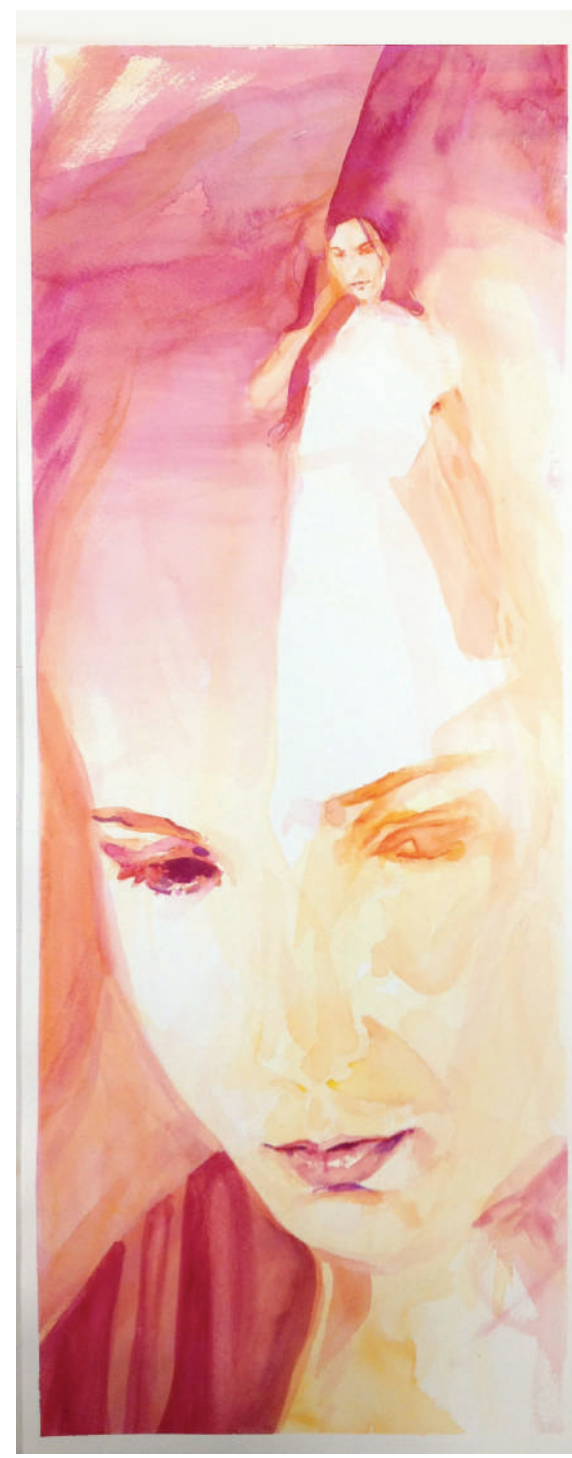
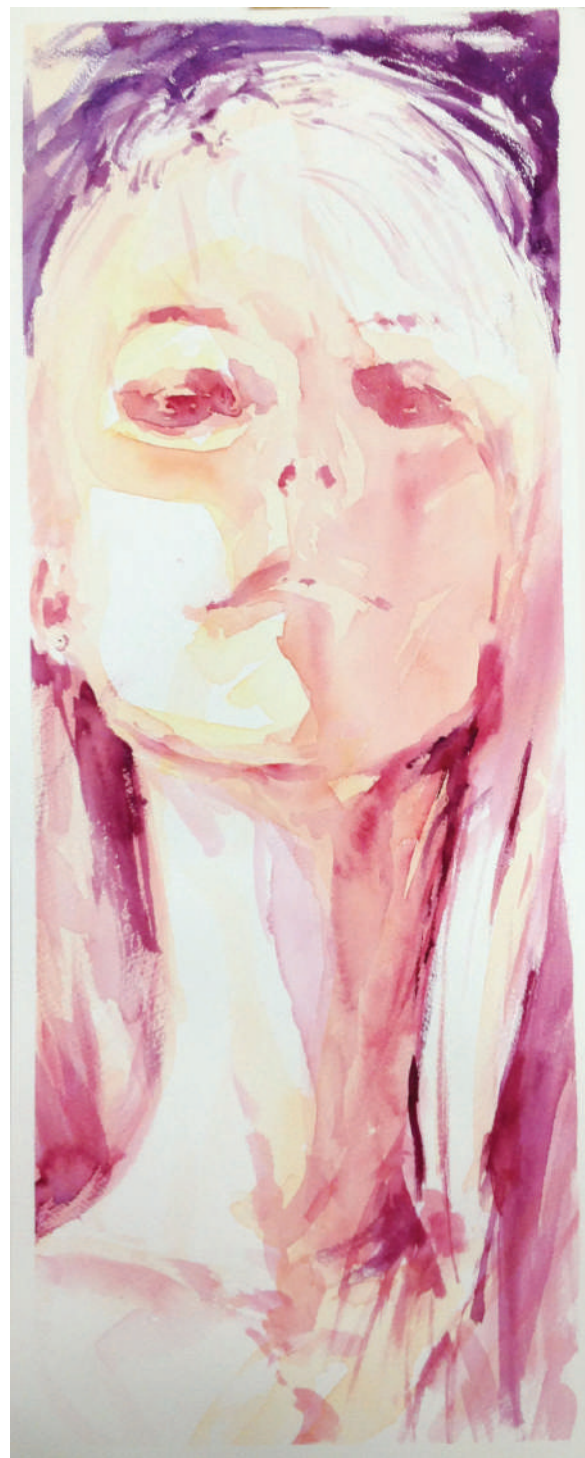
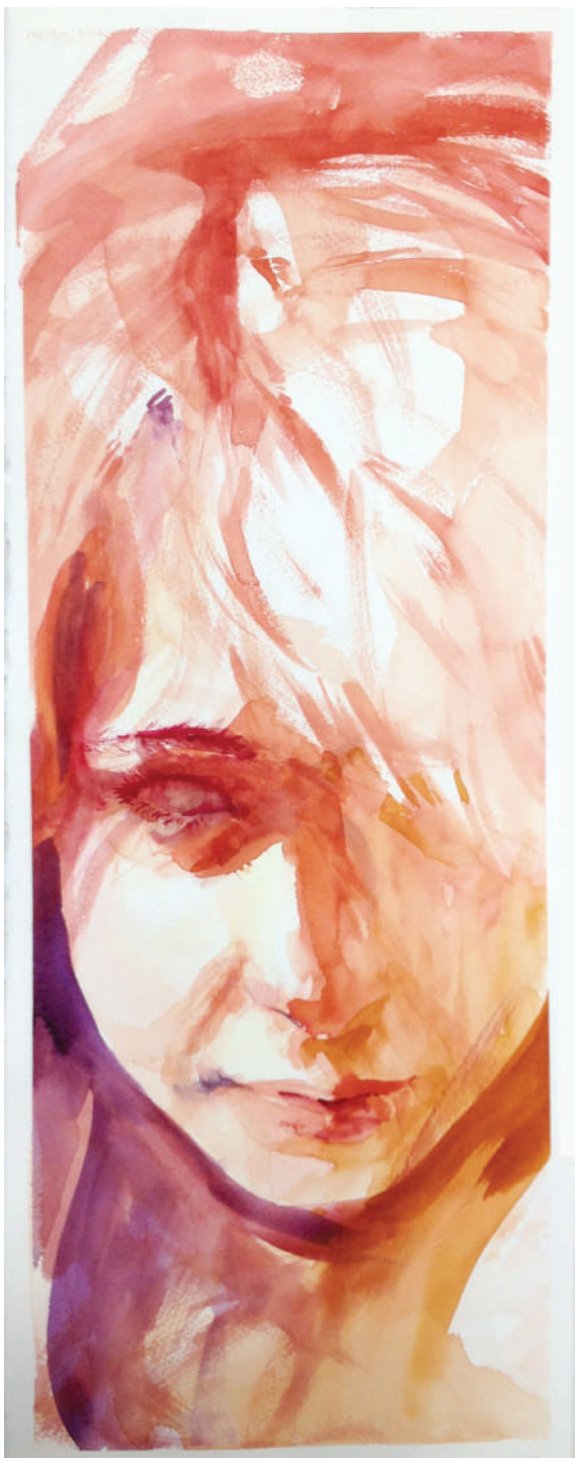
fig 3.2b
(PÁGINA 56)
Luiza (2012)
Aquarela sobre papel
Leonardo de Oliveira
60 x 21 cm

fig 3.2c
(PÁGINA 56)
Sem título (2012)
Aquarela sobre papel
Leonardo de Oliveira
60 x 21 cm

fig 3.2d
(PÁGINA 57)
Sem título (2012)
Aquarela sobre papel
Leonardo de Oliveira
60 x 21 cm

fig 3.2e
(PÁGINA 57)
Ana Lúcia (2012)
Aquarela sobre papel
Leonardo de Oliveira
60 x 30 cm





3.3. FLEURIT (2014)

Depois de uma longa pausa de um ano sem produzir nenhuma verdadeira pintura - resultado do período em que morei na França - retomei minha produção em grandes formatos. Esse hiato trouxe bons frutos, permitindo que fosse criado um distanciamento sobre o meu trabalho e que pudesse retoma-lo, agora, com uma nova visão e abordagem. Ainda fiel à temática de retratos, me reaproprio da linguagem de outrora, dando mais lugar à materialidade da pintura e a um novo elemento pictórico: a sobreposição da pintura com o desenho.

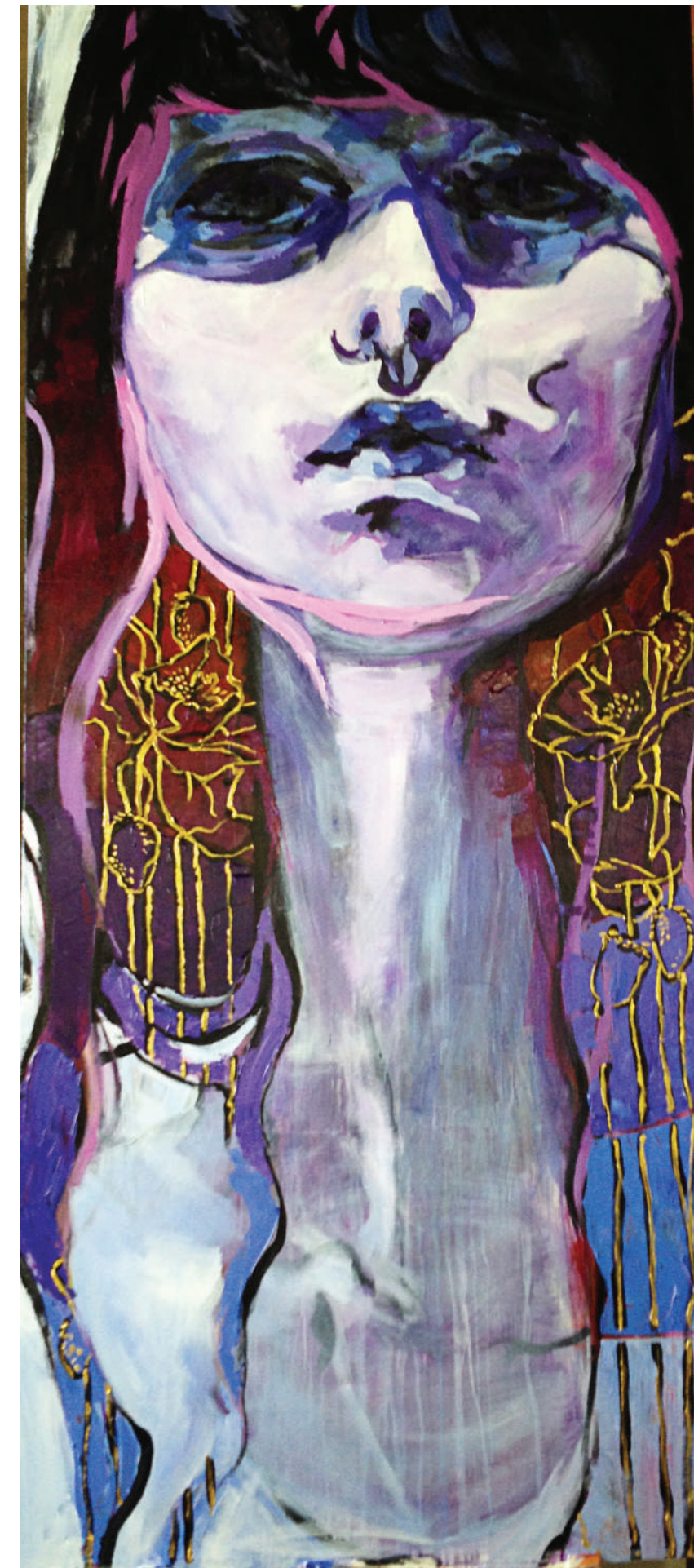
As flores aqui retratadas exercem um forte papel simbólico, além de seu evidente valor estético e interesse que tenho a respeito de seus aspectos formais. A partir da pesquisa semiológica e de experiências pessoais, escolho as espécies que mais se adequam à intenção que tenho com o quadro. O resultado final é um significado que casa o do indivíduo que é retratado com aquele pertencente à planta eleita.

Essa é a primeira série que executo tendo em mente um conceito claro e não somente um conjunto de concepções muito abrangentes. De tal forma, é o único conjunto que produzi a possuir um nome próprio e também um texto mais elaborado e consistente. A consciência de tal fato me permite uma produção mais focada, o que potencializa a coerência formal e temática do conjunto, como será pontuado a seguir.

3.3.1. COQUELICOT (fig.3.3)

A Papoila, nome em português, é uma flor mediterrânea, vastamente retratada por artistas impressionistas e através da história da arte. Conheci tal planta durante os primeiros meses em que morei na França, na cidade de Vichy. Lá, fui abrigado por uma senhora septuagenária, a qual tinha tal planta em seus jardins e estampada em todos os cantos da casa - de paredes a talheres. Em uma das numerosas anedotas que contava, ela me disse certa vez que a papoila que cultivava tinha uma curtíssima vida enquanto flor, não durando

fig 3.3
(À DIREITA)
Coquelicot (2014)
Acrílica sobre tela
Leonardo de Oliveira
260 x 110 cm



muito mais do que uma semana. Sendo ou não a característica mais marcante da espécie, foi esse pequeno fato que me marcou. Ainda, Segundo o dicionário de símbolos de CHEVALIER e GEERBRANT:

No simbolismo eleusino, a papoula que é oferecida a Deméter ¹⁷ simboliza a terra, (...) A terra é, com efeito, o local onde operam as transmutações: nascimento, morte e esquecimento, reaparecimento.
(CHEVALIER, Jean. 1988. pág. 684)

A pessoa retratada se trata de uma garota com quem tive uma forte relação durante a minha ultima semana no país. Nos conhecíamos e nos gostávamos já há meses, mas tivemos a ocasião de nos encontrarmos verdadeiramente somente no final de minha estadia. Tal qual a Papoila, a história teve vida curta - daí a escolha da planta. O desejo da realização de uma catarse sobre tal evento foi grande força motriz e motivacional para a confecção do quadro.

Formalmente, é o quadro que dita certas soluções que tenho adotado nos últimos tempos. O uso de grande materialidade, as cores planas feitas com o auxílio de espátulas e os desenhos dourados sobrepondo as formas são a base de sua composição. É também, evidentemente, a gênese da série que se segue.

3.3.2. NARCISSUS I E II (fig3.4)

São dois autorretratos que adotam soluções formais semelhantes em sua maioria. A predominância do azul, das cores escuras e o destaque dado às flores em dourado são os pontos principais de seu desenvolvimento. A temática, o narciso, reforça a ideia do autorretrato, podendo colocar em evidência para o espectador a natureza autocrítica e auto-analítica do quadro em relação a quem o fez.

O Narciso é também uma flor mediterrânea que tem seus traços extremamente presentes na cultura ocidental, conhecida do conto grego que tem o protagonista de mesmo nome. Comumente tomado, em interpretações moralizantes, como o indivíduo que se afoga em sua vaidade e egocentrismo, tal mito pode ainda ser interpretado de uma forma menos superficial. Narciso busca um maior conhecimento, um mergulho nas profundezas de si mesmo. “Com efeito, o narcisismo nem sempre é neurótico. Tem também um papel positivo na obra estética” (G.Bachelard).

Os filósofos (L. Lavelle, G. Bachelard), os poetas (Paul Valéry) estudaram longamente esse mito, interpretado, em geral, de modo um pouco simplista. A água serve de espelho, mas um espelho aberto sobre as profundezas do eu: um reflexo do eu, que aí se mira, trai uma tendência à idealização. Diante da água que reflete sua imagem, Narciso sente que ela não está acabada, que é preciso terminá-la. (...)
(CHEVALIER, Jean. 1988. pág. 684)

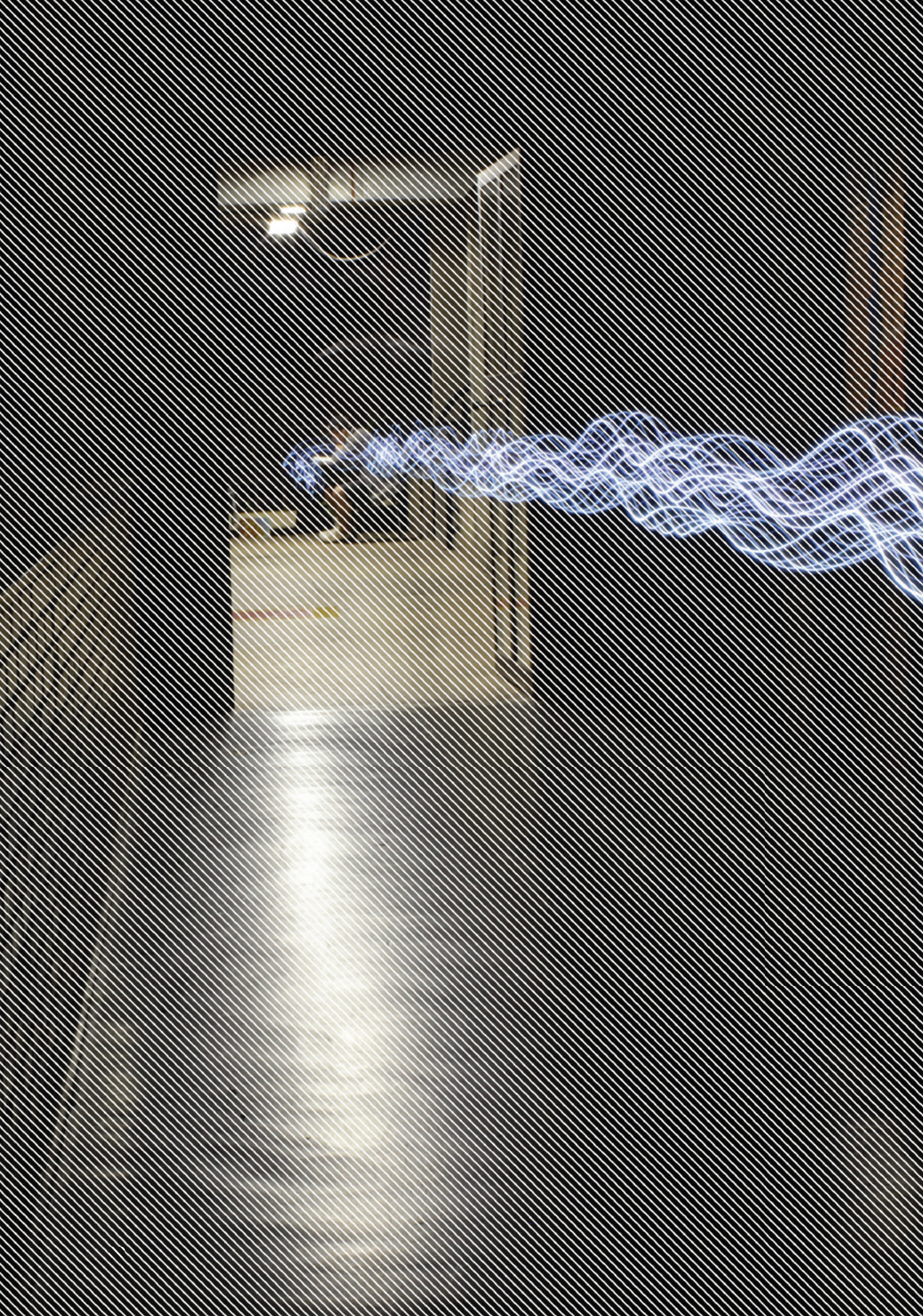
Apesar de serem aqui postos como fruto de minha última produção, esses não são necessariamente os últimos quadros da série. Pretendo continuar o mesmo trabalho no futuro próximo, dando continuidade a tais discursos formais e simbólicos. A soma desse outro elemento, que são as plantas, dentro do meu trabalho trouxe uma nova camada a ser garimpada e compreendida. Dessa forma, assim se seguirá a minha produção.

fig 3.4a
(PÁGINA 62)
Narcissus I (2014)
Acrílica sobre tela
Leonardo de Oliveira
130 x 110 cm

fig 3.4b
(PÁGINA 63)
Narcissus II (2014)
Acrílica sobre tela
Leonardo de Oliveira
130 x 110 cm

¹⁷ Deméter (Cibele): “ Deusa da fertilidade, deusa maternal da terra, Terra-Mãe, cujo culto remonta à mais remota Antiguidade. (...) Ela não é a luz, mas o caminho para a luz ou o archote que ilumina esse caminho” (CHEVALIER, Jean. 1988. pág. 328-329)





CONCLUSÃO

Apesar dos dilemas pelos quais passo, referentes à minha produção, pôde-se conferir que a Pintura de Retrato tem o seu espaço no cenário contemporâneo da Arte. Frente a instalações, realizações multimídia, sociedade de consumo e tudo mais que nos cerca, podemos conferir que ela - a Pintura - não se trata de um pedaço anacrônico e ultrapassado, mas uma peça relevante como tantas outras dentro do quebra cabeça do cenário atual. A sua confluência junto a outros meios é constante, o que me tranquiliza e me energiza, visto a natureza eclética de meus interesses - trabalho também com o Design, Fotografia, Escultura, Desenho e alguns outros suportes de criação.

Ainda, os métodos produtivos da Pintura - dada a natureza instável e orgânica dos mesmos - nos permitem uma nova aproximação frente à realidade. Com uma postura mais contemplativa, se faz possível a visualização de detalhes antes imperceptíveis. O seu ritmo extrapola o exercício pictórico, impondo-nos essa visão em demais áreas do conhecimento. O artista ganha um olhar que é singular e que, possivelmente, é chave para a adoção de um papel calcado na mudança e na inovação dentro da sociedade.

Finalmente, o exercício de se comparar a outros artistas - esses muito melhor estabelecidos - permite-me, também, o vislumbre de possibilidades de crescimento dentro desse grande cenário. Seja pelo exercício estético, político ou formal, o que não faltam são lugares a serem explorados. É nesse espírito que encerro esse trabalho, mas que abro a conversa, pois ainda há muito o que ser feito.

fig VII

Foto (alternativa)
para o Convite da
exposição PASSAGEM

BIBLIOGRAFIA

- MULLINS, Charlotte. Brasil. **Painting People figure painting today.** New York: Fundação Perseu Abbramo, 2000.
- O'DOHERTY, Brian; MCEVILLEY, Thomas. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PICHON-RIVIERE, Enrique. **O Processo de criação.** São Paulo: Martins Fontes, 1999. 112 p
- NÉRET, Gilles. Brasil. **Gustav Klimt: 1862-1918.** Greven, Alemenha: Benedikt Taschen, 1994.
- CLOSE, Chuck; CLOSE, Chuck. **Chuck Close.** Ostfildern: Cantz, [1994?]. 200p. ISBN 3893226133.
- **Chuck Close - A Portrait in Progress.** Direção: Marion Cajori: Homevision, 1997. DVD (57 min).
- BARTHES, Roland; GUINSBURG, J. **O prazer do texto.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 78 p. ISBN 9788527300919 (broch.)



REALIZADO EM:
JUNHO DE 2014,
BELO HORIZONTE - BRASIL