

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

HUMBERTO TORRES GONZALES

**TRAJETÓRIAS COTIDIANAS: UM MAPEAMENTO DE POSSÍVEIS
CAMINHOS DO COTIDIANO ENQUANTO OBJETO DE INTERESSE NA
PINTURA**

UBERLÂNDIA

2020/2

HUMBERTO TORRES GONZALES

**TRAJETÓRIAS COTIDIANAS: UM MAPEAMENTO DE POSSÍVEIS
CAMINHOS DO COTIDIANO ENQUANTO OBJETO DE INTERESSE NA
PINTURA**

Monografia apresentada para o Trabalho de Conclusão de Curso, pelo Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, como parte das exigências para a obtenção do título de Bacharelado e Licenciatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Helena da Silva Delfino Duarte

UBERLÂNDIA

2020/2

HUMBERTO TORRES GONZALES

**TRAJETÓRIAS COTIDIANAS: UM MAPEAMENTO DE POSSÍVEIS
CAMINHOS DO COTIDIANO ENQUANTO OBJETO DE INTERESSE NA
PINTURA**

Monografia apresentada para o Trabalho de Conclusão de Curso, pelo Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, como parte das exigências para a obtenção do título de Bacharelado e Licenciatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Helena da Silva Delfino Duarte

Banca de Avaliação:

Prof.^a Dr.^a Ana Helena da Silva Delfino Duarte – UFU (Orientadora)

Prof.^a Ms.^a Maria Carolina Rodrigues Boaventura – UFU

Prof.^o Dr. Fábio Fonseca - UFU

Uberlândia (MG), 18 de dezembro de 2020.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha mãe, Roseli Torres, por toda a confiança depositada em mim ao longo dos anos, por todo o incentivo e palavras de conforto antes e durante a graduação (principalmente durante os momentos difíceis nesta etapa final), e por estar sempre ao meu lado, criando expectativas e sonhos junto comigo.

À minha professora de Educação Artística do ensino fundamental e médio, Sueli Oliani, meu mais sincero obrigado por ser a mediadora nesse não tão longo, porém forte relacionamento entre a minha pessoa e as artes visuais.

Agradeço aos professores da graduação em Artes Visuais da UFU, pelas tão valiosas trocas e conselhos ao longo desses últimos anos. Em especial ao Professor João Agreli, por sempre querer ver meu crescimento enquanto estudante/jovem artista, por todo o incentivo e convites a participar dos mais diversos projetos e exposições ao longo da graduação, e pelo companheirismo típico de um conterrâneo. Agradeço à professora Aninha pela infinita paciência e por todas as conversas ao longo destes anos, por toda orientação sobre esta pesquisa e sobre as futuras. E é claro, por aceitar o desafio de orientar-me em uma situação tão adversa. Aos demais membros da banca Fábio e Marol, agradeço pela felicidade de poder contar com vocês no encerramento deste ciclo tão importante para mim.

Aos meus queridos amigos de Mirassol, obrigado por sempre serem refúgio e um lugar para o qual eu sempre pude retornar.

Agradeço de coração, pelas amizades que criei durante esse tempo na UFU. Em especial, aos amigos do curso de Artes Visuais, obrigado por estarem junto nessa jornada. Sou imensamente grato por toda a escuta, por todos os projetos que desenvolvemos juntos, por todos os rolês, por todos os almoços, por todas as fofocas e sofrimentos compartilhados, só quem viveu sabe. Churrasco e “De Férias com o Ex” na casa da Carol quando o semestre acabar.

E é claro, não tenho palavras suficientes para agradecer aos meninos da República Catapulta, que foi meu lar ao longo dos últimos anos (agradeço também à ALGUNS dos

nossos cachorros-moradores, Nala, Steve e sua filha Blue Ivy, vou sentir saudades). Obrigado por serem minha segunda família. Obrigado por toda a paciência com meu temperamento extremamente expansivo, obrigado pela irmandade, obrigado por todos os episódios de Masterchef e Catfish (um vício do cotidiano da pandemia) que assistimos juntos tomando aquele açaí geladinho, obrigado por todas as festas que rolaram na nossa casa e por todas que fomos juntos, obrigado por todas as idas ao megamix para comprar recheio pro pastel, e pelas vezes que saímos de madrugada pra comprar Cacilds. Obrigado por serem meus melhores modelos de referência para pintura e por me ensinarem a jogar sinuca. Ansioso pela partida de Civilization VI que a gente nunca consegue marcar.

Agradeço a toda a equipe do CEPEPE no Hospital de Clínicas de Uberlândia (HCU-UFU) por todo o aprendizado, companheirismo, por biscoitarem tanto todas as artes gráficas que criei, ao longo do último ano, e por fazerem daquele estágio o melhor de todos!

Agradeço também a todos que abandonaram o barco no meio do caminho. Toda experiência é aprendizado, valeu pelas vivências.

E por último, mas definitivamente não menos importante, como bom leonino com lua em aquário, obrigado a mim mesmo, por ser minha melhor companhia.

RESUMO

A presente pesquisa, consiste no mapeamento de determinadas trajetórias de representação do cotidiano, enquanto objeto central de interesse de uma produção em pintura, inserida em um recorte histórico, que compreende a Idade de Ouro Holandesa, o Realismo e o Impressionismo Franceses, o Regionalismo Brasileiro e o Realismo e a Pop Arte Americana, que se estabelecem, no período entre o final do século XVI e os dias atuais. Para fins de sondar aspectos, que possibilitem uma melhor compreensão, acerca do cotidiano, enquanto agente presentificado em um repertório autoral, o conceito de pintura de gênero entra como subsídio histórico, para a compreensão de determinados recortes de uma categorização de resultados pictóricos, que abordam as possibilidades de resistência e persistência de um interesse no retrato da vida cotidiana, ao passo que este, é permeado por variáveis temáticas e técnicas, ao longo de deslocamentos geográficos e sociais. Para tal, são apresentadas no texto, uma série de produções, que sugerem uma linearidade histórica e uma trajetória gradativa do objeto norteador do estudo, que atinge por fim, um panorama pessoal no que tange momentos de transição, dentro meu processo de criação, entre materialidades tradicionais e digitais, que surgem como devolutiva de uma interpretação autoral de cotidianos e vivências particulares.

PALAVRAS-CHAVE: Cotidiano; Pintura de gênero; Pintura Digital; Processo de Criação.

ABSTRACT

The present research, consists on the mapping of set trajectories of everyday life representations, as a central object of interest in a painting production, inserted in a historical frame, comprising the Dutch Golden Age, French Realism and Impressionism, Brazilian Regionalism and American Realism and Pop Art, which were established in the period between the end of the 16th century and the present day. For the purpose of probing aspects, which allow a better understanding, about daily life, as an agent present in an author's repertoire, the concept of genre painting comes as a historical subsidy, for the understanding of certain clippings of a categorization of pictorial results, which address the possibilities of resistance and persistence of an interest in the portrait of everyday life, meanwhile it is permeated by thematic and technical variables, along geographical and social shifts. Therefore, a series of productions are presented in the text, suggesting a historical linearity and a gradual trajectory of the study's guiding object, which at last reaches a personal panorama regarding moments of transition, within my creative process, between traditional and digital materialities, which emerge as a result of an authorial interpretation of everyday life and particular experiences.

KEY-WORDS: Everyday Life, Genre Painting, Digital Painting; Creative Process.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1: Azulejo cerâmico holandês representando um fabricante de cadeiras. C.1625-1675. Azulejo cerâmico, 13,1 x 13,1 x 1,1 cm, Coleção Gelderland, Het Nederlands Tegel Museum, Ottelo, Holanda.....21
- Figura 2: Azulejo cerâmico holandês representando um pastor. C.1650-1750. Azulejo cerâmico, 12,5 x 12,8 x 0,80 cm, Coleção Gelderland, Het Nederlands Tegel Museum, Ottelo, Holanda.....21
- Figura 3: Dirck Van Delen, *Iconoclastic Outbreak*, 1600. Óleo sobre painel, 50 x 67 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.....22
- Figura 4: Pieter de Hooch, *A visita*, 1657. Óleo sobre painel, 67,9 x 58,4 cm.....23
- Figura 5: Jean-Baptiste-Simeón Chardin. *O pote de Azeitonas*, 1760. Óleo sobre tela, 71 x 98 cm.....27
- Figura 6: Rembrandt Van Rijn, *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, 1632. Óleo sobre tela, 216 x 169,5 cm, Museu Mauritshuis, Haia, Holanda.29
- Figura 7: Rembrandt Van Rijn, *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, 1632. Óleo sobre tela, 216 x 169,5 cm, Museu Mauritshuis, Haia, Holanda (detalhe).30
- Figura 8: Rembrandt Van Rijn, *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, 1632. Óleo sobre tela, 216 x 169,5 cm, Museu Mauritshuis, Haia, Holanda (detalhe).30
- Figura 9: Rembrandt Van Rijn, *Jovem e garota jogando cartas*, c. 1645-50. Óleo sobre tela, 123,5 x 104 cm, Acervo do The National Gallery of Art, Reino Unido.....31
- Figura 10: Pieter de Hooch, *Soldados jogando cartas*, c. 1658. Óleo sobre painel, 46 x 51 cm, Coleção Particular.31
- Figura 11: Johannes Vermeer. *A leiteira*, c. 1660. Óleo sobre tela, 45,5 x 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdan, Países Baixos.32

Figura 12. Johannes Vermeer. A leiteira (detalhe), c. 1660. Óleo sobre tela, 45,5 x 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdan, Países Baixos.	33
Figura 13. Jean-Baptiste Camille Corot. Os Jardins da Villa d’Este, 1843. Óleo sobre tela, 43,5 x 60,5 cm, Museu do Louvre, Paris, França.	36
Figura 14. Jean-François Millet. As respigadeiras, 1857. Óleo sobre tela, 83,8 x 111 cm, Musée d’Orsay, Paris, França.	37
Figura 15. Gustave Courbet. Mulheres peneirando trigo, 1854. Óleo sobre tela, 131 x 167 cm. Museu de Belas Artes de Nantes.....	39
Figura 16. Édouard Manet. As Corridas em Longchamp, 1865. Litogravura, 36,5 x 51 cm.	42
Figura 17. Claude Monet, A cathedral de Rouen (série), c. 1890.	44
Figura 18. Pierre Auguste Renoir. Baile no Moulin de la Galette, 1876. Óleo sobre tela, 131 x 175 cm. Musée d’Orsay, Paris.	45
Fig. 19. José Ferraz de Almeida Júnior. O Violeiro, 1899. Óleo sobre tela, 141 x 172 cm. Museu de Arte de São Paulo.	48
Fig. 20. José Ferraz de Almeida Júnior. Caipira Picando Fumo, 1893. Óleo sobre tela, 202 x 141 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	50
Figura 21. Edward Hopper. Morning Sun, 1952. Óleo sobre tela, 101,98 x 71,5 cm. Columbus Museum of Art, Columbus, EUA.	54
Figura 22. Humberto Torres. Estudo de Jovem ao Sol, 2019. Aquarela sobre papel 300g, 28,3 x 21 cm.....	55
Figura 23. Edward Hopper. Summer Evening, 1947. Óleo sobre tela. Coleção Particular.....	56
Figura 24. Humberto Torres. Estudo de jovem bêbado a partir de uma fotografia noturna, 2019. Gouache sobre papel 300g, 21 x 14,8 cm.	58
Figura 25 David Hockney. <i>Retrato de um Artista (Piscina com duas figuras)</i> , 1972. Acrílica sobre tela, 213,5 cm × 305 cm. Coleção Particular.	61
Figura 26. David Hockney. Fotografia preparatória para <i>Retrato de um Artista (Piscina com duas figuras)</i> , 1972. Fotografia analógica.	63
Figura 27. David Hockney. Plug in for the next generation (684), 2011. Pintura Digital (ProCreate).	68

Figura 28. Tito Merello Vilar. Hay confinamientos y hay confinamientos (baseado no retrato de May Britt para Life Magazine, de autoria de Leonard McCombe), 2020. Pintura Digital (ProCreate).	69
Figura 29. Tito Merello Vilar. Trajes de Baño (baseado em fotografia de Bobby Graham), 2020. Pintura Digital (ProCreate).	70
Figura 30. Jessica Brilli. Cabana, 2017. Óleo sobre tela, 60,96 x 60,96 cm.	71
Figura 31. Jessica Brilli. Empty Pool, 2020. 27,94 x 35,56 cm, acrílica e óleo sobre painel.	71
Figura 32. Lisa Golightly. Early in the Day, 2019. 101,6 x 101,6 cm, Acrílica sobre chapa de alumínio.	72
Figura 33. Lisa Golightly. Travellers, 2019. 30,48 x 40,64 cm, Highgloss sobre chapa de alumínio.	73
Figura 34. Pascual Rodríguez. Boys in Bedroom, 2016. 40x61cm, Óleo sobre Tela.....	74
Figura 35. Pascual Rodríguez. Boy from the past. 50x35cm, Óleo sobre Painel.....	75
Figura 36. Mauro C. Martinez. Photo Synthesis, 2019. 183 x 213 cm, Óleo sobre Tela.....	76
Figura 37. Mauro C. Martinez. Sensitive Content Nº 17, 2020. 180 x 140 cm, Óleo e Serigrafia sobre Tela.	77
Figura 38. Rodrigo Yudi Honda. Sesta, 2020. 40 x 30 cm, Óleo sobre Tela.	78
Figura 39. Rodrigo Yudi Honda. A Cópia da Chave, 2020. 40 x 30 cm, Óleo sobre Tela.	78
Figura 40. Humberto Torres. Memórias #3, 2016. Têmpera vinílica sobre chassi vazado, 21,5 x 16 cm.	81
Figura 41. Humberto Torres. Graduação, 2018. Gouache sobre papel 200g, 21 x 29,7 cm.	83
Figura 42. Humberto Torres. Dia de Feira (série: Quotidianum), 2019. Aquarela sobre papel 300g, 28,3 x 21 cm.	85

Figura 43. Humberto Torres. Arraiá da Panthers (série: Quotidianum), 2019. Aquarela sobre papel 300g, 28,3 x 21 cm.	86
Figura 44. Humberto Torres. Lar (série: Quotidianum), 2019. Aquarela sobre papel 300g, 28,3 x 21 cm.	87
Figura 45. Humberto Torres. Carnaval (série: Quotidianum), 2019. Aquarela sobre papel 300g, 28,3 x 21 cm.	88
Figura 46. Humberto Torres. Verão (série: Quotidianum), 2019. Aquarela sobre papel 300g, 28,3 x 21 cm.	89
Figura 47. Humberto Torres. Restaurante Universitário (série: Quotidianum), 2019. Aquarela sobre papel 300g, 28,3 x 21 cm.	90
Figura 48. Humberto Torres. Dia de Sol, 2020. Pintura Digital, 3740 x 3740 pixels.	93
Figura 49. Humberto Torres. Selfie, 2020. Pintura Digital, 3740 x 3740 pixels.	95
Figura 50. Humberto Torres. Refresco, 2020. Pintura Digital, 3740 x 3740 pixels.	97
Figura 51. Humberto Torres. Sem Título, 2020. Pintura Digital, 2480 x 3508 pixels.	85
Figura 52. Prancha técnica do pincel Salamanca (ProCreate).	100
Figura 53. Prancha técnica do pincel Nikko Rull (ProCreate).	101
Figura 54. Captura de tela da ferramenta de cor do aplicativo ProCreate.	102
Figura 55. Humberto Torres. Cadeira de Bar, 2020. Pintura Digital, 3740 x 3740 pixels.	104
Figura 56. Humberto Torres. Águas Rasas, 2020. Pintura Digital, 3740 x 3740 pixels.	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
CAPÍTULO I - COTIDIANOS DISTANTES.....	19
1.1. A Idade de Ouro Holandesa e a Pintura de Gênero	19
1.2 O Cotidiano em Revolução.....	35
1.3 Capturas de um Cotidiano Brasileiro.....	46
CAPÍTULO II – COTIDIANOS EM APROXIMAÇÃO.....	52
2.1 Cotidianos Modernos.....	52
2.2 Novas Visualidades	64
2.3 Cotidianos Contemporâneos na Imagem.....	67
CAPÍTULO III – COTIDIANOS PESSOAIS.....	80
3.1 O cotidiano como interesse em uma produção autoral.....	80
3.2 Um olhar sobre uma produção em um cotidiano atual.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS.....	110

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa trata-se em uma instância primária, de um estudo sobre a imagem. Considerando como um hábito da cultura humana, a necessidade de produzir marcas que dizem respeito à nossas percepções pessoais e coletivas do mundo que nos rodeia, tais registros assumem em uma esfera de código visual, um reflexo de nossas vivências.

As representações da vida cotidiana, remontam a tempos primórdios, anteriores a existência de registros escritos. Todavia, possuímos tamanho fascínio com imagens de tal natureza, que ao longo de nossas múltiplas existências enquanto espécie, nunca paramos de produzi-las.

Elenco, portanto, como objeto central da presente investigação, uma perseguição do cotidiano enquanto principal interesse temático em uma produção no campo da pintura, dentro de um recorte histórico que compreende determinados momentos entre o final do século XVI e os dias atuais.

É relevante sinalizar acerca dos cotidianos que são explorados ao longo do texto, que primariamente, trata-se da observação de um cotidiano que se situa no lugar do outro, considerando que a pesquisa aqui proposta, vale-se de obras, que se inserem em um contexto de produção, que à primeira vista, distanciam-se de uma vivência pessoal (em esferas históricas, sociais e geográficas). Todavia, este distanciamento, assume um importante papel de ponto de partida, para uma melhor compreensão acerca das possíveis trajetórias que permeiam esta temática. É possível observar, conforme avançamos na leitura, como as tramas das imagens se modificam e se manifestam, através dos mais diversos meios de expressão, assumindo particularidades visuais, que esboçam determinadas coerências com seus contextos de produção e inserção, de modo que por fim, é possível abordar e constatar aproximações, com cenários que adentram o campo de vivências pessoais, nas quais o cotidiano se manifesta a partir da observação da realidade do autor, por meio da imagem.

Nesse sentido, a pesquisa divide-se em três principais momentos de enfoque:

O capítulo 1, “Cotidianos distantes” delimita o início do recorte histórico da pesquisa. A princípio, o texto se detém acerca do contexto de surgimento, delimitações temáticas e principais abordagens teóricas acerca da Pintura de Gênero nos Países Baixos durante a Idade de Ouro Holandesa. Neste momento, respaldado por materiais bibliográficos, como publicações

do Metropolitan Museum of Art, National Gallery of Art e escritos de críticos europeus do século XVII e XVIII, como André Félibien e Denis Diderot, podemos observar o processo de emancipação da Pintura de Gênero, como uma categoria independente na história da pintura, que influencia e estabelece códigos e tendências nas representações do cotidiano em um contexto ocidental.

Em sequência, alinhados com as análises de Ernest Hans Gombrich (1999), a pesquisa apresenta e discute as principais revoluções nos aspectos temáticos e visuais que o historiador da arte aponta em sua obra, dando prosseguimento a uma linearidade histórica do texto, que transita entre as produções do Realismo e do Impressionismo na Europa do século XIX.

Como conclusão do primeiro momento, ainda no século XIX, promovemos um deslocamento geográfico, afim de abordar as capturas da imagem de um cotidiano brasileiro guiadas brevemente por aspectos da obra de José Ferraz Almeida Júnior no contexto do Regionalismo.

No segundo capítulo, “Cotidianos em aproximação”, podemos observar como a mudança do eixo artístico da Europa para a América do Norte reflete nas produções de Edward Hopper e David Hockney, um cotidiano industrializado e moderno, através de particularidades na imagem. Neste momento, introduzo brevemente, aproximações temáticas e processuais com aspectos da minha produção. Respalado pela obra de André Rouille (2009), observamos como a fotografia populariza-se como procedimento artístico em interface com a pintura. Em um segundo momento do capítulo, exploramos as relações entre vivência e imagem, nos voltando para conceitos apresentados por Michel de Certeau (1998) e Arlindo Machado (2007) no que tange os procedimentos temáticos e técnicos do cotidiano através de tecnologias visuais e mídias na construção uma nova visualidade das imagens na cultura visual dos séculos XX e XXI.

Por fim, em conclusão de um segundo momento da pesquisa e como síntese visual de conceitos explorados ao longo do capítulo, elenco brevemente uma relação de artistas que possuem uma produção contemporânea em pintura, que emanam aproximações visuais e temáticas com um contexto de produção que, em sequência à linearidade histórica da pesquisa, aproxima-se de vivências e objetos de interesse pessoais, de modo que tratam-se de referências que atravessam minhas percepções pessoais da representação do cotidiano.

O terceiro e último capítulo, “Cotidianos Pessoais” assume uma característica de relato de experiência, subdividindo-se em dois principais momentos que estão interligados por uma abordagem e reflexão pessoal do cotidiano como objeto de interesse em uma produção autoral no campo da pintura.

Primeiramente, revisitamos uma produção autoral em pintura realizada ao longo da graduação em um contexto de explorar as primeiras aproximações com a temática do cotidiano enquanto objeto central de interesse na imagem.

Na segunda e última subdivisão do capítulo, o texto tem como foco os procedimentos do fazer que permeiam meu processo de criação em Pintura Digital, ao passo que são explorados os resultados de uma perseguição do cotidiano em produções que se inserem e refletem uma abordagem do cotidiano referente a um cotidiano atual.

CAPÍTULO UM – COTIDIANOS DISTANTES

1.1. A Idade de Ouro Holandesa e a Pintura de Gênero

A representação do cotidiano remonta à tempos antigos, e como códigos visuais de comunicação tais representações carregam consigo os valores, tradições e hábitos de determinadas esferas sociais nas quais estão inseridas. Ao longo deste trabalho, nossa análise do objeto de pesquisa será guiada por intermédio de uma cronologia histórica. Neste primeiro capítulo portanto, podemos delinear o início de uma história mais recente da representação do cotidiano no que engloba um recorte ocidental da História da Pintura. É de vital relevância salientar que ao olharmos para o passado, observamos uma gama de categorizações de estilos e movimentos na Arte, que correspondem a uma unidade formal no que tangem os aspectos de representação. Determinados usos de materialidades, tratamentos conferidos com esses materiais, assim como a visualidade obtida ao final do processo de criação de uma obra, além de um leque delimitado de temáticas a serem representadas pelos artistas de determinadas épocas.

Nesse sentido, ao longo deste subcapítulo, levaremos em consideração como sendo o período da história da arte que dá início a este mapeamento da representação do cotidiano dentro dos interesses da monografia, como a Idade de Ouro Holandesa, momento que abrange desde o final do século XVI até o século XVIII. Tal delimitação justifica-se por uma sucessão de acontecimentos históricos e sociais que modificam não apenas os sistemas de representação, como todo o processo de criação dos artistas da época. Portanto, para fins de contextualização histórica, esta parcela do texto assume uma função de subsídio teórico para compreender as transformações que se apresentam nos séculos seguintes e que eventualmente serão discutidas no decorrer do trabalho, através de análises de conceitos, materiais bibliográficos e obras de arte.

A Idade de Ouro Holandesa, também referida como Século de Ouro dos Países Baixos, ou Idade de Ouro Neerlandesa, compreende um período de hegemonia econômica e cultural dos países baixos sobre os demais países europeus do período. No final do século XVI e durante a primeira metade do XVII, o conflito de secessão conhecido como Guerra dos Oitenta Anos, era travado entre o Império Espanhol e as Províncias Unidas¹. Tendo durado de 1568 até a

¹ Estado europeu antecessor do atual território da Holanda, que compreendia sete províncias (Frísia, Groninga, Gueldres, Holanda, Overissel, Utreque e Zelândia) na época sob domínio espanhol até 1648.

assinatura do Tratado de Münster² em 1648, tratou-se de um período nos quais os conflitos políticos e militares, como a tomada de cidades portuárias e ampliação de rotas de comércio com países asiáticos, influenciaram amplamente as temáticas retratadas na produção artística, que culminaram na emancipação e no surgimento de novos gêneros na pintura como é o caso da paisagem, que popularizou-se no território holandês com suas representações de paisagens marítimas³ e rurais, além da pintura de gênero.

A segunda metade do século XVII foi palco de confrontos militares com a França e Inglaterra, que acabaram por moldar a política e economia holandesa, que em tempos marcados por hostilidades internacionais, floresceu em um rico período de prosperidade artística e comercial. Ademais da importação de especiarias, café, tabaco e chá, os comerciantes holandeses transportavam em seus navios bens como tecidos e uma grande quantidade de artigos em porcelanas do Japão e China. Tais materiais influenciaram amplamente a economia nos Países Baixos que se adaptou para gerar uma produção local de itens que se assemelhassem esteticamente. Exemplos de tal força trabalhista que empregou cerca de 94,500 indivíduos entre 1672 e 1700 (ISRAEL, 1995) se encontra na vasta produção cerâmica de azulejaria que se desenvolveu em Delft, contando com uma média de 4 mil funcionários. Ao incorporar a visualidade das porcelanas chinesas na indústria de azulejaria, tornou-se um hábito popular a inserção de motivos que retratassem personagens ordinários e situações do cotidiano holandês, conforme observado em peças do acervo do Museu Holandês do Azulejo (Fig. 1 e 2).

² Um dos tratados da chamada Paz de Vestfália, um marco das relações internacionais e diplomacia moderna, também conhecido como Tratado Hispânico-Neerlandês, tratou-se do reconhecimento formal da independência dos países baixos pelo governo espanhol, como aponta JESUS, 2010, p. 221-223.

³ A popularidade e difusão das paisagens marítimas devem-se em muito à expansão comercial marítima do século de ouro dos Países Baixos com a Companhia Neerlandesa das Índias Orientais (Vereenigde Oostindische Compagnie), que controlavam e estabeleciam mais da metade do comércio marítimo do mundo na época, com rotas em países no continente Africano e Asiático, em acordo com BRENNER; RIDDELL; MOORE, 2007, p. 20-21.

Figura 1. Azulejo cerâmico holandês representando um fabricante de cadeiras. C.1625-1675. Azulejo cerâmico, 13,1 x 13,1 x 1,1 cm, Coleção Gelderland, Het Nederlands Tegel Museum, Ottelo, Holanda.



Fonte:

<https://www.nederlandstegelmuseum.nl/zien-en-doen/vaste-collectie/10-antieke-oudhollandse-tegels>. Acesso em: 11 jul. 2020.

Figura 2. Azulejo cerâmico holandês representando um pastor. C.1650-1750. Azulejo cerâmico, 12,5 x 12,8 x 0,80 cm, Coleção Gelderland, Het Nederlands Tegel Museum, Ottelo, Holanda.



Fonte: <https://www.nederlandstegelmuseum.nl/zien-en-doen/vaste-collectie/10-antieke-oudhollandse-tegels>. Acesso em: 11 jul. 2020.

A religião nos Países Baixos, teve sem sombra de dúvidas, um influente papel no processo de criação de obras de arte, assim como nas temáticas que eram representadas.

Anteriormente ao período do Século de Ouro, mais especificamente em 1517, Martinho Lutero lidera o movimento da Reforma Protestante que dentre suas crenças, desaprovava a produção de imagens de cunho religioso, com ênfase no repertório de ícones do cristianismo católico, que gerou uma onda iconoclasta na Europa do século XVI (Fig. 3), que se propaga como consequência do surgimento de novas vertentes do Protestantismo, como foi o caso do Calvinismo, que no século XVII ganhou popularidade na Holanda, e após 1648, tornou-se a religião majoritária do estado holandês. É importante salientar que desde 1579 as Províncias Unidas eram adeptas à liberdade religiosa, todavia com a independência, somada ao histórico da contra reforma promovida pela igreja católica ser apoiada pelo governo espanhol, o número de Calvinistas na Holanda cresceu de maneira a contabilizar um terço da população (BRENNER; RIDDELL; MOORE, 2007, p. 28).

Figura 3. Dirck Van Delen, *Iconoclastic Outbreak*, 1600. Óleo sobre painel, 50 x 67 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Fonte: Brenner, C.; Ridell, J.; Moore, B. *Painting in the Dutch Golden Age: A profile of the Seventeenth Century*. Washington: National Gallery of Art, 2007. 163p.

Voltando novamente nosso olhar à onda iconoclasta do século XVI, os calvinistas holandeses defendiam a crença da salvação humana como vinda diretamente de Deus, e não a partir de elementos mediadores como santos ou imagens de devoção. Tais posicionamentos

religiosos, juntamente às relações sociais e políticas decorrentes dos conflitos acima descritos, influenciaram a cultura visual da época, afetando, portanto, a produção artística, que buscava atender às novas demandas.

Contabilizando o período das duas primeiras décadas do século XVI até os anos da independência, a aquisição de pinturas tornou-se um hábito mais frequente dentre membros da sociedade holandesa. Porém no que diz respeito às temáticas dessas pinturas, o mercado artístico sofreu uma queda de 24,2% na procura por cenas bíblicas, e um aumento na busca por cenas que retratassem paisagens, naturezas-mortas e mais significativamente pinturas de gênero, que sozinha obteve mais que o dobro de procura no período de quatro décadas, aumentando de 6,1% para 12,9% (GOOSENS, 2001, p. 346-347).

Figura 4. Pieter de Hooch, A visita, 1657. Óleo sobre painel, 67,9 x 58,4 cm



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436678>. Acesso em: 11 jul. 2020.

A partir de tais estatísticas, é possível dirigir nosso foco para um panorama que engloba o surgimento e a popularização da representação de cenas da vida cotidiana, que conforme sugerido no parágrafo anterior, assume a denominação popular de pintura de gênero.

No que diz respeito a datas, a pintura de gênero emancipa-se, juntamente à paisagem e a natureza-morta, como uma categoria de representação dentro das artes plásticas, por volta do século XVI (BRENNER; RIDDELL; MOORE, 2007, p. 77). O registro deste processo de emancipação se dá pautado para além da produção artística, através de escritos de artistas, críticos de arte e publicações das academias de Belas Artes. Podemos destacar neste momento a publicação do prefácio às conferências da Academia Francesa de Pintura e Escultura em 1668, escrito pelo acadêmico André Félibien. Em seu texto, o autor discorre acerca de possíveis categorizações sobre as temáticas mais nobres a serem representadas nas pinturas europeias, ordenadas de maior à menor valor estético para as instituições acadêmicas de arte. O texto também aborda do papel do artista, e como essa hierarquização de gêneros na pintura definia um pintor como sendo verdadeiramente bom em seu ofício, de acordo com as narrativas que este retratava em sua produção. Nesse sentido, Félibien afirma:

Assim, aquele que faz paisagens com perfeição, por exemplo, está acima de um outro que só pinta frutas, flores ou conchas. Quem pinta animais vivos tem mais mérito do que quem só representa coisas mortas e sem movimento. E, como a figura humana é a mais perfeita obra de Deus sobre a terra, é certo também que aquele que se faz imitador de Deus ao pintar figuras humanas é muito mais excelente que todos os outros. Entretanto, ainda que não seja pouco fazer com que pareça viva a figura de um homem e dar a aparência de movimento a algo que não o tem, um pintor que só faz retratos ainda não atingiu aquela alta perfeição da arte, nem pode almejar as honras outorgadas aos mais sábios. Para tanto é necessário passar de uma figura única à representação de várias figuras juntas; é necessário tratar a história e a fábula; representar as grandes ações como fazem os historiadores, ou os temas agradáveis como os poetas; e, subindo ainda mais alto, é necessário, por meio de composições alegóricas, saber cobrir com o véu da fábula as virtudes dos grandes homens e os mistérios mais elevados. Um grande pintor é aquele capaz de realizar bem tais tarefas. É nisto que consiste a força, a nobreza e a grandeza dessa arte. (LICHTENSTEIN apud FÉLIBIEN, 2006, p. 40)

É de extrema relevância pontuar como tal publicação de Félibien, conforme exposto por Lichtenstein (2006, p. 38) assinala uma mudança decisiva no pensamento estético francês, considerando que nesse momento edifica-se a chamada Hierarquia Clássica dos Gêneros que assume um caráter de dogma a ser seguido nas academias européias.

Portanto, ainda em acordo com a fala de Félibien, exposta na citação apresentada acima, podemos definir uma série de subcategorias, desta hierarquia clássica. A primeira categoria englobava as pinturas de temática histórica, ou que representassem alegorias, cenas religiosas e mitológicas, também conhecida como o grande gênero da pintura. A segunda compreendia a produção retratista. A terceira abrangia as paisagens e suas subtemáticas, como apontado anteriormente em relação à pintura de paisagens holandesas. A quarta categoria proposta por

Félibien (1668), incluía as produções que retratavam animais, ao passo que a quinta e última incorporava as produções de natureza morta.

Conforme a esquematização acima, a pintura de gênero não está presente na hierarquia de Félibien. Mas Porque? Ainda em acordo com o exposto por Lichtenstein (2006, p.38) “Félibien afirma que o valor de uma pintura depende da nobreza do tema e que não seria possível, portanto, obter obras-primas a partir de cenas ou motivos vulgares”.

Por outro lado, ao pesquisar sobre a pintura de gênero no contexto da hierarquia clássica, a mesma pode ou não vir inclusa⁴, variando de acordo com o historiador ou escritor que utilizamos como base para a investigação, tendo em vista que o próprio termo, evocava uma confusão semântica aos escritores e críticos da época, conforme exposto no artigo *Art History 101: The Difference Between “Genres” and “Genre Painting”*, assinado por Ellen Oredsson. A autora apresenta aos leitores uma visão dos autores da época no que diz respeito à definição (ou seria mais apropriado dizer, indefinição?) desse gênero de pintura e das representações que o mesmo engloba. Oredsson (2016) destaca os respectivos pareceres de Claude Henri-Watelet, um crítico de arte do século XVIII, e de Denis Diderot, para o termo "pintor de gênero":

“artista para quem os animais, frutas, flores ou paisagens constituem o objeto de sua pintura” [...] “A denominação 'pintor de gênero' é aplicada indiscriminadamente aos pintores de flores, frutas, animais, bosques, florestas e montanhas, bem como para aqueles que estão emprestando suas cenas da vida cotidiana. ” (OREDSSON, 2006)

Conforme observado nas citações fornecidas e com base nelas, a autora conclui o parágrafo apresentando sua reflexão sobre o termo e as representações que o mesmo engloba:

As citações de Watelet e Diderot que acabei de mencionar também mostram que, com bastante frequência, a pintura de gênero se referia basicamente a qualquer coisa que não fosse pintura histórica ou retrato, simplesmente agrupando todos os outros gêneros menores. Os historiadores de arte que estudam pintura de gênero, portanto, precisam permitir uma definição muito mais ampla para a pintura de gênero do que poderíamos ter pensado anteriormente. Talvez a pintura de gênero deva ser encarada como o surgimento de um interesse mais amplo na vida cotidiana contemporânea, influenciando a arte ocidental como um todo. (OREDSSON, 2016)

Considerando os limites indefinidos desse gênero e sua constante desvalorização por grande parte dos críticos das academias européias, a definição de Oredsson mostra-se muito alinhada com a essência contemporânea dessas pinturas, se considerarmos que este interesse na representação da vida cotidiana, é potencializado em momentos que o público, tanto apreciador,

⁴ Normalmente quando inclusa na hierarquia, a pintura de gênero aparece na terceira posição, após a pintura de retrato, e como a última categoria que engloba a figura humana.

quanto comprador, se enxerga presente. Este é, conforme exposto por Carla Oliveira (2006), um dos fatores pelo qual a pintura de gênero se popularizou tão fortemente em território holandês.

Durante o século de Ouro dos países baixos, a classe mercadora e burguesa da sociedade holandesa, movimentou o mercado artístico de cenas de gênero, Oliveira (2006) atribui tal interesse à “possibilidade de tornar o ambiente doméstico mais nobre e detentor de certo status, além de atender aos preceitos restritivos da moral calvinista” e ainda acrescenta que em acordo com Zumthor (1989):

“Para o burguês neerlandês do século XVII, o quadro é um móvel. E um móvel insubstituível em sua função, que é cobrir as superfícies nuas, de que se tem horror. Simultaneamente, o quadro, sobretudo se é um retrato ou representa uma cena de interior, lisonjeia a vaidade um tanto ingênua do homem recentemente enriquecido. [...]” (OLIVEIRA apud ZUMTHOR, 1989. p.238-239.)

Retomando brevemente um dos nomes citados por Oredsson (2016), Denis Diderot, um importante escritor e filósofo do século XVIII, debruçou-se sobre a questão da pintura de gênero em seu tempo. Em seus escritos estéticos sobre os salões de Paris de 1763, 1765 e 1767, assim como em seu texto “Ensaio sobre a Pintura” de 1766, Diderot retorna ao pensamento estruturado na hierarquia clássica dos gêneros, mas vai além ao propor uma aproximação entre a pintura “nobre” e as cenas de gênero (LICHTENSTEIN, 2006, p.81) considerando que nenhuma deve ser considerada como superior a outra. No que tange os aspectos técnicos, é pontuado por exemplo, como a precisão dos pintores de gênero, que possuem seu objeto de representação frente aos seus olhos, se sobressai aos pintores históricos nos detalhes, muitas das vezes negligenciados por estes que possivelmente nunca viram seu objeto de interesse na pintura, e caminham entre uma linha tênue entre o que é diminuto e o que é excessivo.

A imensidade do trabalho torna o pintor de história, negligente nos detalhes. Onde está aquele dentre nossos pintores que se preocupa em fazer pés e mãos? Ele visa, diz ele, ao efeito geral; e estas misérias nada mudam aí. [...] Entretanto, o pé e a mão do soldado, que joga cartas no corpo de guarda, são os mesmos com que ele marcha para o combate. (LICHTENSTEIN apud DIDEROT, 2006, p. 84)

Diderot fascina-se pela beleza e pela sinceridade que se faz presente nas pinturas de gênero, e reflete sobre como a divisão temática é sim necessária, todavia é visível para o leitor, o seu descontentamento com a maneira como tal divisão é acentuada nas academias e com o antagonismo que ela gera dentre os próprios artistas. Em seus escritos sobre o salão de Paris de 1763, o autor detém-se fortemente sobre duas obras de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-

1779), sendo uma delas “O pote de azeitonas”⁵ de 1760. Diderot examina a cena com objetos corriqueiros, como se estivesse sentando-se à mesa para comer o que ali está retratado, reforçando uma ideia de que as temáticas provenientes da vida cotidiana têm um potencial narrativo que é extremamente convidativo ao espectador.

Acontece que esse pote de porcelana é de porcelana, que essas azeitonas estão realmente afastadas do olho pela água em que estão imersas; basta pegar esses biscoitos e comê-los, basta cortar e espremer essa laranja, beber esse copo de vinho, descascar essas frutas, enfiar a faca nesse patê. (LICHTENSTEIN apud DIDEROT, 2006, p.90)

Figura 5. Jean-Baptiste-Simeón Chardin. O pote de Azeitonas, 1760. Óleo sobre tela, 71 x 98 cm



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436678>. Acesso em: 13 jul. 2020.

Em conclusão ao que se refere os pensamentos de Diderot sobre a pintura de gênero, ainda em “Ensaio sobre a Pintura”, o autor torna a discutir em um parágrafo que acabou por tornar-se um dos meus favoritos em seu texto, sobre o valor do pintor de gênero em relação à familiaridade presente nos temas que este retrata para aqueles que veem suas obras:

[...] vejo que a pintura de gênero tem quase todas as dificuldades da pintura histórica, que exige não menos espírito, imaginação, poesia mesma, igual ciência do desenho, da perspectiva, da cor, das sombras, da luz, dos caracteres, das paixões, das expressões, dos panejamentos, da composição, uma imitação mais estrita da natureza, dos pormenores mais caprichados; e que, nos mostrando coisas mais conhecidas e

⁵ Atualmente podemos categorizar a obra como uma natureza morta, todavia é importante pontuar conforme presente nas citações de Oredson (2016), que entre os séculos 17 e 18, as pinturas de natureza-morta e gênero caminham juntas, e o termo gênero abarcava até então uma gama muito ampla de representações.

mais familiares, tem mais juízes e melhores juízes. . (LICHTENSTEIN apud DIDEROT, 2006, p.88)

De maneira a considerar as contextualizações expostas previamente, neste momento proponho nos debruçar sobre um aspecto mais visual sobre a observação da vida cotidiana pelos artistas do período como uma síntese e conclusão do levantamento histórico realizado neste primeiro momento da monografia.

Ao dirigimos nosso olhar à pintura de gênero do século de ouro dos países baixos, alguns nomes e aspectos da pintura se configuram quase que de maneira automática na nossa mente. Cores direcionadas à uma paleta sóbria, com cenas de interiores muitas das vezes envoltas por uma atmosfera de caráter empoeirado, em contraste com um meticuloso trabalho de luz e sombra que ilumina os matizes das cores tanto quanto ilumina a cena, à medida que confere uma vivacidade à carnação dos personagens e aos volumes dos seus corpos e dos objetos retratados. As temáticas representadas nesse gênero, como exposto, tratavam-se de motivos e situações cotidianas, e possuíam um teor extremamente relacional com seus compradores e com grupos e vivências da comunidade, ao ponto de ser possível elencar uma gama de subtemas junto à trama do cotidiano seiscentista. Um exemplo claro, se trata da representação de guildas, uma das mais famosas provavelmente, sendo uma pintura da guilda de cirurgiões de Amsterdã, criada por Rembrandt Van Rijn em 1632.

Figura 6. Rembrandt Van Rijn, A lição de anatomia do Dr. Tulp, 1632. Óleo sobre tela, 216 x 169,5 cm, Museu Mauritshuis, Haia, Holanda.



Fonte: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-146/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

A cena retrata uma parcela da classe burguesa dos Países Baixos, na qual homens da associação médica se encontram em uma aula de anatomia, liderados pelo anatomista municipal de Amsterdã, Dr. Nicolaes Tulp. As vestes das figuras, compostas de um tecido escuro, conferem uma unidade à composição na medida que se mesclam com a ambiência do plano de fundo da imagem e se contrastam com as feições e as golas rufo. Em uma escala gradativa, podemos observar uma hierarquia entre as figuras que podem ser lidas de maneira multilateral e que têm como uma das personagens extremas, o doutor Tulp, com seu status e poder denunciado pelo chapéu de aba preta, que difere-se de seus alunos, que compõem a maioria do grupo. Seus olhares, ora direcionados ao espectador, ora direcionados ao livro de anatomia no canto inferior direito, estabelecem juntamente à flâmula e elementos arquitetônicos ao fundo, uma linha de profundidade, que confere um aspecto dinâmico à cena. Observa-se também suas expressões corporais, que em momento algum direcionam-se à dissecação dos tendões do músculo do braço esquerdo do cadáver, ou sequer ao seu corpo que difere-se em aspecto

cromático pelo *livor mortis*, conforme aponta o teórico João-Maria Nabais (2009, p. 292). O Corpo morto, outra figura extrema da leitura, contrasta com os demais em uma instância social velada à muitos espectadores, no que diz respeito à sua origem comum. O homem em questão, em vida, era um sujeito tipicamente ordinário. Um criminoso chamado Aris Kindt, que fora recentemente enforcado por assalto à mão armada (NABAIS, 2009, p. 290).

Figura 7 e 8. Rembrandt Van Rijn, A lição de anatomia do Dr. Tulp (detalhes), 1632. Óleo sobre tela, 216 x 169,5 cm, Museu Mauritshuis, Haia, Holanda.



Fonte: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-146/>. Acesso em: 11 jul. 2020.

A iluminação da cena, provinda de uma janela oculta ao espectador, inunda o cômodo, produzindo nuances tonais em um jogo de luz e sombra tipicamente rembrandtiano, que de maneira muito sutil capta nosso olhar para determinados enquadramentos, como os evidenciados acima (Fig. 7 e 8).

No que tange os sujeitos já tão comuns e ordinários da sociedade amplamente encontrados nas pinturas de gênero, é válido lembrar que na maioria das vezes, estes são retratados em situações demasiadamente mais informais do que uma autópsia pública. Como cenas doméstica, de lazer e jogatina (Fig. 9 e 10), por exemplo.

Figura 9. Rembrandt Van Rijn, Jovem e garota jogando cartas, c. 1645-50. Óleo sobre tela, 123,5 x 104 cm, Acervo do The National Gallery of Art, Reino Unido.



Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/follower-of-rembrandt-a-young-man-and-a-girl-playing-cards>. Acesso em: 18 jul. 2020.

Figura 10. Pieter de Hooch, Soldados jogando cartas, c. 1658. Óleo sobre painel, 46 x 51 cm, Coleção Particular.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/pieter-de-hooch/soldiers-playing-cards>. Acesso em: 18 jul. 2020.

Em contraponto a recortes compositivos no qual a iluminação delimita uma atenção mais detida aos personagens do que aos cenários nas pinturas de Rembrandt, Pieter de Hooch

amplia um horizonte visível ao representar mais nitidamente detalhes do ambiente nos quais a cena se passa. O chapéu posto sobre a almofada na cadeira, a naturalidade com a qual os personagens movimentam as cartas, a jarra de metal posta à mesa, todos estes dados conferem uma condição relacional entre os personagens da composição e situações reais que provavelmente já foram presenciadas pelos espectadores da obra. Podemos observar uma série de pequenas sutilezas que compõe a atmosfera social dessas cenas de gênero.

Entre tais sutilezas e jarras dispostas sobre mesas, não podemos seguir em frente sem nos esquecer de um dos mais notáveis representantes das pinturas de gênero da idade de ouro holandesa. Johannes Vermeer (1632-1675) foi um pintor do século XVII, que capturou incríveis momentos do cotidiano holandês da época.

Figura 11. Johannes Vermeer. A leiteira, c. 1660. Óleo sobre tela, 45,5 x 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdan, Países Baixos.



Fonte: Liedtke, W. The Milkmaid by Johannes Vermeer, 2009.

Sua obra “A leiteira” (Fig. 11) de 1660, serve como um bom exemplo das sutilezas acima mencionadas. Atingindo um realismo que beira o fotográfico, sua composição retrata uma copeira, firme e de grandes proporções realizando uma tarefa doméstica. A figura ocupa um posicionamento central na composição que assume uma perspectiva linear observada em uma série de trabalhos de Vermeer como em “Moça lendo uma carta à janela” (1657-59) (LIEDTKE, 2009, p. 7). Sua ação de despejar o leite da jarra dirige nossa atenção à grande massa presente na subdivisão inferior esquerda do quadro. Podemos ver um amontoado de louças, cestos e pães, dispostos sobre uma mesa juntamente a um tecido da mesma cor do avental da figura, que possuem suas formas valorizadas por uma iluminação natural proveniente da janela que se encontra no recorte superior esquerdo do quadro junto à outros objetos pendurados na parede.

Mas em contraponto a uma parcela tão recheada, assim pode se dizer, a composição apresenta uma área de respiro muito agradável, consistindo em uma parede clara com marcas e vestígios da história daquela casa e rodapés que apresentam, para minha alegria ao realizar a pesquisa, os já mencionados azulejos holandeses (Fig. 12, ver também Fig. 1 e 2).

Figura 12. Johannes Vermeer. A leiteira, c. 1660 (detalhe). Óleo sobre tela, 45,5 x 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Países Baixos.



Fonte: Liedtke, W. The Milkmaid by Johannes Vermeer, 2009.

Walter Liedtke, do departamento de pinturas européias do Metropolitan Museum of Art, assina uma publicação do MET de 2009, intitulada *The Milkmaid*, na qual nos apresenta não

apenas aspetos compositivos da obra, mas vai além em uma análise sobre a figura e as narrativas por detrás de aspectos iconográficos e iconológicos.

O autor chama a nossa atenção para as imagens minuciosamente representadas na azulejaria de Delft, que representam o cupido brandindo seu arco, e como já comumente representado nesse suporte, uma figura de um andarilho ou viajante, separadas por um aquecedor de pés (LIEDTKE, 2009, p.14).

O aquecedor aqui, em acordo com o autor, sugere em um panorama da pintura de gênero holandesa, o desejo feminino, visto que o mesmo não aquece apenas os pés mas “partes privadas que encontram-se sob a saia” (LIEDTKE, 2009, p.13). Posto em um mesmo detalhe com a figura do cupido e do andarilho, pode ser uma sugestão de que a copeira está pensando em um amante ausente.

Liedtke (2009), aprofunda se ainda mais na imagem da leiteira com um andarilho, um tema muito recorrente no cenário holandês até então, contando com gravuras que datam desde o ano 1510, que claramente influenciaram Vermeer, conforme o autor pontua sua “extraordinária habilidade em combinar e revisar fontes artísticas” (LIEDTKE, 2009, p. 17).

A análise dessa narrativa típica, nos leva a observar uma camada de aspectos sociais velada sob as camadas de tinta. O repertório imagético da jarra derramando o leite, assume em um rol de trabalhos da era de ouro holandesa, uma alusão erótica, que denuncia práticas e hábitos da sociedade da época, que para o espectador masculino contemporâneo à obra remeteria à uma certa reputação das copeiras, associada a “disponibilidade sexual”, despertando, ainda em acordo com o autor, uma sutil fantasia (LIEDTKE, 2009, p. 13).

É claro e sinalizado pelo autor que cenas explícitas entre aias ou copeiras e seus empregadores são raríssimas, sequer existentes na arte holandesa, e que isso trata-se de um consenso entre especialistas, porém tais situações são, como pontuado previamente frequentemente presentes e implícitas (LIEDTKE, 2009, p. 18).

Em suma, pode-se se observar a partir da análise de Liedtke, sobre como a representação do cotidiano nas pinturas de gênero ao longo da história da arte, são extremamente fidedignas nos mais diversos aspectos, tanto técnicos, quanto narrativos. E é de grande relevância observar como ao longo dos anos e movimentos, as cenas de gênero, para uma possível infelicidade de Felibién, acabam por tornar-se também importantes fontes de relatos históricos, que se inclinam à determinados discursos e narrativas por uma série de variáveis geográficas e sociais que podemos observar nas imagens, como denotado nos papéis de gênero que são denunciados nas imagens apresentadas no capítulo. Enquanto podemos observar figuras masculinas que

assumem posições de protagonismo na sociedade da época, a realidade feminina por exemplo, debruça-se sobre o que diz respeito a uma realidade que volta-se para o que é doméstico e subserviente. Tais reflexos, estabelecem coerências visuais com o contexto de produção, que possuía claramente um interesse pictórico do cotidiano doméstico, que é patriarcal, e que é constantemente evidenciado e reproduzido neste momento histórico, através das escolhas artísticas nos processos de produção dessas imagens na Holanda do século XVI até ao século XVIII.

1.2 O Cotidiano em Revolução

Ao optar por um mapeamento das representações da vida cotidiana, como objeto de interesse ao longo da pesquisa, tal como as narrativas dessas pinturas denotam um tempo em constante modificação, o texto segue uma ordenação muito firme em uma cronologia histórica da arte.

A seguir, damos um salto em nossa linha do tempo, para um segundo momento de destaque elencado, dentro do recorte histórico da pesquisa, deixando os Países Baixos do século XVII para trás, para podermos nos debruçar sobre a França do século XIX, pós revolução francesa e contemporânea à revolução industrial.

Revolução aliás, é neste momento uma palavra chave. Ernest Hans Gombrich em sua obra “A História da Arte” (1999) nos contextualiza muito bem em meio à tantas revoluções sociais e artísticas. O autor, no capítulo “revolução permanente”, volta seu olhar às múltiplas, porém potentes revoluções e momentos que se deram durante a esfera artística do século XIX, ilustrando por meio de obras e suas já tradicionais análises, a relevância das produções do período.

Gombrich, nos apresenta este período como um momento de grandes rupturas nas tradições da pintura em aspectos tanto técnicos como temáticos. Podemos observar na obra de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) como motivos e personagens cotidianos vem a pequenos passos, integrando uma produção artística da época, que vivencia uma fase mais livre em aspectos pictóricos. Ao representar áreas de cor por meio de manchas que registram a luz natural em uma paisagem com um pequeno personagem distraído sob a cerca (Fig. 13), Corot dá indícios de um caminho a ser percorrido pelos artistas das décadas seguintes, na busca de uma temática que fugia à narrativas idealizadas, frequentemente exaltadas nas academias européias, com o *revival* neoclássico do século anterior: a representação da realidade.

Figura 13. Jean-Baptiste Camille Corot. Tivoli, os jardins da Villa d'Este, 1843. Óleo sobre tela, 43,5 x 60,5 cm. Museu do Louvre, Paris



Fonte: GOMBRICH, E.H. A História da Arte. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999. 688 p.

[...] Corot começou com a determinação de transmitir a realidade o mais verdadeiramente possível, mas a verdade que ele queria capturar era um tanto diferente. A fig. 330 mostra que ele se concentrou menos em detalhes do que na forma e tom gerais de seus motivos para transmitir o calor e a quietude de um dia de verão no Sul. (GOMBRICH, 1999, p. 507)

Conforme pontuado acima, e ainda em acordo com Gombrich (1999, p. 508) as revoluções que seguiram o trabalho de Corot concentraram-se de maneira mais detida em regimentos temáticos e técnicos.

É de grande relevância pontuar que durante o século XIX, Paris tornara-se o principal centro artístico europeu, e que embora muitos artistas produzissem obras a partir de motivos que fugissem aos estabelecidos pelas já tradicionais academias francesas, estas ainda possuíam convenções que iam de encontro à dignidade de determinados temas a serem representados na produção acadêmica.

Um dos grandes nomes da pintura deste século, sem dúvidas é Jean-François Millet (1814-75). A paisagem, como gênero independente da pintura, estava possivelmente no seu auge como vertente, e Millet, sendo um notável pintor de paisagens que cresceu em uma família

de trabalhadores do campo, tendo ele mesmo sido lavrador, buscou ir além na pintura de paisagens ao transferir para suas obras, uma parcela de sua vivência e da realidade que ele observava ao seu redor.

Em 1857, ele pinta “As respigadeiras” (Fig. 14), uma obra que retrata três mulheres trabalhando em um vasto campo de colheita de trigo. Ao colocar as personagens em primeiro plano na cena, o artista as dimensiona como protagonistas. Suas vestes seguem um padrão, e seus rostos aparecem apenas de maneira parcial. Este efeito de unidade causado pela visualidade das mulheres, evoca a representação de toda uma classe camponesa.

Silva (2017) pontua em sua análise o contraste velado entre o trabalho braçal destas camponesas e a industrialização crescente da época, assim como a representação das figuras ocorre de maneira muito verdadeira e serena, que em concordância com Gombrich (1999) não era algo muito usual, visto que o sujeito camponês usualmente era representado como sendo uma figura de pequeno valor.

Figura 14. Jean-François Millet. As Respigadeiras, 1857. Óleo sobre tela 83,8 x 111 cm, Musée d’Orsay, Paris.



Fonte: GOMBRICH, E.H. A história da arte. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999. 688 p.

Millet portanto, realiza escolhas formais no que tange a representação destas figuras. “[...]suas três camponesas assumiram uma dignidade mais natural do que a dos heróis

acadêmicos” (GOMBRICH, 1999, p.511), e é nesse momento que o artista insere sua crítica que é acima de tudo, uma crítica social. Novamente em concordância com Silva (2017):

Suas imagens populares vislumbradas pela cultura erudita mostravam “trabalhadores bons, ignorantes, sem reivindicações salariais nem veleidades progressistas [...]”⁶. Ainda assim, o artista reproduzia o trabalhador rural com imponência, o transformava em um herói moral, um sujeito digno e íntegro. Millet tinha consciência do valor do homem do campo. (SILVA, 2017, p. 83)

O realismo que podemos observar nas obras citadas acima, foi ganhando uma forte popularidade dentre grupos de artistas do período, tanto que o próprio termo, viria a tornar-se a denominação de um movimento que em 1855, foi o tema central de uma exposição do pintor Gustave Courbet (1819-77).

Le Réalisme, G. Courbet, contou com cerca de 40 trabalhos do artista que tivera suas obras recusadas na Exposição Universal de Paris. Gombrich (1999, p. 511) pontua a representação da realidade presente nas obras de Courbet como uma das revoluções na arte do século XIX, trilhando desta maneira o caminho para os demais adeptos das tendências realistas do período, e pintores que posteriormente viriam a questionar narrativas da realidade, por meio de elementos formais como a cor e a luz, em trabalhos impressionistas, por exemplo.

Se observarmos algumas das obras mais relevantes para a produção do artista, não iremos nos deparar com composições e narrativas que seriam de típico agrado à academia, mas encontraremos por outro lado, recortes compositivos que retratam momentos capturados através de um olhar sincero de alguém que se enxerga com sujeito vivente na sociedade e em seu objeto de estudo. Pelegrini (2013) reforça esta ideia ao afirmar que “o desejo de ser reconhecido como “um homem” que produzia uma “arte atual” significava para o artista, respectivamente, comprometer-se com os problemas de seu tempo (2013, p. 27).

Figura 15. Gustave Courbet. Mulheres peneirando trigo, 1854. Óleo sobre tela, 131 x 167 cm. Museu de Belas Artes de Nantes

⁶ SILVA 2017, p. 83 apud ARGAN, 2010.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/gustave-courbet/mulheres-peneirando-trigo-1855>, Acesso em: 24 jul. 2020.

Traçando um paralelo com a pintura de Millet apresentada previamente, a obra “Mulheres peneirando trigo” (Fig. 15) realizada em 1854 por Courbet, apresenta uma semelhança temática e demonstra o compromisso do artista com as revoluções de seu tempo, conforme sinalizado acima.

Adquirido pelo Museu de Belas Artes de Nantes em 1861, a obra também retrata uma narrativa da realidade camponesa. A pintura conta com a presença de três figuras que dividem a composição em parcelas, cada qual com particularidades que capturam o olhar do espectador.

À esquerda, dando início a uma linearidade narrativa, se encontra a figura de uma mulher com um semblante adormecido. A escolha cromática de uma carnção adocida que o artista confere a ela, juntamente a sua linguagem corporal, uma aparência de exaustão que se mescla aos sacos de trigo nos quais se recosta. Ao conferir a ficha técnica e descrição da obra no website do museu ao qual a obra encontra-se, foi possível me atentar para o fato que, conforme descrito, a mulher encontra imersa em um processo manual de seleta de grãos de trigo.

A segunda figura, claramente possui uma posição de destaque na composição. Este fato, deve-se primariamente à aspectos formais da obra. Destacam-se o contraste pelas cores de suas

vestes, a posição na qual o artista a retratou, além da inclinação central que a personagem possui juntamente à grande área de planejamento branco na qual a mesma se encontra ajoelhada, que se estende de uma extremidade a outra do suporte. Diferentemente da primeira mulher, esta se encontra mais desperta, trabalhando ativamente e realizando consideráveis esforços físicos. Novamente, uma posição de certo desconforto observada nos processos agrícolas da época, que denotam o trabalho braçal realizado pela parcela mais pobre. Sua atividade, no entanto, diferentemente da primeira, se dá por meio de uma peneira para os grãos. Um objeto extremamente cotidiano e comum, obtendo a posição central do quadro, não se trata de um motivo recorrente em grandes formatos.

Por último, no que tange as figuras, podemos observar um pequeno garoto, que se encontra na parcela direita da obra. O personagem está consideravelmente afastado das demais presentes na composição por questões etárias, de gênero e de função. Ao passo que as duas mulheres encontram-se mais imersas em suas atividades, o garoto observa e manipula de maneira curiosa um maquinário, que em acordo com o Museu de Belas Artes de Nantes, trata-se de um *Tarare*, uma máquina que substitui tanto a peneiração quanto a triagem manual dos grãos realizadas pelas mulheres retratadas. A narrativa da imagem denota o avanço contemporâneo nas transformações industriais da época, e coloca em contraste linear na composição, o trabalho manual *versus* a máquina.

Em “O realismo social de Courbet. Notas sobre as interfaces entre a pintura e fotografia na pesquisa histórica”, Pelegrini (2013) explora as representações acerca da exploração do trabalho, presentes nas obras de Gustave Courbet (2013, p. 17). Sua publicação, contribui teoricamente para este capítulo ao sintetizar de maneira clara a influência das revoluções sociais do século XIX, nas artes visuais:

Courbet desnudou a situação de miséria e sofrimento que assolava os mais pobres, e também registrou a exploração a que eram submetidos. O cenário de tais obras nos remete ao processo de transformação desigual do mundo do trabalho: enquanto algumas regiões já se encontravam em franco desenvolvimento fabril, outras ainda estavam em etapas que poderíamos denominar de pré-industriais. [...] Cômico dessa situação, ele soube singularizar em suas telas o cansaço expresso nas faces das figuras humanas retratadas em seus locais de labor: no celeiro de trigo, na pedreira ou na fiação têxtil que poderia estar ocorrendo no âmbito doméstico, mas estariam alimentando as necessidades das manufaturas em desenvolvimento. (PELEGRINI, 2013, p. 30)

Após a consolidação da obra de Courbet, é de extrema relevância revisitar, em uma cronologia já tão familiar aos que se dedicam aos estudos teóricos das artes visuais e da pintura,

um momento no qual, podemos observar a questão do cotidiano sofrendo transformações que transcendem escopos de gênero e principalmente, da técnica.

Conforme apontado por Gombrich (1999, p. 512), a terceira onda de revolução nas artes visuais na França, é liderada por Édouard Manet e um grupo de artistas-amigos próximos. Suas justificativas para tal, residiam mais detidamente na revisão de convenções da pintura acadêmica que já não contemplavam mais no que tangia a representação da natureza. Estes artistas, dentre os quais Manet configurava-se como um dos principais nomes, defendiam que aspectos formais das composições, com destaque para os processos de representação da luz natural e do sombreamento, assumiam uma visualidade demasiadamente artificial, e que tal resultado devia-se em muito à um processo de educação artística das academias que era extremamente engessado⁷.

Dentre as contribuições do grupo para os aspectos técnicos da pintura, destaco efetivamente os estudos voltados à teoria das cores, uma vez que estes influenciaram amplamente as revoluções visuais que observamos no século XIX. Tais estudos partiram da insatisfação acima exposta, sobre a artificialidade da representação de objetos e figuras em situações de luz natural, que muitas das vezes, eram realizadas sob condições nas quais esse trabalho não partia da observação do motivo em si em uma condição de luz natural, mas em espaços fechados, com modelos e composições teatralizadas, apenas aplicando conceitos de iluminação e sombreamento de acordo com o que era ensinado nas academias sobre tais procedimentos do fazer. Ainda em acordo com Gombrich (1999, p. 514) sobre tais revoluções visuais:

Pode se dizer, portanto, que Manet e seus seguidores provocaram na reprodução de cores uma revolução quase comparável à revolução grega na representação de formas. Eles descobriram que, se olharmos a natureza ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos [...] (GOMBRICH, 1999, p. 514)

Observa-se, portanto, neste momento, um interesse crescente na pintura *En Plein Air*⁸. E esta aproximação dos artistas para com o objeto que estão retratando, é fundamental para a

⁷ Pontuo que o termo engessado neste contexto, vai além de um sinônimo para uma situação rígida ou estrita. Mas deve-se em muito ao próprio processo de ensino nas academias de pintura, que em acordo com Gombrich (1999, p. 513) se dava a partir da observação de modelos de gesso de estátuas antigas.

⁸ Em acordo com o dicionário de termos artísticos do TATE Museum, o termo francês *En Plein Air*, diz respeito à prática de pinturas ao ar livre, em espaços externos ao ateliê, popularizada no século XIX. Torna-se importante, pontuar em uma questão que tange as tecnologias da pintura na época, que um fator contribuinte para tal popularização por volta de 1870, foi a introdução de tintas em tubos no mercado.

construção de narrativas e temas que se tornam, com o passar dos anos, cada vez mais cotidianos, igualmente para os artistas e para os espectadores de seus trabalhos.

As cenas de gênero, neste momento, assumem uma relação pautada na presença, na vivência e no olhar pessoal do artista para com a sua própria obra (e para com o mundo e os indivíduos ali presentes).

As contribuições de Manet e demais artistas do período, também se mostram muito significativas em aspectos de representação das formas. Uma vez que o motivo se encontra diante do artista, este tem de encontrar maneiras para captar as nuances da luz e do movimento, que neste momento, juntamente de temáticas cotidianas, se tratavam de um interesse primário no processo criativo.

Tais hábitos processuais, acabaram por transcender linguagens artísticas nas produções destes artistas. Podemos pontuar mais precisamente, como o próprio Manet através de suas litogravuras, ilustrou os referidos nuances por meio de recursos e escolhas formais em sua produção.

Figura 16. Édouard Manet. As Corridas em Longchamp, 1865. Litogravura, 36,5 x 51 cm.



Fonte GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999. 688 p.

A litogravura, ou litografia, consiste em uma técnica que se popularizou ao longo do século XIX na Europa. Como as demais técnicas de gravura, trata-se de uma tecnologia visual (MIRZOEFF, 1998, p. 3) que a partir de uma matriz, pode-se gerar múltiplas impressões de

uma mesma imagem. Sua matriz consiste em uma pedra, usualmente calcário, na qual o desenho é realizado com o uso de materiais gordurosos (como lápis, carvão, dentre outros), é gravado na superfície por meio de soluções químicas e água, e posteriormente impresso em papel com o auxílio de uma prensa litográfica⁹.

Em “As corridas em Longchamp” (Fig. 16) de 1865, Manet utiliza-se da técnica para registrar uma corrida de cavalos. A obra no que diz respeito aos aspectos formais, através de grandes concentrações de riscos, marcas e áreas de cor que apresentam diferentes espessuras e gradações da pressão do material contra a superfície, capturam vestígios das formas presentes na cena. Para Gombrich (1999, p. 517) “Manet quer que tenhamos a impressão de luz, velocidade e movimento, dando-nos nada mais que uma escassa sugestão das formas que emergem da confusão.”

Estas impressões e “impressionismos”, juntam-se ao termo “revolução” como palavras chaves da esfera artística do século XIX, e tal como o verbete “realismo”, diz respeito a toda uma abrangência de produções, que atingem posteriormente um status de movimento artístico em uma cronologia da história da arte ocidental, da qual este capítulo apresenta um breve recorte.

Claude Monet (1840-1926) contemporâneo e amigo de Manet, tornou-se um dos maiores representantes do movimento impressionista. Para além de defender as ideias do fazer pictórico introduzidas por Manet ao longo das décadas em que trabalhou como pintor, o artista complementa tais estudos sobre a luz e a cor na pintura *in loco* (Fig.17), com uma vasta produção em pintura que ia de encontro à sua convicção de que “A “Natureza” ou o “motivo” muda de minuto a minuto [...]” (GOMBRICH, 1999, p.518) e que o pintor que verdadeiramente tem a intenção de captar tais particularidades que observa nos motivos de sua pintura, deve ser ágil, “Ele tem que fixá-las imediatamente na sua tela, em pinceladas rápidas, cuidando menos dos detalhes e mais do efeito geral produzido pelo todo” (GOMBRICH, 1999, p. 519).

⁹ LITOGRAFIA . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5086/litografia>>. Acesso em: 08 de Nov. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

Figura 17. Claude Monet, A cathedral de Rouen (série), c. 1890.



Fonte: <https://fahrenheitmagazine.com/arte/un-paseo-por-la-serie-de-la-catedral-de-rouen-de-monet>. Acesso em: 10 out. 2020.

Tendo em vista alguns aspectos observados previamente, como um descontentamento da academia para com a técnica e temáticas extremamente cotidianas que estavam atingindo uma crescente popularidade dentre os artistas da época, faz-se necessário relembrar que essa insatisfação, não se amenizou com as pinturas de Monet. Pelo contrário, os críticos irritavam-se ainda mais com os novos princípios da pintura que eram constantemente adotados por estes novos artistas, sob uma justificativa, conforme registrado por Gombrich (1999, p.519) que “esses pintores não trabalhavam com base num sólido conhecimento e pensavam que a impressão de um fugaz momento era suficiente para chamarem a seus quadros uma pintura.”.

Pois justamente, tais fugazes momentos, ou melhor dizendo os nuances capturados nestes, como podemos observar no fantástico trabalho de iluminação da série de pinturas da catedral de Rouen de Monet, é que compreendem um verdadeiro potencial a ser explorados na técnica que estava em desenvolvimento. E a observação do cotidiano urbano francês oferecia um campo de referências perfeitas para estes pintores, ao passo que os mesmos podiam se debruçar para a manifestação de aspectos formais, com destaque para o cromático, a partir de locais cotidianos.

Em um sentido de conclusão do recorte histórico e geográfico explorado neste momento, podemos apresentar como Pierre Auguste Renoir (1841-1919) explorou sua abstração das figuras através das cores e vestígios que o sol causa, sobre as motivações de suas pinturas de situações sociais ao ar livre. Creio ser válido pontuar, que este é claramente um dos aspectos

que mais capturou minha atenção no que diz respeito à um estudo técnico dos impressionistas. A interação da iluminação natural com a figura humana e objetos em ambientes externos, foi nos últimos anos de minhas experimentações com materialidades tradicionais e digitais, um objeto de perseguição muito forte.

Voltando-nos a Renoir, em “Baile no Moulin de la Galette” (Fig. 18) de 1876, o artista consagra ideais formais impressionistas em uma cena de gênero que representa uma situação social de uma classe mais abastada da sociedade parisiense que se encontra sob a sombra produzida pela copa das árvores. As figuras e suas formosas vestimentas encontram-se salpicadas por áreas de cor que sugerem a passagem da luz solar pelos vãos entre as folhas das árvores.

Figura 18. Pierre Auguste Renoir. Baile no Moulin de la Galette, 1876. Óleo sobre tela, 131 x 175 cm. Musée d’Orsay, Paris.



Fonte GOMBRICH, E.H. A História da Arte. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999. 688 p.

A visualidade e a luminosidade que estas pequenas, porém potentes, áreas agregam à composição juntamente com a gestualidade e sugestões pictóricas que podemos observar na construção dessas figuras, são o mais fiel reflexo das revoluções impressionistas na construção

das imagens, em acordo com Gombrich (1999, p. 520): “Eis aí a “impressão” real de uma cena da vida cotidiana.”

Conforme exposto previamente, o século das revoluções permanentes aprontadas por Gombrich ao longo deste capítulo, destaca-se como um momento de atenção na trajetória das representações do cotidiano, se considerarmos as mudanças de hábitos e modos com os quais os artistas do período, optam por capturar os aspectos narrativos de um cotidiano na imagem, em um contexto europeu que premedita rompimentos com noções na representação, que aproximam-se de uma visualidade “clássica”. Em sequência no texto, podemos observar, em uma mudança de contexto geográfico, como tais rompimentos numa instância visual ainda estão em uma realidade por vir, porém pode-se observar como a temática que volta-se aos sujeitos ordinários da sociedade, se faz presente na produção e como esta é influenciada pelas revoluções e movimentos sinalizados até então.

1.3 Capturas de um cotidiano brasileiro

Em conclusão a este primeiro momento do texto, ainda residindo em um contexto histórico do século XIX, podemos voltar nosso olhar para uma proximidade de contextos e aspectos narrativos, em uma esfera que abrange as representações do cotidiano brasileiro.

É relevante pontuar que a reflexão proposta neste momento é guiada através da produção do pintor José Ferraz Almeida Júnior. A escolha de abordar a produção do artista, não se resume apenas em uma aproximação com um contexto nacional, mas vai além deste aspecto, adentrando uma situação de proximidade no contato com as imagens produzidas pelo artista e minhas vivências. Tal como as cenas do interior paulista representadas em sua produção, meus primeiros contatos com a obra de Almeida Junior se deram justamente durante o período em que residia no noroeste do estado de São Paulo. Por uma relativa facilidade em deslocar-se para a capital (e creio que por um pouco de sorte) frequentemente, participávamos ao longo do ensino médio, de excursões culturais com a escola, para visitar centros artísticos de referência na cidade de São Paulo. Em 2012, em uma visita à Pinacoteca do Estado, pude observar pela primeira vez, o cotidiano interiorano representado pelo artista, em proporções que possivelmente por uma semelhança de contextos temporais de produção, aproxima-se das dimensões das cenas realistas e impressionistas, ao passo que distancia-se das tímidas cenas de gênero holandês, conforme é possível observar ao longo do texto.

A poeira que sujava as vestes dos personagens daquelas pinturas, era a mesma que eu lavava dos meus sapatos, quando por vezes passava pelas ruas ainda não asfaltadas do meu bairro. Almeida Júnior traduz de maneira extremamente natural as particularidades de um cotidiano rural brasileiro, em meio à tantos conflitos estéticos e mudanças que tomavam conta de uma esfera artística ainda muito próxima de convenções acadêmicas.

Neste sentido, é importante lembrar que a obra de Almeida Jr. não escapa de uma visualidade e de um esmero técnico digno de aprovação pelos mestres da Academia Imperial de Belas Artes, um claro reflexo de uma educação na instituição e posteriormente de uma educação francesa em pintura, custeada pelo imperador. Mas olhemos em um panorama que vai além da herança acadêmica em sua produção, de forma que possamos nos relacionar com o elemento narrativo que se faz presente na imagem, pois estas particularidades e escolhas narrativas presentes em sua obra, foram os aspectos que me capturaram de maneira mais significativa no momento em que tive contato com aquelas pinturas, de modo que ao voltar para o cotidiano como interesse em uma produção pessoal, frequentemente me agradava revisitar a obra do artista, para além de uma referência formal e temática, mas como uma referência que era acima de tudo, afetiva, por partir de um mesmo local do qual eu vivi as duas primeiras décadas da minha vida.

Constantemente comparado com os previamente já citados, Gustave Courbet e Jean François Millet, levando em consideração um deslocamento geográfico e social no contexto de produção de suas obras, Almeida Jr. é o representante de uma típica cotidianidade que timidamente começa a se fazer presente e, principalmente, ativa na Arte Brasileira.

A introdução de tal temática dentro do campo das artes visuais no país, ainda que tardia na carreira do pintor e ainda que realizada, no que diz respeito à visualidade, dentro de moldes acadêmicos e de um realismo europeu, abre caminhos através das questões formais e narrativas, para uma geração de novos artistas no despontar do século XX, que procuram romper com tais amarras e incluir elementos que retratem um cotidiano brasileiro através de uma linguagem moderna.

Tais influências que podemos observar na obra de Almeida Jr. (principalmente em sua fase inicial) são justamente um reflexo de um prisma artístico eurocentrista que molda um olhar narrativo sobre o Brasil por meio de artistas europeus que retratavam, de um lugar de distanciamento, nosso território e o nosso povo, ao passo que contribuíam, através de tais representações, para uma visualidade, que conforme exposto mais detidamente a frente na pesquisa, que insere-se em um contexto de construção de uma coletividade da imagem na

cultura visual, porém que neste caso, foi mediada não por um sujeito vivente, mas por um forasteiro desta realidade.

Dentre as contribuições que Almeida Jr. oferece ao panorama artístico-narrativo-visual, podemos elencar como sua paleta de cores, extremamente terrosa, é muito conectada a uma interioridade típica que toma forma em suas composições e na introspecção de seus personagens. Suas cenas da vida caipira no interior, apresentam códigos de uma regionalidade através de elementos na imagem que partem de locais de vivência e de observação. Deste lugar, surge um dos principais eixos de aproximação com o objeto de interesse da pesquisa e sua trajetória até uma produção pessoal.

Tal como, em uma instância de pesquisador ou como cidadão de uma cidade do interior paulista, posso me transportar para as obras do artista quase que automaticamente. A atmosfera convidativa de suas obras, oferece ao espectador, locais habitados por sujeitos ordinários, que por vez ou outra nos esbarramos em nosso dia a dia.

Figura 19. José Ferraz de Almeida Júnior. O Violeiro, 1899. Óleo sobre tela, 141 x 172 cm. Museu de Arte de São Paulo.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/almeida-junior/o-violeiro-1899>. Acesso em: 24 nov. 2020.

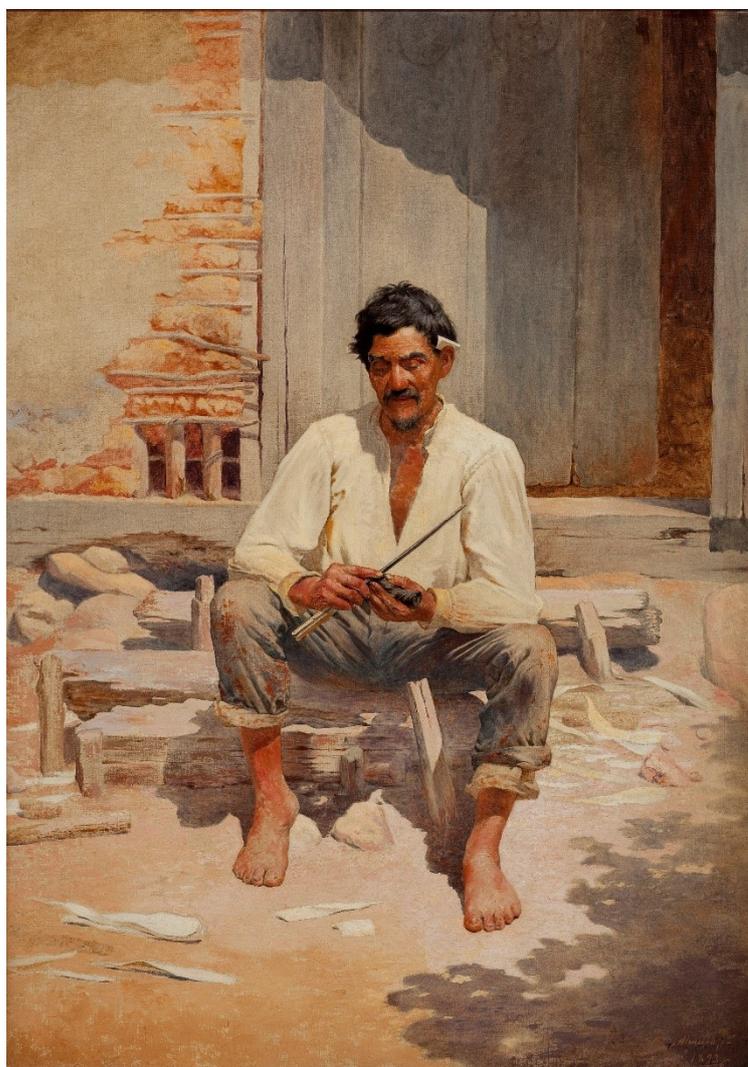
Os elementos de vestuário, manchados pela poeira vermelha das estradas de terra, assim como uma arquitetura de pau a pique, são pormenores de suas obras que, devido a um tratamento realista de natureza quase que fotográfica, conforme observados na imagem acima, e ao longo das produções no campo da pintura de gênero, juntamente à sua extração de um determinado contexto social ao ser transportado para a tela, são intensificados de tal modo, que tornam-se tão protagonistas quanto as próprias figuras humanas ali presentes.

A produção de Almeida Jr. sendo uma referência visual muito apelativa e contextualmente próxima à aspectos que se relacionam com uma vivência e uma memória coletiva, propõe soluções formais e temáticas sobre estas questões. Um cotidiano de lazer, um cotidiano de trabalho, um vestígio do cotidiano de um sujeito por vezes oculto na imagem. O cotidiano brasileiro é múltiplo, de igual modo são nossos procedimentos para representar estas realidades.

De acordo com Naves (2009) “O sol é o grande personagem deste “Caipira picando fumo”.” (2009, p. 138), abaixo. Esta é, por exemplo, uma provocação que me aproxima enquanto perseguidor de questões pictóricas que também dizem respeito a uma luminosidade compositiva. É uma provocação que parte diretamente da imagem. Quais recortes a luz natural pode alcançar, na obra, para além do aspecto literal de iluminação? Ela recorta um lugar, recorta um clima, recorta um corpo, recorta um determinado Brasil.

No lugar dessas capturas é que se situam as afinidades que proponho uma perseguição ao longo da pesquisa. Como o cotidiano do outro migra, influencia e se manifesta em um cotidiano que parte de uma observação de uma realidade pessoal? Independentemente de quase sempre, a meu ver, tais aproximações partirem de um lugar de referência que é inicialmente visual e afetivo, como observado em relação a um interesse pessoal na produção de Almeida Júnior, é possível observar esta gradação que parte do formal ao narrativo, tal como de um cotidiano brasileiro do século XIX até representações, apresentadas mais a frente, de elementos que representam uma cotidianidade brasileira que é contemporânea.

Figura 20. José Ferraz de Almeida Júnior. Caipira Picando Fumo, 1893. Óleo sobre tela, 202 x 141 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/caipira-picando-fumo-almeida-j%C3%BAnior/6wGSIEmiROgbPQ?hl=pt>. Acesso em: 24 nov. 2020.

Observa-se portanto, ao longo deste capítulo, no qual delimito o início da nossa trajetória de perseguição do cotidiano enquanto interesse temático na pintura, como a pintura de gênero holandesa enquanto termo e momento que define uma visualidade específica do século XVII abordada no item 1.1, assume uma posição de objeto que populariza as representações da vida cotidiana, ao passo que configura um olhar maior para as representações cotidianas no ocidente, de forma que as soluções temáticas e técnicas adotadas pelos artistas apresentadas em sequência no segundo e terceiro subcapítulos, que se detém sobre o século

XIX, modificam-se em acordo com o contexto temporal e geográfico no qual se inserem estas produções.

De igual maneira podemos observar em sequência ao longo do próximo capítulo, de maneira mais significativa, como as transformações que uma sociedade em crescente industrialização vivencia, exerce influências que se manifestam através das novas visualidades e tecnologias da imagem.

CAPÍTULO DOIS – COTIDIANOS EM APROXIMAÇÃO

2.1 Cotidianos Modernos

As tramas que tecem as visualidades do cotidiano modificam-se com o passar dos anos. Como seres viventes em uma sociedade na qual a relação entre cotidiano e imagem estão cada vez mais próximas com as novas tecnologias, podemos observar de um lugar seguro, imagens de décadas passadas, tentando estabelecer uma relação de proximidade.

Quando André Rouille afirma que “O novo real, convoca novas imagens [...]” (ROUILLE, 2009, p. 65) podemos relacionar tal pensamento à uma linearidade tardia na história da arte ocidental, na qual observamos uma nova revolução nos ideais, métodos, técnicas e visualidades da representação de imagens e narrativas que abordam temáticas cotidianas, que, conforme pontuado por Stephen Farthing (2011, p. 368), distanciam-se cada vez mais do modernismo europeu.

De igual modo ao que o eixo artístico veio alternando-se com o passar dos séculos, novamente, por uma sucessão de contextos políticos, históricos e sociais, podemos observar como a América do Norte reteve para si o título de novo centro artístico durante o século XX.

É relevante destacar que o foco deste momento no texto, trata-se de apreciarmos as mudanças que novamente tomam conta das representações de cenas da vida cotidiana, observando aspectos que são esteticamente ou tematicamente relevantes para melhor delimitar um panorama do cotidiano enquanto interesse na história da arte e para uma melhor compreensão deste, aplicado a um processo de pesquisa e produção pessoal em arte. Observo, portanto, aproximações e distanciamentos entre as obras que serão apresentadas ao longo do capítulo e aspectos presentes em minhas experimentações práticas e processuais ao longo do período de pesquisa.

Creio ser relevante pontuar de igual modo, que as produções que configuram o recorte proposto neste subcapítulo, denunciam por meio de uma visualidade presente na imagem, uma relação com processos tecnológicos contemporâneos, como a fotografia, e sua interface com a pintura, assim como são introduzidos, signos resultantes dos processos de industrialização e de uma típica atmosfera socioeconômica capitalista que rege os Estados Unidos da América no início do século XX, e que tende a fortalecer-se com o passar das décadas, estendendo-se a contextos, geográficos e sociais, com os quais somos mais familiarizados.

Conforme pontuado acima, tal prosperidade econômica e crescimento industrial gera um reflexo na produção de imagens, e é observável neste momento na história da arte, a consolidação de um imaginário popular norte-americano, pautado pela expressão de um *ethos*¹⁰ nacionalista através de ideais como o *American Way of Life* ou o *Sonho Americano* na produção de pintores da época, com forte destaque para os integrantes do Realismo Americano e Pop Arte.

Edward Hopper (1882-1967) é um dos grandes destaques do movimento, e uma referência essencial para a pesquisa, uma vez que o artista apresenta em sua produção fragmentos de um cotidiano que ora são seus, ora partem da observação do cotidiano de terceiros, porém que dizem respeito fielmente à uma observação de lugares e realidades próximas ao artista e ao contexto social no qual este se insere.

Juntamente com outros membros da escola de Ashcan, como Robert Henri (1865 -1929) e George Luks (1867-1933), voltou-se para representações da vida urbana da cidade de Nova Iorque em suas pinturas. A escolha de abordar a produção de Hopper, conforme sinalizado, tem uma fundamentação muito enraizada em aspectos de interesses narrativos que o artista insere em seus trabalhos, porém, sinalizo de igual maneira o interesse e aproximações no quesito formalista em sua produção.

No que tange tais aspectos, a partir de um olhar sobre a trajetória de Hopper, podemos encarar sua atuação como ilustrador entre 1913 e 1923 (FARTHING, 2011, p. 368) como um ponto inicial para a compreensão de questões compositivas em suas obras. Mas para além do esmero e cuidado com que o mesmo constrói as visualidades das narrativas solitárias de seus trabalhos, creio ser relevante pontuar que o interesse pessoal na trajetória do artista, parte de um lugar comum. Ao atuar profissionalmente como ilustrador desde de 2019, meu olhar para a construção de composições, voltou-se para pormenores que pudessem comunicar determinada ideia, ou situar um determinado tempo ou momento na imagem final. Ao buscar ao longo da pesquisa, diferentes abordagens do cotidiano por pintores, afim de estabelecer possíveis relações com a visualidade de meus trabalhos, a serem exploradas de maneira mais detida no terceiro capítulo da pesquisa, pode-se observar como Hopper, soluciona tais questões que também dizem respeito a um interesse pessoal em delimitar contextos específicos na representação de um cotidiano, através de incisões formais, dentre as quais, posso destacar o

¹⁰ Em acordo com o dicionário de Língua Portuguesa Google-Oxford Languages, o termo Ethos diz respeito à um “conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região.”

uso da iluminação como um elemento potencializador para os ambientes e figuras humanas que retrata.

Este é um elemento que podemos observar com certa frequência em suas obras, como em *Morning Sun* (1952), na qual uma mulher encontra-se sentada sobre a cama, abraçando suas pernas em frente a uma janela que inunda o cômodo com uma forte iluminação natural, conforme podemos constatar pelo límpido céu azul através do vidro, produzindo recortes iluminados e projetando sombras ao longo de toda a composição. O aspecto da luz e sua influência sobre os corpos, é uma das questões que definitivamente, permite uma entrada pessoal na obra de Hopper com maior facilidade, ao passo que tal temática, foi-se apresentando de uma maneira tímida a partir dos primeiros estudos em aquarela, realizados durante a graduação e o período de pesquisa, conforme pode ser observado na Figura 22.

Figura 21. Edward Hopper. *Morning Sun*, 1952. Óleo sobre tela, 101,98 x 71,5 cm. Columbus Museum of Art, Columbus, EUA.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/edward-hopper/morning-sun>. . Acesso em: 15 ago. 2020.

Figura 22. Humberto Torres. Estudo de Jovem ao Sol, 2019. Aquarela sobre papel 300g, 28x21 cm



Fonte: Acervo Pessoal.

Conforme citado acima, nos estudos em aquarela realizados em momentos iniciais de meu contato com a linguagem, como em “Estudo de um Jovem ao Sol” (2019), pontuo um interesse pessoal em explorar a construção da imagem através da observação de um recorte fotográfico capturado no meu cotidiano, que parte de uma realidade que se fez presente frente ao meu olhar, retratando um personagem com o qual em dado momento em um dia ensolarado, interagi e constatei um interessante objeto de estudo. O corpo que se apresenta de maneira despojada, denuncia através das ausências (que também se tratam de um objeto de interesse), como um relógio no pulso, ou as posições das mãos que seguram um objeto não presente, um determinado lugar de possibilidades, que a partir dos fragmentos que são dados, evocam um lugar de proximidade com o olhar do autor. Os recortes que a iluminação natural projeta sobre o corpo da jovem figura masculina, criam nuances entre áreas de cor, que definem interesses formais da representação dos corpos em meus trabalhos, e a observação das obras de Hopper que possuem tais recortes de iluminação, foram e ainda são, ao longo do meu processo de busca de aproximações com a representação de parcelas do cotidiano, uma referência que guiam possíveis soluções formais para estes interesses em comum.

Podemos observar ainda, como Hopper, apesar de um repertório de obras extremamente diurnas e iluminadas, introduz um aspecto mais noturno em uma de suas pinturas mais famosas. Em *Summer Evening* (1947), o artista usa do recurso da iluminação artificial de maneira a dirigir nossa atenção aos indivíduos presentes na obra.

Figura 23. Edward Hopper. *Summer Evening*, 1947. Óleo sobre tela. Coleção Particular.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/edward-hopper/summer-evening>. Acesso em: 15 ago. 2020.

A relação entre áreas iluminadas e a penumbra que é sugerida por meio de um tratamento cromático de matizes mais escuros, assume um efeito potencializador da narrativa ali presente, através do qual, o espectador pode analisar mais detidamente os dados que estão à sua frente na imagem. Duas figuras encontram-se na varanda de uma casa tipicamente pertencente à um subúrbio norte-americano. Ambos estão em pé, escorados em uma mureta. As figuras não estão se olhando, mas ambas parecem imersas em seus pensamentos tão profundamente quanto a varanda está envolta pela escuridão. É uma cena que conforta, que evoca uma nostalgia característica de um tempo passado. Suas vestes, a arquitetura da casa, assim como a iluminação elétrica, e até o próprio título da composição são elementos definidos pela mão do artista que nos auxiliam no processo de categorizar e inserir a obra em um determinado contexto, período ou época. E torna-se pertinente assinalar que nós espectadores, mesmo que de maneira inconsciente, buscamos estabelecer tais categorizações e encontrar sentido nelas.

A busca por essa delimitação de um tempo na obra, conforme sinalizado, é um aspecto que também me atento em meio ao processo. A utilização de fotografias de referência para a criação de pinturas (conforme explorado mais atentamente no capítulo três), “como resposta a questões especificamente artísticas” (ROUILLE, 2007, p. 20), evoca uma necessidade pessoal muito forte de inserir ou evidenciar na imagem final, algum dado, ou elemento que denuncie o contexto de produção daquela imagem, com a intenção de que tais signos, confirmem potência à narrativa, de maneira a aproximar do espectador.

Essas proximidades nas representações do cotidiano, em minhas práticas, assumem recortes compositivos que denotam um aspecto fotográfico, tanto no objeto representado, como no processo de construção das imagens em si. É possível identificar, nestas escolhas formais, uma vez que nos esbarramos com delimitações temporais, um cruzamento e uma herança da pintura de gênero em sua característica perseguidora de uma realidade, através de aspectos técnicos que se aproximam dessa noção que denomino de “fotográfico”, como sendo uma representação fiel, em determinados aspectos, de uma realidade que é observada pelo autor da obra. Dentro desse contexto a figura 24, possibilita observar de maneira mais clara a visualidade descrita acima. Tratando-se de uma composição monocromática realizada em gouache, observa-se uma abordagem do objeto central da imagem que a situa em um contexto de produção de imagens que é influenciado por uma tecnologia fotográfica, tanto pela proximidade do indivíduo em primeiro plano, com a perspectiva do olhar do artista, quanto por uma iluminação que rebate em seu corpo, e que o ilumina em contraste à penumbra por detrás da figura.

Figura 24. Humberto Torres. Estudo de jovem bêbado partir de fotografia noturna, 2019. Gouache sobre papel 300g, 21 x 14,8 cm.



Fonte: Acervo Pessoal.

Vale lembrar que próprio título deste subitem, “Cotidianos Modernos”, sugere um determinado recorte temporal. Esses recortes se manifestam das mais diversas maneiras nas tramas da imagem. Acima por exemplo, podemos observar a figura de um homem que se encontra sentado de maneira despojada com suas pernas cruzadas, vestindo uma camisa com estampa xadrez. O recorte compositivo encontra-se consideravelmente próximo ao sujeito retratado. Se a estes primeiros elementos, incluirmos o título da pintura, juntamente a linguagem corporal do indivíduo que segura um copo em sua mão, já temos dados que permitem constatar a contemporaneidade que esta imagem evoca.

Para além dos signos presentes nas narrativas evidenciadas acima, que se distanciam e por vezes se aproximam nas mais diversas instâncias das obras apresentadas no primeiro capítulo da monografia, podemos observar como, ao longo do tempo, a questão da linguagem

é um aspecto de igual, se não, maior relevância no que diz respeito aos processos de estudo e execução das pinturas no século XX e além.

Em outra direção, mas ainda em um campo de aproximações, no que concerne as referências que busco agregar em minha compreensão do cotidiano, enquanto interesse central na pintura, dentro do recorte histórico no qual o capítulo se dedica, creio ser relevante pontuar como o artista britânico David Hockney, aborda elementos e tecnologias contemporâneas em sua produção, de forma que interpreta, por meio de escolhas e procedimentos, narrativas que partem de uma individualidade, por meio da imagem.

Meu encontro com a produção de David Hockney (1937-) ocorreu ao longo das primeiras aulas de Composição e Cor em 2015. Desde então, venho periodicamente revistando suas vastas contribuições no que diz respeito à construção de narrativas cotidianas através da pintura. Obviamente, sua presença ao longo do período de levantamento referencial foi quase instantânea. Inicialmente, creio que, conforme aponto na obra de Hopper e nas pinturas de gênero do século XVII, por uma aproximação formal. Uma vez que nos encontramos observando possíveis mapeamentos de interesses que partem de imagens ao longo do recorte proposto, era algo de se esperar, afinal o apelo visual sempre se mostrou sendo um dos mais convidativos para meu processo. O tratamento que Hockney atinge com o material, seja este chapado ou com nuances precisos entre as variações tonais, proporciona às suas composições, uma visualidade extremamente iluminada e orgânica no que tange as formas.

Porém, para além da visualidade de sua produção durante o recorte das décadas de 1960 e 1970, podemos mergulhar mais a fundo, para além da superfície no processo de construção dessas narrativas. Mais precisamente, podemos nos atentar como o processo criativo do artista envolvia, por assim dizer, o conceito de “Fotografia dos Artistas”, previamente citado, que é cunhado por André Rouille, em sua obra “A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea” (2009). Conceito este, que o autor apresenta como sendo uma etapa, que com a popularização da fotografia, foi incorporada no processo de criação de diversos artistas, que utilizavam do recurso da fotografia como uma resposta para questões que dissessem respeito à natureza artística do trabalho.

Pode-se observar, como a trajetória da fotografia enquanto tecnologia da imagem em interface com os processos de construção das visualidades no campo da pintura, parte inicialmente do aspecto de ferramenta documental de determinadas realidades, conforme

evidenciado por Rouille (2009) tanto por parte da imprensa e da mídia, assim como por sujeitos ordinários (nos quais os artistas se inserem) que tinham acesso a tal recurso.

Pode-se compreender, em concordância com as reflexões de Rouille (2009), como esta fotografia se configurava em uma nova maneira de registro do cotidiano, através de dispositivos, e a partir de motivações que se diferenciavam de períodos anteriormente abordados ao longo da pesquisa, de modo que permite a artistas que estão familiarizados com estes procedimentos e tecnologias em sua vivência, capturar múltiplos recortes que atuam como vetor dentro do seu processo de criação. É o caso de Hockney, que faz parte de um contexto social e artístico, no qual a fotografia tratava-se de uma linguagem em popularização pelos veículos de comunicação em massa, e que conseqüentemente torna-se uma linguagem de interesse dentro do contexto da Pop Arte.

O uso dessa nova tecnologia visual, permitiu a Hockney explorar aspectos da forma que foram sendo incorporados de tal maneira em seus trabalhos, ao passo que consolidou uma visualidade característica no resultado de suas obras. Uma visualidade que assume um olhar que é contemporâneo, e que se volta para uma captação da realidade contemporânea. E acima de tudo, de uma realidade que é ao mesmo tempo um embate entre o real fidedigno *versus* o que é criado de acordo com o olho editor do artista, sempre partindo de um registro de sua própria vivência, dos lugares que ele visitou, e das pessoas com quem ele conviveu. E ainda em acordo com Rouille (2009, p. 40), a respeito do recurso da fotografia enquanto técnica contribuinte no processo criativo, o autor pontua que “Se quantitativamente, a fotografia faz ver mais, ela permite sobretudo enxergar coisas diferentes daquelas oferecidas pelo desenho: produz novas visibilidades, abre as coisas, extrai daí evidências inusitadas.”.

Figura 25. David Hockney. Retrato de um Artista (Piscina com duas figuras), 1972. Acrílica sobre tela, 213,5 cm × 305 cm. Coleção Particular.



Fonte: <https://www.christies.com/salelanding/index.aspx?intsaleid=27588&saletitle=>. Acesso em: 28 ago. 2020.

A imagem acima (Fig. 25), se trata da obra “Retrato de um Artista (Piscina com duas figuras)” produzida por Hockney em 1972 para uma exposição na galeria André Emmerich em Nova Iorque no mesmo ano. O trabalho, de acordo com um artigo disponibilizado online no website da Christie’s¹¹, trata-se da junção de vários estudos fotográficos realizados pelo artista, que extraiu destas imagens, elementos para integrar a composição final da pintura.

A obra retrata um homem que observa em pé, da borda de uma piscina, uma figura submersa que nada em sua direção. A composição é potente no aspecto cromático, e captura a atenção do espectador com as variações dos azuis cristalinos que compõem o mosaico das águas na qual a segunda figura se encontra. As principais temáticas desta obra, a piscina e as figuras masculinas, tratam-se de um tema muito recorrente na produção de Hockney no recorte sob

¹¹ Fundada em 1766, a Christie’s trata-se de uma das empresas de gestão de bens artísticos mais famosas do mundo. A empresa presta serviços em múltiplas subáreas do mercado de arte, como serviços museológicos, gestão de acervos e coleções, consultoria e vendas de obras de arte para clientes privados e grandes corporações, dentre outros. A empresa por meio de uma iniciativa educativa, disponibiliza em seu website, materiais para consulta em pesquisas na área de Artes, sobre as obras que se encontram ou já estiveram sob sua jurisdição, através de seu segmento *Christie’s Stories*. É o caso da obra “Retrato de um Artista (Piscina com duas figuras)” de Hockney, que foi vendida em um leilão promovido pela Christie’s em novembro de 2018 pelo valor de US\$ 90,312,500.

análise. Tais objetos de interesse, constituem um segundo momento de aproximação com as pinturas do artista. Ambas as temáticas, se fizeram presentes em vários estudos e produções realizadas ao longo da graduação, e em minha compreensão, partem de um lugar de memória. Tais vivências se estendem e me afetam, desde a presença dos corpos masculinos nos vestiários de um clube em minha cidade natal ao longo da minha infância, até momentos mais próximos, como meu retorno à uma prática esportiva nas piscinas da universidade com amigos próximos. Estas representações, principalmente ao olhar para a produção de Hockney como referência, tratam-se de um local de encontro, um lugar no qual me enxergo presente e que por conseguinte, se faz visível e presente em minha produção.

Voltando-nos aos aspectos técnicos dos procedimentos do fazer, o artista realizou uma série de estudos com sua câmera Pentax, produzindo inicialmente, fotografias, para posteriormente se debruçar sobre estas como imagens referenciais para sua pintura. Embora, haja um distanciamento, no quesito da fotografia analógica, creio que por uma coerência com um contexto de vivência e narratividades do meu cotidiano que se fazem presentes nas imagens, a fotografia digital como ferramenta de interface e ponto de partida para a pintura, configura-se como uma proximidade de interesse com a produção de Hockney.

Ainda observando aspectos de interesse com os procedimentos do artista, as figuras presentes nas fotografias originais realizadas em Saint-Tropez, se tratavam de um amigo e um assistente de Hockney (Fig. 26). O recurso de ter a sua disposição sujeitos que interpretam um duplo papel de modelos para composições e pessoas de seu convívio, trata-se de uma prática muito recorrente atualmente dentre artistas e ilustradores que necessitam de poses de referência, eu incluso. Após observar de maneira frequente tal prática durante a graduação, passei a adotar este hábito em meus processos, conforme observaremos mais à frente no texto. Abaixo, podemos observar uma das previamente referidas fotografias de referência que foram capturadas pelo artista.

Figura 26. David Hockney. Fotografia preparatória para Retrato de um Artista (Piscina com duas figuras), 1972. Fotografia analógica.



Fonte: <https://www.christies.com/features/David-Hockney-Portrait-of-an-Artist-Pool-with-Two-Figures-9372-3.aspx>. Acesso em: 28 ago. 2020.

Hockney, posteriormente às primeiras fotografias, ainda se utiliza da técnica para produzir algumas imagens de seu namorado da época, Peter Schlesinger, em Londres, próximo a seu estúdio. Essas fotografias de Peter, foram também, imagens de referência para a pintura, pois sua imagem foi inserida no lugar da figura original de referência das fotografias realizadas na Califórnia.

A liberdade que a fotografia proporciona para o artista em seu processo, é ao meu ver, um dos elementos que faz com que a obra de Hockney torne-se tão próxima a um contexto que estamos vivenciando em nosso dia a dia. A fotografia enquanto meio, evoluiu e incorporou-se a novas tecnologias que se encontram atualmente na palma de nossas mãos. Afinal, o que pode ser mais contemporâneo do que uma cotidianidade que se manifesta através das imagens?

Em suma, podemos observar que no recorte proposto ao longo deste item, as visualidades da imagem de Hockney e Hopper, são exemplos de como o cotidiano enquanto interesse central, modifica-se e aponta novas tendências não apenas no quesito temático, mas também no aspecto dos procedimentos, com composições que valem-se de novas tecnologias

como pontuado acerca da fotografia em acordo com as reflexões de Rouille (2009), ao passo que inserido em uma linearidade da história da arte tais cenas de um recorte cotidiano proposto pelos artistas, esboçam novas possibilidades visuais de um contexto que aproxima-se das minhas vivências e que claramente influenciam minha produção.

2.2 Novas Visualidades

Estamos constantemente produzindo imagens na contemporaneidade, isto é um fato. Devemos reconhecer que os processos que permeiam a construção imagética, muitas das vezes, tornam-se tão automatizados quanto os próprios mecanismos de captura dos dispositivos pelos quais realizamos estes breves registros do nosso dia a dia.

As visualidades do cotidiano, enquanto objeto norteador da pesquisa, se modificam conforme podemos observar ao longo do texto, carregando consigo uma pluralidade de contextos que vão além do campo das artes visuais. Pluralidade esta, que se reflete nas infinitas camadas sociais que podemos constatar, ao observar imagens, que não apenas representam o cotidiano, mas que também temos contato em nossos cotidianos, de maneira mais crítica.

A grande questão ao olhar para o nosso objeto de interesse, é que para compreender um conjunto de hábitos e procedimentos na produção de imagens cotidianas dentro de um grande panorama, é preciso treinar nosso olhar de maneira a investigar presenças e ausências na imagem. E no que diz respeito à muitos indivíduos (que produzem imagens, não necessariamente artísticas) é que, o ato de treinar este olhar crítico, não se trata de uma prioridade ou de uma realidade possível.

Conforme tais procedimentos inerentes à produção de imagens, apresentados até o presente momento, evoluem exponencialmente, uma educação visual, que é antes de tudo uma questão social, não os acompanha de igual maneira. Aplicar um filtro de cor ou realidade virtual a uma fotografia do Instagram, gerar um comprovante de transferência bancária, ou simplesmente rabiscar um bilhete ou esquema visual em um pedaço de papel, implicam em hábitos de produção de imagens, que apresentam limitações, porém, que frequentemente observamos e muitas das vezes reproduzimos, com determinadas intenções e para um determinado espectador.

Nossa existência sempre foi visual, portanto, nossos hábitos modernos, igualmente o são. Porém, conforme salienta Nicholas Mirzoeff, teórico do campo da cultura visual, observar as novas visualidades da cultura contemporânea não é o mesmo que compreendê-las:

[...] a lacuna entre a riqueza da experiência visual na cultura contemporânea e a habilidade analisar esta observação, sinaliza tanto a oportunidade quanto a necessidade da cultura visual como campo de estudo. A cultura visual está preocupada com eventos visuais em que informação, significado ou prazer é buscado pelo consumidor em uma interface com tecnologia visual. Por tecnologia visual, quero dizer qualquer forma de aparelho projetado para ser olhado ou para melhorar a visão natural, desde pinturas a óleo à televisão e a Internet. Essa crítica leva em conta a importância da construção de imagens, os componentes formais de uma determinada imagem e a conclusão crucial desse trabalho por sua recepção cultural. (MIRZOEFF, 1998, p.3)

Muitas das nossas práticas visuais, tal como as pinturas que observamos até então, apresentam uma série de operações que são apropriadas e reapropriadas de um lugar comum na cotidianidade (CERTEAU, 1998, p. 16). Nossos hábitos, no que tangem a produção de novas imagens e registros da vida cotidiana, delimitam uma série de fronteiras que pertencem a um lugar que é antes de tudo, coletivo, mas que, todavia, se expressa através de uma ótica extremamente individual.

O conceito de coletividade, torna-se ainda mais acentuado ao delimitarmos recortes dentro dessas fronteiras visuais. Como por exemplo, ao compilar um repertório de imagens e buscar relações de proximidade ou sentido dentre estas imagens, ao passo que observamos os vestígios de um tempo ou memória simultaneamente às particularidades temáticas ou técnicas que estão presentes nestas representações.

Para melhor compreender os diálogos e processos presentes nas imagens com as quais nos relacionamos ao longo da pesquisa, creio ser pertinente visitar brevemente os conceitos de tática e estratégia propostos por Michel de Certeau em seu livro “A Invenção do Cotidiano” de 1998.

O autor pontua na primeira parte de sua obra que o lugar do cotidiano é sobretudo um lugar de procedimentos. E lugar torna-se em sua obra e nesta pesquisa, um termo que delimita um jogo entre as práticas cotidianas e a linguagem¹². Certeau apresenta, conforme sinalizado acima, que o conceito de estratégia, diz respeito ao isolamento de um lugar como sendo um

¹² Michel de Certeau quando aborda a linguagem, refere-se em muito à linguagem enquanto língua e linguagem escrita, conforme denunciado por termos como “texto” e “palavras”. Todavia seu conceito de interações e procedimentos cotidianos são passíveis de serem incorporados a linguagem em um contexto mais amplo, inclusive (e principalmente se considerarmos o contexto da presente pesquisa) à linguagem visual.

lugar próprio e que usa de um sistema de crenças próprias como a “nacionalidade política, econômica e científica” (CERTEAU, 1998, p.46) como base para se relacionar com o que lhe é externo.

Por outro lado, seu conceito de tática, diz respeito à “um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto, com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro.” (CERTEAU, 1998, p. 46).

Os conceitos apresentados pelo autor, relacionam-se com objetos motores de uma série de produtos artísticos, que se pautam pela vivência e pela memória através de uma visualidade. Podemos incluir neste escopo, por exemplo, as imagens que foram produzidas ao longo do período de pesquisa. Elas partem de lugares comuns, elas são resíduos que propõem aproximações com o espectador, tornando as narrativas ali representadas, como um lugar habitável. Ainda em acordo com Michel de Certeau (1998, p.49) “[...] ela transforma a propriedade do outro em um lugar tomado de empréstimo, por alguns instantes, por um passante.”.

A coletividade e os processos híbridos na construção das imagens no campo das artes, assim como sua migração para uma instância que essencialmente se trata de espaços e materialidades digitais são, para além de fenômenos observáveis em uma produção em circulação na contemporaneidade, tópicos essenciais abordados por Arlindo Machado em sua obra, que nos apresenta o conceito de artemídia:

“artemídia” engloba e extrapola expressões anteriores, como “arte & tecnologia”, “artes eletrônicas”, “arte-comunicação”, “poéticas tecnológicas” etc.

Mas essa designação genérica apresenta o inconveniente de restringir a discussão da artemídia apenas no plano técnico [...] sem atingir o cerne da questão, que é o entendimento da imbricação destes dois termos: “mídia” e “arte”. Que fazem eles juntos e que relação mantém entre si? [...] a artemídia é algo mais que a mera utilização de câmeras, computadores e sintetizadores na produção de arte, ou a simples inserção da arte em circuitos massivos como a televisão e a internet. A questão mais complexa é saber de que maneira podem se combinar, se contaminar e distinguir arte e mídia. (MACHADO, 2007, p.8-9)

As contribuições de Machado para o campo das artes, novamente nos transportam à questão dos vestígios de um tempo que se faz presente na imagem. Ao afirmar que a arte que é produzida através das novas mídias e tecnologias é “a que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio” (MACHADO, 2007, p.10), podemos nos atentar sobre as interfaces possíveis entre materialidades digitais e como as mesmas vem ganhando espaço em uma coletividade imagética.

A pintura, em especial, como campo no qual podemos observar as manifestações do cotidiano como principal interesse temático ao longo desta monografia, vivencia uma série de transformações no aspecto da materialidade que influenciam amplamente os procedimentos do fazer. Os novos códigos de um cotidiano do final do século XX e das primeiras décadas do século XXI ganham espaços (físicos e digitais) por meio de aproximações e distanciamentos técnicos e temáticos que combinam imagens do passado e do presente, do real e imaginário, da vivência e da memória, migrando desta forma das telas para a tela.

2.3 Cotidianos Contemporâneos na Imagem

A interface entre a pintura e novas tecnologias, torna-se na contemporaneidade um veículo de aproximação entre espectador e obra. Ao utilizar meios e técnicas pertencentes a um tempo contemporâneo (MACHADO, 2007, p. 9), é possível ressignificar imagens de um imaginário popular coletivo, utilizando-se de plataformas cotidianas para a uma mediação artística, alimentando deste modo, uma cultura da imagem do século XXI com as quais o espectador possivelmente já se encontra familiarizado.

Tais aspectos de vivência e memória evocados na imagem, são observados neste momento de encerramento do segundo capítulo da pesquisa. Em sequência a uma linearidade de contextos históricos, podemos explorar uma produção em arte que se situa na atualidade.

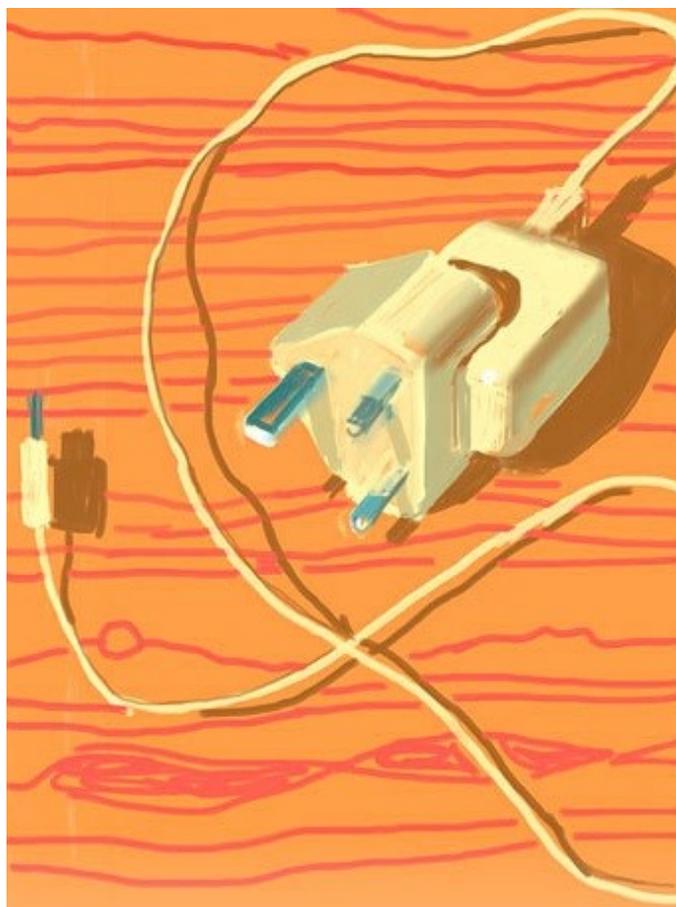
Os artistas apresentados a seguir, vem de encontro ao processo de pesquisa teórica e prática, em uma dimensão em que se mostram amplamente relevantes para minha investigação pessoal no campo dos procedimentos cotidianos, pelas proximidades no contexto de produção e objeto de interesse, e por proporcionarem uma relação quase que imediata de familiaridade formal e principalmente temática uma vez que dizem respeito acerca da representação de cotidianos que transitam entre lugares que pertencem ao outro e lugares que dizem respeito a

um cotidiano que parte de vivências pessoais, conforme explorado ao longo deste extenso panorama de possibilidades de representações cotidianas apresentadas.

Revisitando um dos nomes previamente citados neste capítulo, podemos nos atentar para a obra de David Hockney que recentemente tem experimentado expandir suas práticas pictóricas para uma linguagem digital, através de uma série de desenhos realizados em seu iPad, que o mesmo disponibiliza para acesso em seu portfólio web.

Hockney insere na composição “Plug in for the Next Generation” (Fig. 27), a representação de um dos objetos mais cotidianos e contemporâneos que podemos imaginar. A base de um carregador que se encontra conectada à um fio USB, ocupa por meio de movimentos serpenteantes grande parte da composição, juntamente à sombra projetada do objeto que se espalha ao longo do suporte. A imagem de Hockney é um elemento de marca temporal, delimitando um procedimento que situa aquela imagem em um determinado contexto tecnológico.

Figura 27. David Hockney. Plug in for the next generation (684), 2011. Pintura Digital (ProCreate).



Fonte: <https://www.hockney.com/works/digital/ipad>. Acesso em: 14 nov. 2020.

O artista e arquiteto espanhol Tito Merello Vilar, tal como David Hockney, situa-se em uma dimensão referencial das ferramentas que se aproximam em muito ao meu processo, ao utilizar do aplicativo ProCreate no iPad, para a experimentação e prática da pintura digital (Fig. 28 e 29).

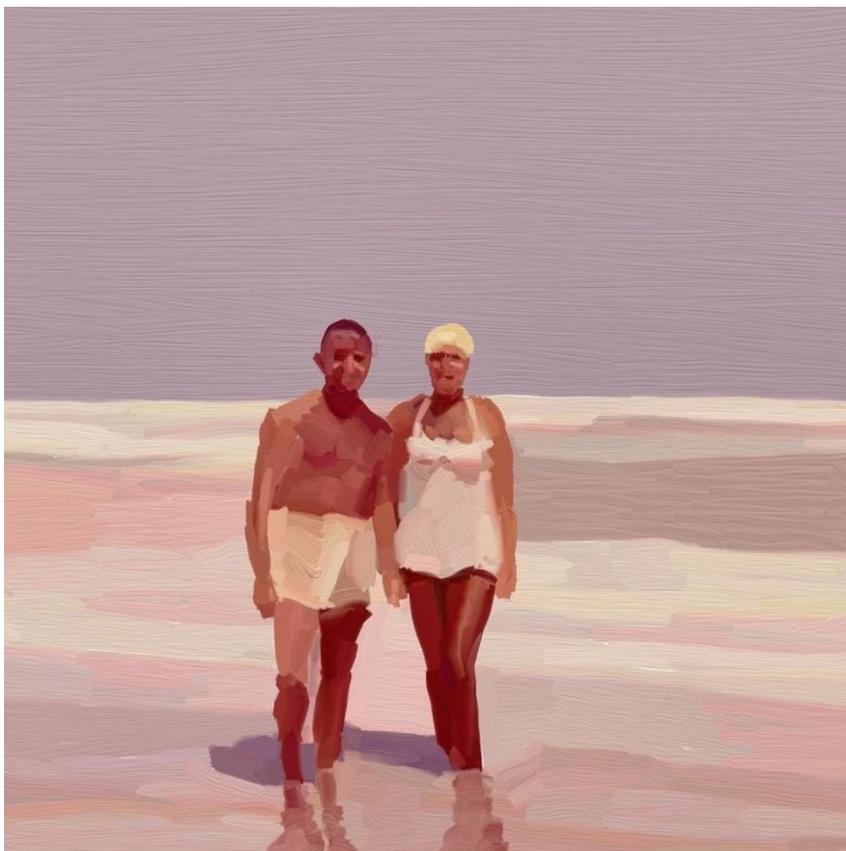
Suas pinturas construídas a partir de fotografias iniciais de referência, conforme salientado pelo artista em suas redes sociais, aproximam-se de uma visualidade das pinturas realizadas com materialidades tradicionais como tintas à óleo e acrílicas, através dos pincéis digitais que utiliza, que na maioria das composições, carregam um traçado espesso e carregado que remete à uma grossa camada de tinta. A exploração de *brushes* trata-se de uma etapa fundamental para a compreensão de uma materialidade na pintura digital, conforme detalhado de maneira mais técnica no item 3.2. Suas motivações temáticas incluem diversas composições, assim como os artistas a seguir, que também retratam a figura humana em ambientes externos e ensolarados.

Figura 28. Tito Merello Vilar. Hay confinamientos y hay confinamientos (baseado no retrato de May Britt para Life Magazine, de autoria de Leonard McCombe), 2020. Pintura Digital (ProCreate).



Fonte: https://www.instagram.com/p/B_iOvurHFjO/. Acesso em: 14 nov. 2020.

Figura 29. Tito Merello Vilar. Trajes de Baño (baseado em fotografia de Bobby Graham), 2020. Pintura Digital (ProCreate).



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CAGaUyrA95X/> Acesso em: 14 nov. 2020

Em contraponto à emulação de uma materialidade tradicional em meios virtuais, todavia se aproximando de um procedimento da fotografia como referencial, a artista norte americana Jessica Brilli, explora os efeitos da cor na memória, apropriando-se de slides de filmes fotográficos Kodachrome de 35mm analógicos em seus procedimentos (Fig. 30 e 31) . É interessante observar que embora não tão recente quanto a fotografia digital e dispositivos como o iPad, trata-se de uma tecnologia que é muito contemporânea e que evoca uma memória coletiva e uma visualidade que a artista traduz através da tinta óleo e acrílica, como parte consciente do seu processo, conforme exposto em seu website:

Por meio da minha experiência de pintar e compartilhar essas fotos, descobri que há algo inerente a elas que fala a muitos americanos, seja uma foto tirada em uma festa

na piscina em 1965 ou da mãe de alguém em frente ao carro da família— inserimos nossas próprias vidas nessas cenas do passado.

Figura 30. Jessica Brilli. Cabana, 2017. Óleo sobre tela, 60,96 x 60,96 cm.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CAGaUyrA95X/> Acesso em: 14 nov. 2020

Figura 31. Jessica Brilli. Empty Pool, 2020. 27,94 x 35,56 cm, acrílica e óleo sobre painel.



Fonte: <http://www.jbrilli.com/2020/h5p9rwxldtgyz0c4hfocazcn40z0ju> Acesso em: 14 nov. 2020

O aspecto conferido aos corpos pela representação da luz solar na obra de Brilli, assim como previamente pontuado como um objeto de interesse em minha produção, pode também ser observado na produção de Lisa Golightly.

Bacharel em Belas Artes, Golightly explorou inicialmente em sua carreira a linguagem fotográfica como meio de expressão. Tal conhecimento técnico sobre a fotografia faz-se evidente em sua produção em pintura, que assume um perfil extremamente iluminado nas composições, que possuem uma visualidade de luz superexposta (Fig. 32 e 33). De acordo com sua biografia, a artista também atua no campo da memória através da imagem fotográfica como referência. Os objetivos da artista são explorar como a fotografia molda, influencia, modifica e até mesmo, cria memórias.

Figura 32. Lisa Golightly. Early in the Day, 2019. 101,6 x 101,6 cm, acrílica sobre chapa de alumínio.



Fonte: <https://www.lisagolightlyart.com/figurative-paintings/2019/10/6/2019/10/6/early-in-the-day> Acesso em:

14 nov. 2020

Figura 33. Lisa Golightly. Travellers, 2019. 30,48 x 40,64 cm, Highgloss sobre chapa de alumínio.



Fonte: https://www.lisagolightlyart.com/2019/10/6/travellers_ Acesso em: 14 nov. 2020

O aspecto da iluminação é amplamente explorado na produção do artista espanhol, Pascuál Rodrigues (Fig. 34 e 35). Ao buscar na obra do artista, aspectos que dialogam com minha produção em uma dimensão do efeito da iluminação sobre os volumes do corpo humano (com destaque para o masculino), e as relações entre as figuras e cortes compositivos que são extremamente fotográficos e contemporâneos, pude me deparar com uma série de trabalhos que transitam do digital ao tradicional e da iluminação artificial (distanciamento) à iluminação natural (aproximação).

Figura 34. Pascual Rodríguez. Boys in Bedroom, 2016. 40x61cm, Óleo sobre Tela.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CCJwC4XqCzO/>. Acesso em: 14 nov. 2020

Figura 35. Pascual Rodríguez. Boy from the past. 50x35cm, Óleo sobre Painel.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CCJwC4XqCzO/>. Acesso em: 14 nov. 2020

Ainda nos situando em um terreno das aproximações, creio ser relevante pontuar elementos presentes nas composições (Fig. 36 e 37) de Mauro C. Martinez. O artista apresenta em sua produção um aspecto visual extremamente rico no que tange para além da reprodução de um cotidiano abordado até então na pesquisa. Ao inserir nas imagens a reprodução de interfaces e elementos presentes em ambientes virtuais que fazem parte do nosso cotidiano, com destaque para os ícones de marcação e o filtro de conteúdo sensível presentes na rede social Instagram, o artista aproxima o espectador através de códigos visuais que são próximos a um webcotidiano.

Conforme observado em um terceiro momento de enfoque da pesquisa, a presença da rede social que Martinez interage em sua produção, é também um elemento com o qual posso relacionar uma prática artística pessoal. Desde o uso de um perfil pessoal para o compartilhamento de ilustrações e pinturas que realizo, é relevante destacar como a presença de elementos da interface desses aplicativos acaba por se manifestar em minhas imagens, em

uma instância que situo a origem das fotografias de referência utilizadas como etapa nos procedimentos do fazer.

Sobre a produção do artista, a Unit Gallery, galeria de arte contemporânea que o representa, expõe acerca de suas pinturas:

Mauro Martinez justapõe formas pictóricas comuns da história da arte com os fluxos monótonos de imagens online a que nós, como uma sociedade cada vez mais digital, estamos frequentemente sujeitos. Utilizando habilmente metáfora, ironia e humor, as pinturas de Martinez respondem às doutrinas da cultura da internet, ao mesmo tempo criticando e zombando de nossa relação com as imagens contemporâneas¹³

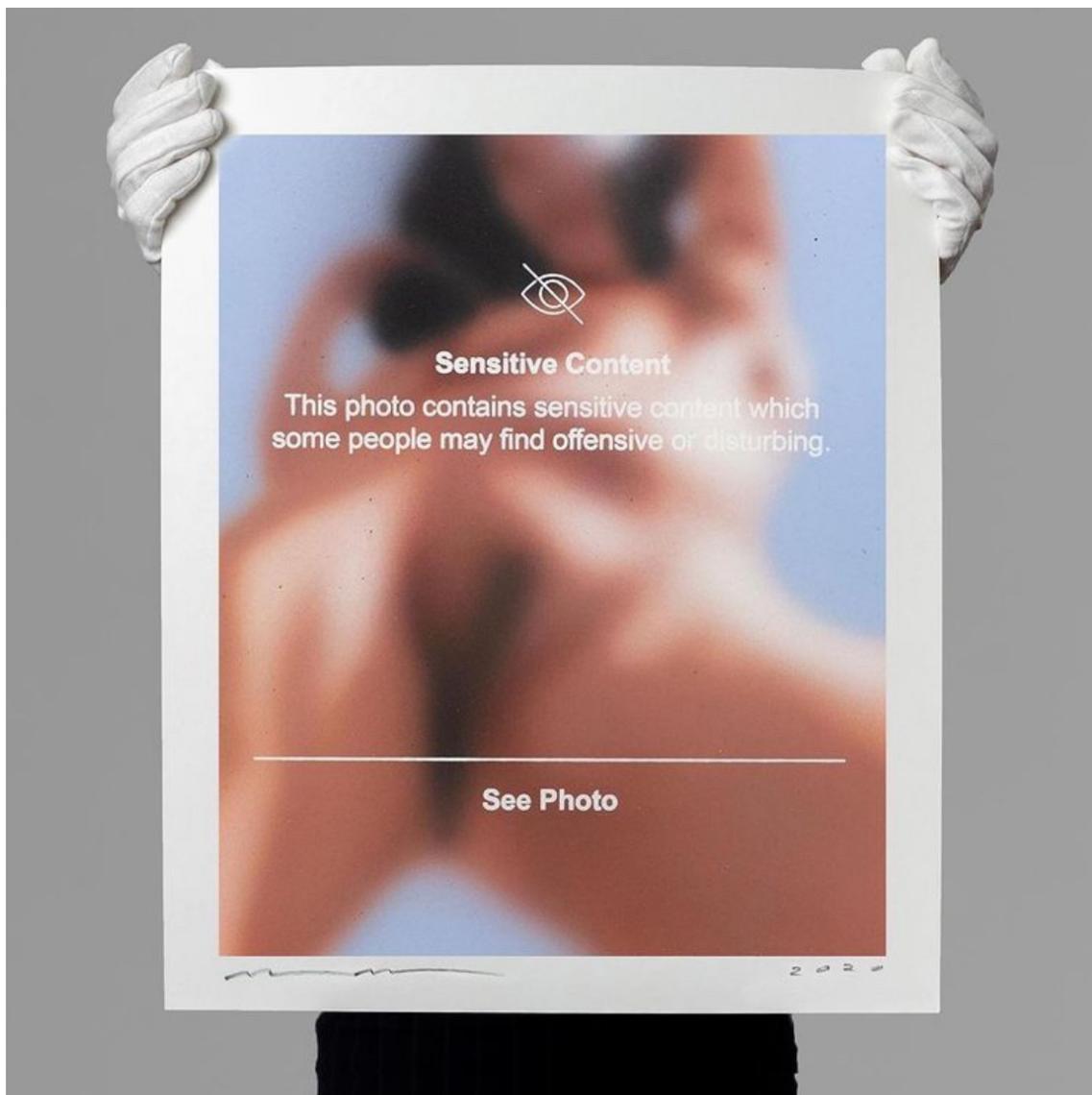
Figura 36. Mauro C. Martinez. Photo Synthesis, 2019. 183 x 213 cm, Óleo sobre Tela.



Fonte: <https://unitlondon.com/content/feature/870/detail/artworks8291/>. Acesso em: 14 nov. 2020

¹³ UNIT GALLERY. **Mauro Martinez**, [s.d.]. Página inicial. Disponível em: <<https://unitlondon.com/artists/229-mauro-c.-martinez/>>. Acesso em: 20 de nov. de 2020.

Figura 37. Mauro C. Martinez. Sensitive Content Nº 17, 2020. 180 x 140 cm, Óleo e Serigrafia sobre Tela.



Fonte: <https://unitlondon.com/content/feature/870/detail/artworks8324/>. Acesso em: 14 nov. 2020

Em conclusão, no que engloba um contexto geograficamente mais próximo aos meus interesses de perseguições cotidianas, gostaria de expor, como a produção do pintor e arquiteto Rodrigo Yudi Honda, se apropria de elementos narrativos de um cotidiano brasileiro contemporâneo. Diferentemente de um cotidiano brasileiro previamente abordado no primeiro capítulo, na produção de Honda, observo proximidades de contextos e fragmentos cotidianos que aparecem até então, de uma maneira tímida em minha produção, como por exemplo, nas pinturas “Dia de Feira” (ver página 85) e “Cadeira de Bar ao Sol” (ver página 104). Para além da ilustração de uma produção nacional sobre a temática do cotidiano, os lugares presentes na

obra do artista são ambientes de vivências pessoais, que integram tanto o meu cotidiano, quanto possíveis cotidianos de demais sujeitos que estão presentes em uma coletividade (Fig. 38 e 39).

Figura 38. Rodrigo Yudi Honda. Sesta, 2020. 40 x 30 cm, Óleo sobre Tela.



Fonte: <https://www.rodrigoyudihonda.com/arquivo> Acesso em: 14 nov. 2020

Figura 39. Rodrigo Yudi Honda. A cópia da Chave, 2020. 40 x 30 cm, Óleo sobre Tela.



Fonte: <https://www.rodrigoyudihonda.com/arquivo> Acesso em: 14 nov. 2020

Conforme exposto em um momento dedicado à introdução sobre a estrutura da pesquisa, este breve momento, para além de um compilado de artistas que emanam aproximações com meus interesses temáticos e técnicos no que tange o cotidiano como objeto de perseguição em uma produção em pintura, justifica-se como uma síntese de uma linearidade proposta na investigação, que parte de um cotidiano até então distante, em direção à possíveis cotidianos que estão em contextos mais próximos em níveis sociais e históricos. A breve entrada destes artistas neste segundo momento, conclui de maneira extremamente visual, reflexões sobre as representações do cotidiano em um contexto de deslocamento da ideia tradicional de pintura de gênero, denotando revoluções na visualidade das produções que até então encontram-se dentro de escopos bem definidos em uma recente história da arte, no século XX.

Tal como os procedimentos de representação do cotidiano se modificam, é possível concluir este momento, como a preparação de um terreno, que encerra uma perseguição do cotidiano do outro e que adentra em um cotidiano pessoal, no panorama geral de investigação que é proposto ao longo do texto.

CAPÍTULO TRÊS – COTIDIANOS PESSOAIS

O dia a dia se encontra semeado de maravilhas, espuma tão brilhante [...] como a dos escritores ou dos artistas. Sem nome próprio, todas as espécies de linguagem dão lugar a essas festas efêmeras que surgem, desaparecem e tornam a surgir. Michel de Certeau, 1998, p. 18.

3.1 O cotidiano como interesse em uma produção autoral

Ao longo do texto, mergulhamos nas mais diversas soluções visuais para a questão do cotidiano enquanto interesse temático na pintura. Em uma sequência lógica, no que tange um recorte histórico, chegamos por fim, à atualidade.

Embora tenha sido longo, o caminho percorrido pelo nosso olhar sobre o objeto que aqui nos interessa, atravessou os principais locais de inquietação, que enquanto mediador deste olhar, elenquei como pontos chave para uma compreensão geral do cenário destes possíveis cotidianos.

Por fim, este terceiro momento, assume um aspecto de diálogo mais direto, uma vez que adentro representações por mim produzidas. Tais imagens, apresentadas neste momento, não assumem um papel de mera ilustração de uma produção autoral, mas servem ainda como linhas guias da fase final dos mapeamentos aqui propostos, que por fim, atingem uma compreensão e interpretação pessoal do cotidiano, que parte diretamente de minhas vivências e das referências até então exploradas no texto.

Ao longo da graduação, o fascínio pela exploração do cotidiano através da pintura, tornou-se para mim um local interesse. Ao frequentar inúmeras aulas, nas quais pude observar o cotidiano mediado pelos mais diversos artistas, tornou-se possível, a pequenos passos, construir um repertório pessoal de referências através do qual, situei meu olhar para aspectos que me fossem mais convidativos nessas imagens.

Passei então, timidamente, ao campo da prática. Muitas das vezes, incentivado por proposições de disciplinas práticas, iniciei uma série de exercícios pictóricos nos quais, as vivências cotidianas assumiram um papel central nas composições (Fig. 40).

Figura 40. Humberto Torres. Memórias #3, 2016. Têmpera vinílica sobre tela, 21,5 x 16 cm.



Fonte: Acervo Pessoal.

A imagem acima, por exemplo, pertence a um conjunto seriado realizado como exercício para a disciplina de pintura em 2016, e trata-se de uma das primeiras experimentações voltadas para a exploração de cenas cotidianas em minha produção.

Consistindo em um conjunto seriado de quatro composições, realizadas com têmpera vinílica em tela esticada sobre chassi vazado, a série “Memórias” explora a fotografia como ponto de partida para a construção de narrativas na pintura. Como observado na composição “Memórias #3” a partir de uma seleção prévia de fotografias não autorais, busquei por meio da visualidade uniforme conferida com o material, “editar” as formas e as cores na composição fotográfica, de modo que ao transferir esta decupagem para o suporte escolhido, pude evidenciar ou velar aspectos que me fossem mais ou menos interessantes na composição através do material, trabalhando por meio de contrastes cromáticos, para a construção dessas pequenas cenas de 21 por 16 cm, extraídas de registros não autorais, de uma vivência cotidiana na qual eu me encontrava presente enquanto personagem, juntamente à amigos com os quais vivenciei os momentos ali registrados.

Embora seja uma das primeiras produções na qual exploro um cotidiano pessoal enquanto interesse temático, este é um lugar que revisito frequentemente. Ao olhar para a produção atualmente, por exemplo, me atento para pormenores que até então, embora explorados na imagem, não iam de encontro a um repertório teórico do qual eu tivesse consciência (e que definitivamente pude compreender melhor ao longo da pesquisa). A ausência de traços fisionômicos, em um olhar posterior, configura-se como um fragmento desta memória retratada a partir de um registro que não é autoral e que, portanto, tal como as relações entre os sujeitos na imagem, como para o autor da fotografia de referência com a imagem momentânea que produz, denotam um momento, que aos poucos apaga-se, deixando apenas rastros. Este perfil de anonimato e vacância, vai de encontro à muitos sujeitos presentes nas pinturas de gênero holandesas. Os sujeitos presentes nas pinturas abordadas como referência previamente no capítulo um, embora no aspecto da visualidade, possuam fisionomias definidas, sofrem de uma perda de identidade, ao serem sinalizados como simples indivíduos dentro de uma classe ou categorização maior (Leiteira, Soldado, Camponês, Trabalhador, Viajante).

Os vestígios compositivos apontados na cena, me acompanharam ao longo da trajetória de construção de uma visualidade característica na pintura, através das experimentações realizadas no contexto da graduação. Embora minhas pinturas sofram alterações mais significativas em um campo da materialidade, carregam sempre, um apelo cromático de uma paleta de matizes iluminados em uma instância formal, assim como uso da fotografia como material referencial para construção das composições, em uma dimensão dos procedimentos.

A presença humana também é um aspecto que se manteve ao longo de minhas práticas com o objeto do cotidiano. Estas relações entre imagem e figura humana se dão por meio de representações literais dos corpos ou por meio de vestígios, no que tange a questão temática, como cenas que não necessariamente possuem uma presença do humano, mas que carregam fragmentos de um cotidiano pertencente a um sujeito que se encontra oculto na composição, porém que habita a cena. É válido sinalizar, uma vez que exploro um interesse que parte de um cotidiano que é pessoal, que, muitas das vezes, este sujeito presente ou oculto, sou eu, ou então sujeitos presentes em meu cotidiano.

Figura 41. Humberto Torres. Graduação, 2018. Gouache sobre papel 200g, 21 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo Pessoal.

A relação entre vivências pessoais e imagem, são motivações primárias das narrativas presentes na composição. As imagens fotográficas utilizadas como referência para a criação, na maioria das vezes, não se tratam de estudos preparatórios, mas sim de capturas realizadas inicialmente com o objetivo de registrar o momento, sem a intenção de utilizá-la como motor para a produção de novas imagens (em uma instância artística).

A pintura acima (Fig. 41), consiste em uma possibilidade de desdobramento dos primeiros exercícios realizados com a têmpera vinílica na série “Memórias”. Neste momento, os corpos denotam uma presença mais evidenciada, ao passo que é adicionado à composição, um tratamento nas carnações que previamente assumiam uma redução formal. As figuras presentes na composição final, tal como na fotografia de referência, se tratam de amigos e familiares com os quais vivencio um momento de comemoração, que é registrado por uma de nossas mães. O aspecto dos sujeitos presentes em meu cotidiano assim como a fotografia que não parte de uma autoria pessoal, são aspectos que por hora se mantiveram inalterados no campo dos procedimentos. A atenção dirige-se à aspectos, que conforme abordados previamente nas análises de obras ao longo do texto, delimitam um determinado recorte temporal, que é denunciado através de um jogo de linguagem corporal dos indivíduos ali

retratados, tal como através do vestuário que se faz presente na cena. Tais dados, evocam uma noção de proximidade com um contexto que é contemporâneo.

Tal como as motivações, recortes compositivos e procedimentos na representação do cotidiano foram a longos passos, se modificando em um panorama histórico apresentado, no que dizia respeito a minha produção, a partir da mudança de um contexto material, parti de têmperas de natureza mais espessas e de preenchimento uniforme à composições aguadas e construídas através da típica sobreposição de camadas proporcionada pela aquarela.

A mudança no quesito da matéria, foi revigorante. Pude experimentar uma liberdade que atendeu de modo extremamente satisfatório meus anseios visuais. Embora de maneira ainda tímida na exploração de diferentes suportes, avancei no estudo da aquarela como meio para representar novos recortes de um cotidiano pessoal.

As fotografias de referência para minhas composições, embora previamente não-autorais e muitas das vezes não intencionais, agora assumem um caráter de ferramenta autoral e essencial para a construção de novas realidades através de um olhar que é mais crítico e que habita de maneira mais consciente, a produção dessas imagens de referência.

Este registro autoral de pessoas, lugares e situações com as quais interagi em determinado momento, me capturam de maneira que procuro através da pintura, revelar novas camadas e recortes temáticos dentro do meu cotidiano, que nutrem de maneira mais satisfatória a visualidade das composições finalizadas.

Tal consciência de interesses sobre aspectos do meu cotidiano, são explorados de maneira mais extensiva a partir de um conjunto de aquarelas realizadas como projeto investigativo para o ateliê de desenho em 2019. Nestas composições, a partir de tomadas compositivas que assumem um caráter fotográfico mais explícito, enquanto autor destas composições, me enxergo de maneira mais presente, uma vez que o conjunto parte de registros de fragmentos do meu cotidiano, que não se restringem apenas aos personagens, mas estendem-se às vivências e locais que frequento e que busco potentes recortes que possam aproximar o espectador à minha realidade.

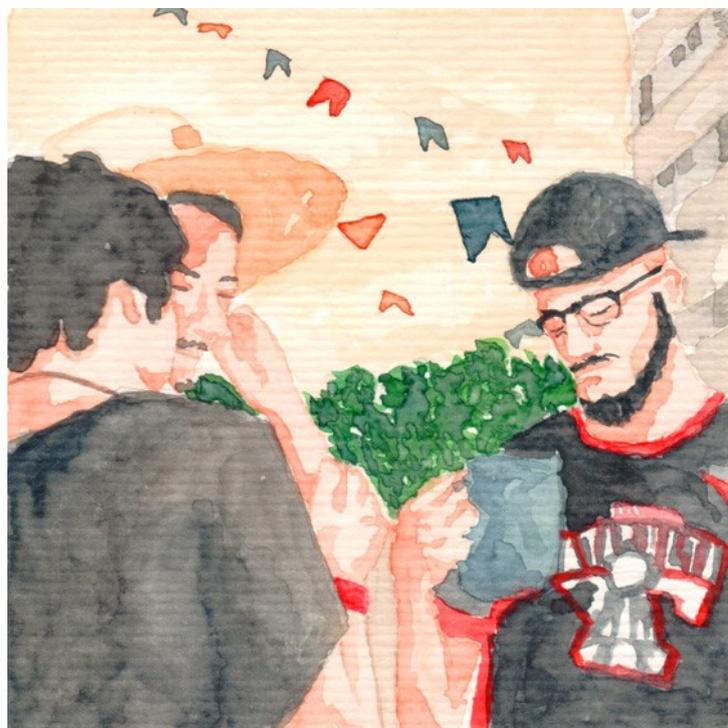
Figura 42. Humberto Torres. Dia de Feira (série: Quotidianum), 2019. Aquarela sobre papel 300g, 28,3 x 21 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

A primeira composição (Fig. 42) como indicado na legenda é intitulada “Dia de Feira”. Possuindo em sua maioria compositiva, matizes de azul e verde, a composição é apresenta uma narrativa que possui uma certa noção de acúmulo e enclausuramento em relação às explorações do cotidiano até então presentes na minha produção. Tais aspectos relacionam-se em muito ao ambiente representado. As feiras livres, são tradicionalmente parte do cotidiano urbano, é um local de busca, onde encontrei minha primeira imagem de referência para o conjunto. Centralizada na composição, se encontra a figura de uma senhora feirante que aguarda por clientes. A personagem, por sua posição e vestes, assim como sua banca, se destacam por oferecerem um contraste luminoso à cena.

Figura 43. Humberto Torres. Arraiá da Panthers (série: Quotidianum), 2019. Aquarela sobre papel 300g, 28,3 x 21 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

A segunda composição (Fig. 43) denominada “Arraiá das Panthers”, traz uma cena de uma festividade junina, comum no mês de junho ao longo de todo o país. Tal festa, em específico é realizada anualmente pelo time de cheerleaders Panthers, da Universidade Federal de Uberlândia. Tais dados que vão sendo inseridos na composição, como (novamente) as vestimentas, indicam possíveis aspectos do meu cotidiano enquanto autor da imagem. Três personagens se fazem presentes na cena, que se passa em um ambiente ao ar livre. Podemos observar nos matizes utilizados para a carnação das figuras humanas, assim como nas aguadas que representam o céu, uma iluminação mais vespertina, ao entardecer. Matizes mais saturados assumem as roupagens dos protagonistas da cena que se encontram em um momento de interação, registrado por meio de um olhar extremamente fotográfico, que convida o espectador a se juntar a estes por entre o espaço pelo qual é possível observá-los.

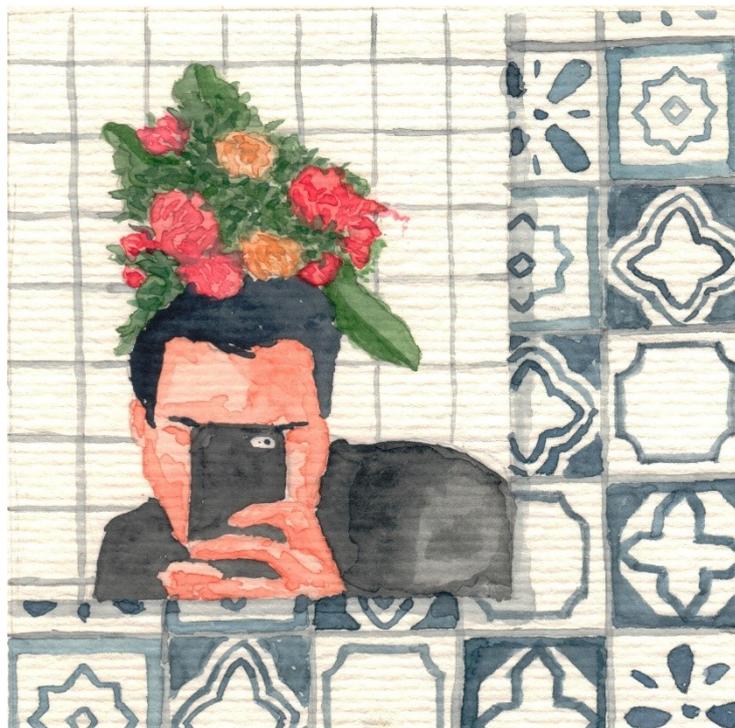
Figura 44. Humberto Torres. Lar (série: Quotidianum), 2019. Aquarela sobre papel 300g, 28,3 x 21 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

A terceira imagem (Fig. 44), trata-se de uma pintura que se caracteriza como um fragmento do cotidiano que adentra um campo dos vestígios de uma presença humana que está oculta. Caminhando em direção a uma representação que é mais próxima de uma natureza morta, do que uma pintura de gênero (em uma denominação histórica conforme apresentado no primeiro capítulo), o recorte se manifesta em um contexto muito contemporâneo. É possível identificar um cômodo interno com um espelho que reflete uma cama com uma almofada. O título da composição, “Lar”, está ali para auxiliar o espectador no processo de associar o ambiente retratado como sendo pertencente à minha vivência. Podemos observar livros sob uma superfície, juntamente de plantas, fotografias polaroid na parede e uma lata de sopa Campbell's sobre estes livros. A composição, em contraponto às anteriores, é extremamente iluminada, com nuances suaves de sombras, definidos por manchas que se fazem muito sóbrias, porém que são essenciais na composição. Os matizes utilizados na representação dos objetos são saturados e contrastam com o branco do suporte original que ocupa uma área mais significativa da composição.

Figura 45. Humberto Torres. Carnaval (série: Quotidianum), 2019. Aquarela sobre papel 300g, 28,3 x 21 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

A quarta composição (Fig. 45), em aspectos visuais relaciona-se em muito à terceira. Para além de ser cromaticamente, uma composição amplamente iluminada e possuir cores com matizes saturados em contraste com a ausência de tinta do suporte, um elemento se faz presente nas duas imagens: o Espelho. Seu reflexo, desta vez portanto, revela o artista, em um momento no qual o mesmo tira uma foto. A narrativa retratada apresenta um jogo entre a fotografia de referência e a imagem final criada a partir desta. Observa-se um adereço na cabeça da figura, que podemos conectar com outra festividade tipicamente brasileira: o Carnaval, que como presente na legenda, é o título da obra. Observamos também, um trabalho em azulejaria hidráulica, que na composição configura-se quase como uma estampa, um padrão, que com seu inconfundível contraste entre azul e branco circunda o espelho e direciona nossa atenção para o mesmo.

Figura 46. Humberto Torres. Verão (série: Quotidianum), 2019. Aquarela sobre papel 300g, 28,3 x 21 cm.

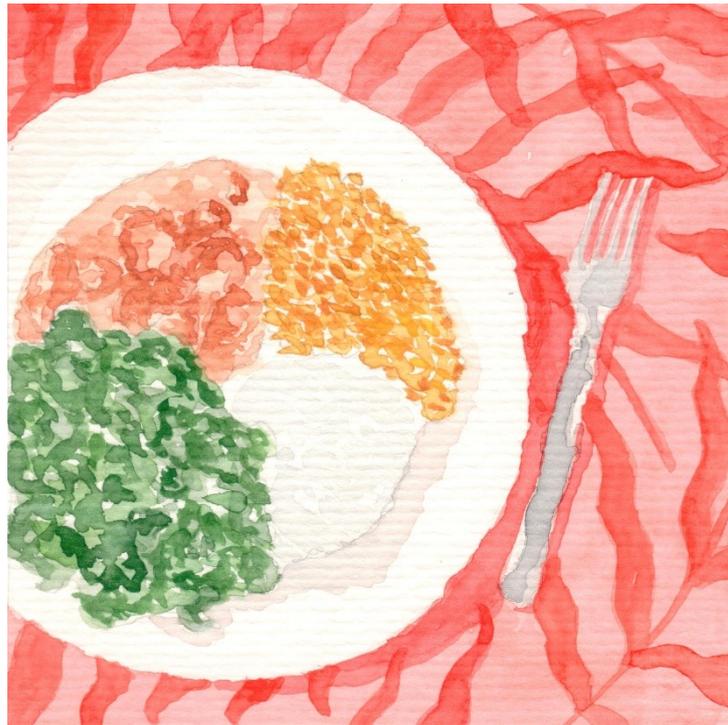


Fonte: Acervo Pessoal

Na quinta (Fig. 46) e sexta (Fig. 47) composições, continuamos com um jogo de ângulos e olhares que inicia-se de maneira mais explícita na quarta imagem da série. É possível observar novamente, em minha abordagem do cotidiano enquanto objeto de interesse, um caráter extremamente fotográfico nas composições. Nas duas últimas ilustrações, o corte compositivo parte de uma observação de um ângulo em primeira pessoa, na qual são retratadas respectivamente, pernas, vestindo uma peça de roupa estampada, cujo padrão se dá por meio de manchas em cores vibrantes em contraste, ao passo que o fragmento corporal da figura humana, se encontra com os pés dentro de uma piscina, temática muito trabalhada dentre alguns dos artistas de referência apresentados ao longo do segundo capítulo. Na sexta pintura, observa-se uma refeição, na qual podemos identificar quatro tipos de comida diferentes por meio do contraste cromático dentre a representação destas, que estão dispostas sobre um prato com um garfo ao lado, sobre uma toalha ou alguma superfície estampada com padrão de folhagens. Verão e Restaurante Universitário, retratam, assim como as demais composições, fragmentos de um cotidiano pessoal, por meio um ângulo que não costuma ser muito popularizado dentre pinturas de gênero e demais referências visuais apresentadas ao longo da pesquisa. Porém, ambas as imagens, sejam por suas cores super saturadas ou por seu corte compositivo, são imagens extremamente convidativas, e de certa maneira, com um caráter intimista mais

presente. No que diz respeito ao aspecto formal, podemos ainda acrescentar que há em ambas, um deslocamento dos focos centrais da composição para o lado esquerdo.

Figura 47. Humberto Torres. Restaurante Universitário (série: Quotidianum), 2019. Aquarela sobre papel 300g, 28,3 x 21 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

As composições apresentadas, além de mediar meu interesse no objeto cotidiano na pintura ao longo das minhas proposições práticas, configuram-se como momentos e olhares que se voltam à uma realidade que diz respeito a um cotidiano que já é um cotidiano que reside no passado. Tal como observado ao longo do nosso mapeamento histórico, as visualidades e aspectos técnicos modificam-se quando situadas em diferentes contextos. Ao passo que nos dirigimos à questões mais atuais em uma representação autoral do cotidiano, adentramos um momento de conclusão do nosso panorama da pesquisa.

3.2 Um olhar sobre uma produção em um cotidiano atual

As práticas cotidianas estão na dependência de um grande conjunto, difícil de se delimitar e que, a título provisório, pode ser designado como o dos procedimentos. São esquemas de operações e manipulações técnicas. Michel de Certeau, 1998, p. 109.

Posteriormente ao estabelecer uma familiaridade com a linguagem da aquarela ¹⁴ e com meu cotidiano pessoal, como objeto central das minhas experimentações práticas, iniciei um processo de delimitação de recortes que se faziam presentes ao longo de meu processo em uma pesquisa poética para o trabalho de conclusão de curso.

Pautado inicialmente por uma questão voltada aos procedimentos do fazer, minha pesquisa teórica se alinhava a uma síntese prática, que partia de um repertório imagético fotográfico que foi sendo criado ao longo do último ano. Tais registros, foram selecionados dentre uma série de imagens veiculadas em meu perfil pessoal na rede social *Instagram*. Estas memórias, registradas e armazenadas em uma dimensão digital, retratavam uma série de capturas de momentos do meu cotidiano, em específico um cotidiano no qual a partir destes registros, eu tinha o interesse de explorar de maneira mais detida, alguns aspectos já previamente citados que se fizeram presentes ao longo das minhas experimentações, como sujeitos presentes no meu cotidiano e situações nas quais tanto eles, quanto eu nos encontrávamos presentes, por meio destes registros fotográficos, que se tratavam de situações nas quais as narrativas a serem construídas na imagem seriam mediadas através de elementos como a iluminação natural e adereços cotidianos, para estabelecer determinados recortes temporais e temáticos na imagem.

Todavia, ao início do ano letivo de 2020 e do semestre final de desenvolvimento da pesquisa, nos deparamos com um momento que afetaria, nossos hábitos em uma esfera social, de maneira jamais vista ao longo das últimas décadas. Uma crise mundial de saúde, não estava nos planos. Como proceder então?

¹⁴ Para fins de situar minha relação com a linguagem, o termo “posteriormente”, neste momento, diz respeito a uma produção mais extensiva e consciente em aquarela realizada em 2019. Embora em contato com a técnica desde 2018, ano no qual realizei a disciplina optativa de aquarela na graduação e fui selecionado para a Bienal de Belas Artes de Taubaté, com uma de minhas aquarelas, ainda me situava em um terreno muito inicial em comparação a minha produção no ano seguinte.

Em isolamento¹⁵ na minha cidade natal, eu me deparei inicialmente com três dilemas. Primeiro, um posicionamento institucional da universidade, sobre o andamento das atividades acadêmicas em um período tão adverso. Segundo, em termos de soluções materiais para o andamento da parte prática da pesquisa, todos meus materiais haviam sido deixados em Uberlândia. Me deparei sem minhas tintas, papéis, pincéis e estudos preparatórios, possuía apenas, acesso às imagens de referência, que se encontravam armazenadas digitalmente. E terceiro, como retratar situações de proximidade e interação social no meu cotidiano, em um tempo de distanciamento e isolamento, quando esta não era mais a realidade vivenciada por mim e pelos outros?

Creio ser relevante pontuar, que, em vista de uma série de incertezas ao longo do processo de definição de um objeto da pesquisa, optei por enfatizar, uma abordagem voltada ao campo teórico, ao invés de optar por um caminho que fosse em direção à uma pesquisa poética, na qual minha produção entraria como protagonista central da monografia. Após uma série de reflexões e ajustes durante as orientações, cheguei à solução, em que discorrer sobre o objeto da pesquisa, dentro do meu processo de criação em determinada parcela do texto, seria uma possibilidade mais satisfatória. Direcionei meu olhar, portanto, para o mapeamento da trajetória do cotidiano enquanto objeto de interesse nas produções em pintura em um recorte histórico com os quais eu gostaria de melhor compreender as inquietações e proximidades que eu conseguia estabelecer com minha própria produção (que é apresentado ao longo deste texto).

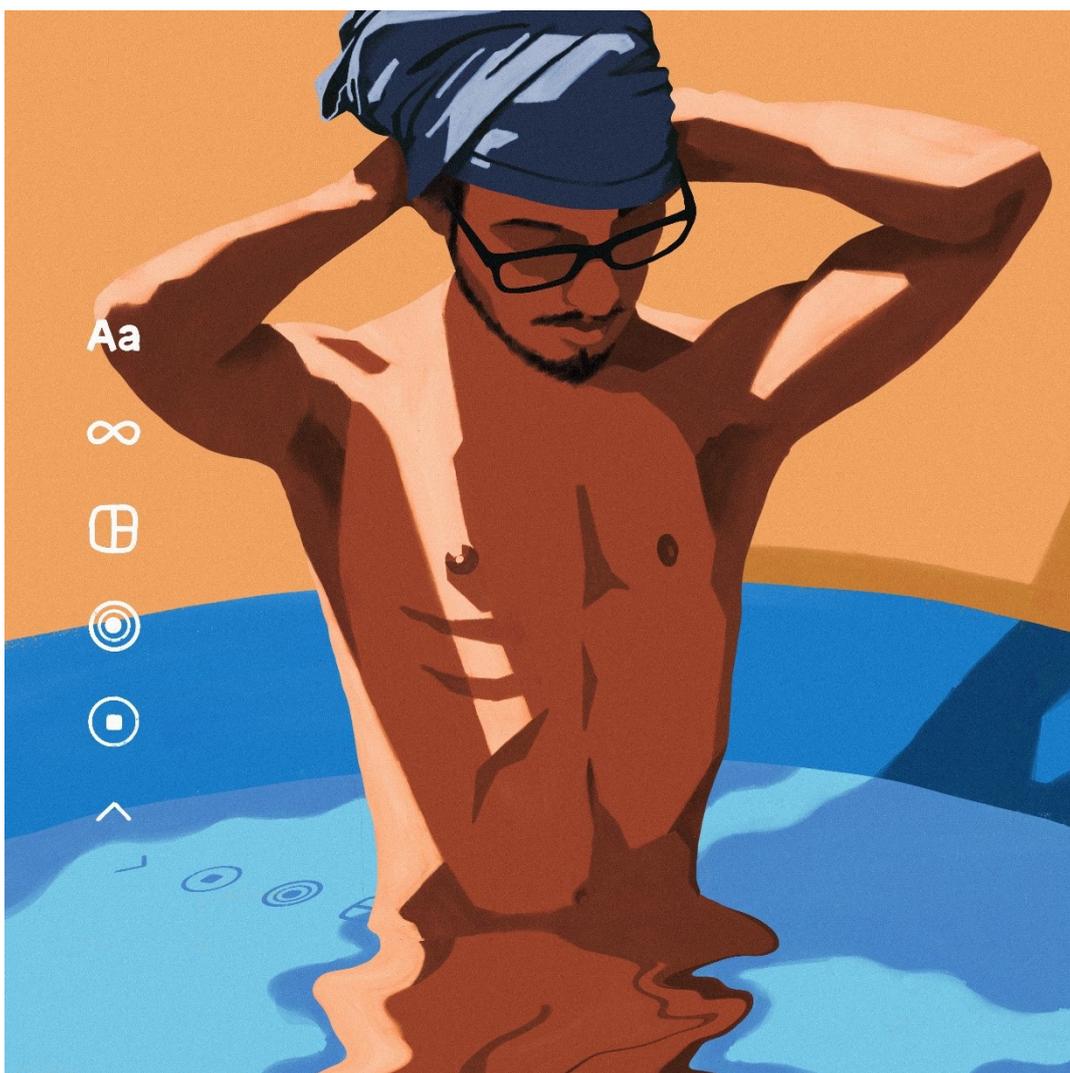
Todavia, tal escolha me permitiu olhar para as soluções tomadas, com um olhar em que compreendo tais produções resultantes, como um novo recorte do meu cotidiano, que é influenciado por toda uma conjuntura, que afeta a materialidade e os fragmentos da minha vivência, que estão presentes na imagem.

Voltando à um momento inicial na crise que me permitiu novas experimentações, debrucei-me sobre as questões que estavam ao meu alcance. Embora não possuísse uma familiaridade tão aguçada com a pintura digital, observei nesta linguagem a solução mais óbvia. Me pareceu mais do que apropriado, tratar das narrativas da imagem em uma dimensão digital, por uma série de fatores. Ao longo do ano, a maioria das relações sociais, se deu virtualmente. Minhas práticas sociais cotidianas, portanto, foram transportadas juntamente para esta esfera.

¹⁵ O conceito de isolamento, neste momento refere-se à um período de isolamento social forçado, recomendado fortemente pela Organização Mundial de Saúde (OMS) em função do surgimento de um novo patógeno denominado SARS-CoV-2 que manifestou-se ao longo do ano de desenvolvimento da pesquisa, 2020, espalhando-se de forma a desencadear uma pandemia global.

O uso de fotografias digitais, era outro ponto. Mediar a materialidade fotográfica utilizada como referência, que se fez primariamente presente em um ambiente virtual de interações, era mais coerente quando visualizada através do ecrã.

Figura 48. Humberto Torres. Dia de Sol, 2020. Pintura Digital, 3740 x 3740 pixels.



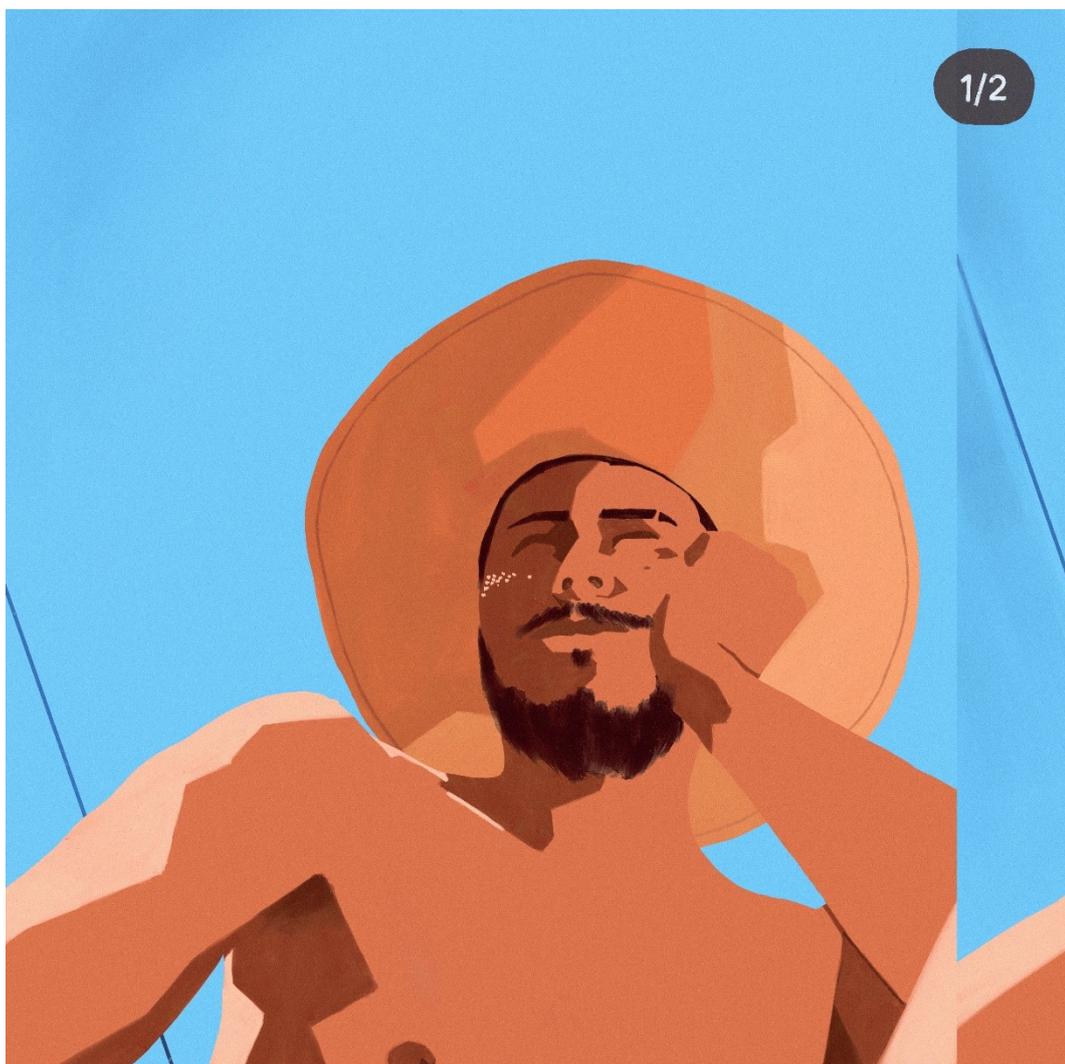
Fonte: Acervo Pessoal

A composição “Dia de Sol” (Fig. 48), trata-se da primeira pintura realizada dentro da proposta inicial da pesquisa poética nesse citado momento de isolamento, todavia, executada

através de uma materialidade digital¹⁶. Podemos observar uma figura masculina que se encontra centralizada na composição. Apenas o tronco do corpo é visível, ao passo que do quadril para baixo, nos deparamos com a fluidez de um reflexo, que se torna uma exploração inédita na imagem, que parte em muito, da observação do trabalho de Hockney ao representar corpos em interação com a água, assim como a temática da piscina que parte de uma vivência pessoal e uma observação constante nos artistas de referência, como o próprio Hockney (ver pág. 61), Brilli (ver pág. 71) e Golightly (ver pág. 72). Tal distorção, é representada por áreas de cor onduladas, que correspondem a uma paleta de tons terrosos, em meio a três principais matizes de azul, situados na parcela inferior da composição, em contraste ao um plano de fundo amarelo. A imagem possui um caráter extremamente iluminado, visível através das nuances de uma iluminação natural e das áreas sombreadas que se apresentam sobre o corpo da figura, conforme um sinalizado interesse no mapeamento das formas que interagem através destes contrastes. Ao lado esquerdo da composição observamos uma interferência de signos que se distribuem em uma configuração vertical. Estas seis interferências na imagem correspondem à barra de ferramentas da tela de captura de imagem no aplicativo *Instagram*, que embora na interface do ecrã seja representada bidimensionalmente, nesta composição, projeta uma sombra ao longo da água, tal qual o corpo ali presente.

¹⁶ Materialidade Digital, diz respeito, em uma concepção pessoal, às áreas construídas ou modificadas na imagem, podendo (ou não) imitar materiais artísticos convencionais como tintas, grafite, carvão, etc através dos pincéis digitais, ou *brushes* (ver pág. 99)

Figura 49. Humberto Torres. Selfie, 2020. Pintura Digital, 3740 x 3740 pixels.



Fonte: Acervo Pessoal

Em sequência, podemos conferir outra composição que integra o conjunto seriado realizado. “Selfie” (Fig. 49), como o próprio título sugere, diz respeito a uma composição construída a partir de uma fotografia retirada por meio da câmera frontal do celular, um jogo imagético que já se fazia presente em minhas produções conforme observado na série de aquarelas “quotidianum” (2019). A tomada que proporciona para a composição um recorte compositivo extremamente aproximado, distancia-se de uma visualidade tradicional até então no que tange a temática do cotidiano na minha produção e em uma perspectiva histórica, e embora passível de ser lida como um auto retrato, a pintura configura-se como um registro de um momento do cotidiano e eu a autorizo a cruzar determinadas fronteiras no que tange minha perseguição do cotidiano. Novamente podemos observar uma série de aspectos formais

recorrentes nos demais estudos realizados por meio da pintura digital, com destaque para os recortes produzidos pela luz solar no corpo da figura que também ocupa uma centralidade na composição. Ao lado direito da imagem podemos observar uma fragmentação, que sugere uma continuidade conforme podemos observar através do elemento presente na parte superior que indica "1/2" e na semelhança entre cores e formas. Tal fragmento e indicador retratados também são parte de funcionalidades observadas no aplicativo nos quais se dão os registros das imagens da proposta original da série de experimentações. No aspecto cromático, o azul adentra a composição através de uma grande área de cor que se situa detrás da figura humana, reforçando um aspecto de amplitude, ausência e iluminação para a pintura. A monocromia do personagem em tons terrosos atua como cor complementar ao cenário, realçando suas expressões ao mesmo tempo que revela um aspecto introspectivo do sujeito.

Abaixo podemos observar uma terceira composição (Fig. 50), que é intencionalmente semelhante à primeira no aspecto visual, visto sua origem de um mesmo momento e imagem de referência. A figura humana se faz presente, ocupando uma extensão horizontal da imagem. Imersa parcialmente nas águas, visualizamos novamente um elemento de distorção, assim como o reflexo de um indicador de temperatura (também distorcido), tipicamente pertencente à uma interface digital no qual a imagem se origina. Tal como os primeiros estudos realizados em gouache (ver fig. 24), apresentados previamente, o coquetel alcóolico que a figura carrega nas mãos, assim como uma linguagem corporal do personagem, denotam uma informalidade e proximidade com um contexto de produção da imagem e vivência atual. O aspecto cromático que diz respeito a matizes iluminados, transita dentre as composições, induzindo uma noção de unidade dentre estas.

Figura 50. Humberto Torres. Refresco, 2020. Pintura Digital, 3740 x 3740 pixels.



Fonte: Acervo Pessoal

Ao longo das experimentações, conforme apresentado, o contexto com o qual estas imagens dialogavam, não eram um cotidiano de uma realidade condizente com a que estava sendo vivenciada. Direcionei meu olhar, portanto, a pequenos fragmentos que estavam ao meu alcance de observação. Em um cotidiano pandêmico, voltei-me para indivíduos que estavam presentes em um isolamento comigo, ao passo que pude melhor compreender alguns aspectos da materialidade digital que estava explorando como meio para expressão destes recortes cotidianos.

No que diz respeito aos procedimentos do fazer, a construção das imagens se dá a partir de um processo de “edição” da visualidade desejada a partir da imagem de referência, no qual

evidencio ou velo determinados aspectos. Feito isso, passava, portanto, a uma etapa que consistiu na interação e reconhecimento com o aplicativo em que realizei os procedimentos técnicos. Com menos de dez anos no mercado, desenvolvido pela Savage Interactive Pty. Ltd., o aplicativo *ProCreate*, foi lançado em 2011 e é compatível com dispositivos móveis que possuam o sistema operacional iOS. Em termos de popularidade, é um dos aplicativos mais utilizados por ilustradores e artistas profissionais em vista das possibilidades técnicas que oferece. Um dos maiores nomes das artes visuais a utilizar-se do software para a criação de obras digitais, é o artista britânico David Hockney, que teve sua produção brevemente abordada no capítulo 2 e que ao longo dos últimos nove anos, utiliza-se do aplicativo para desenhar em seu iPad (ver pág. 68). De acordo com os desenvolvedores, “o objetivo do *ProCreate* é recriar a sensação natural do desenho físico, ao passo que utiliza as vantagens práticas da plataforma digital.”

Figura 51. Humberto Torres. Sem Título, 2020. Pintura Digital, 2480 x 3508 pixels.



Abordando algumas experimentações realizadas para estabelecer uma maior familiaridade com o aplicativo em um momento que voltei meu olhar, a figura 51, como sinalizado, volta-se para a observação de uma realidade cotidiana de figuras que estavam próximas a mim durante este contexto de pandemia. A prancha de estudo apresenta duas figuras, a primeira, mais adulta, com o corpo parcialmente apresentado, segura em suas mãos um vaso de espada-de-são Jorge¹⁷, enquanto o observa. O aspecto de iluminação reforçado por uma monocromia expansiva de um matiz de amarelo, vai de encontro à própria natureza da espécie retratada, usualmente cultivada em climas equatoriais, tropicais e sub-tropicais a sol pleno, sugerindo mais do que apenas um recorte na forma, mas um recorte nos possíveis contextos de origem da imagem, ao passo que é relevante destacar a relação popular que a planta possui com os lares interioranos brasileiros, transportando-nos novamente para uma dimensão do doméstico inserido no cotidiano. A simbologia referente à espécie, sugere proteção contra os males para quem a cultiva, indo de encontro a um anseio das figuras em isolamento, que igualmente buscam uma proteção do contexto pandêmico. Ainda no sentido do isolar-se as figuras possuem uma relação com a espacialidade na imagem, na qual encontram-se afastadas, em contraste aos recheados grupos de sujeitos presentes em uma fase inicial das minhas produções. A segunda figura, jovem e representada de corpo inteiro, encontra-se de costas, com vestimentas de banho, e sob uma fonte de luz que projeta uma sombra ao longo do suporte. Ambas as figuras, tal como as composições prévias, partem de recortes fotográficos de uma realidade observada, assim como se constroem, através de uma materialidade digital (ver nota 16) que esboça manchas mais fechadas em contraste com áreas mais lineares.

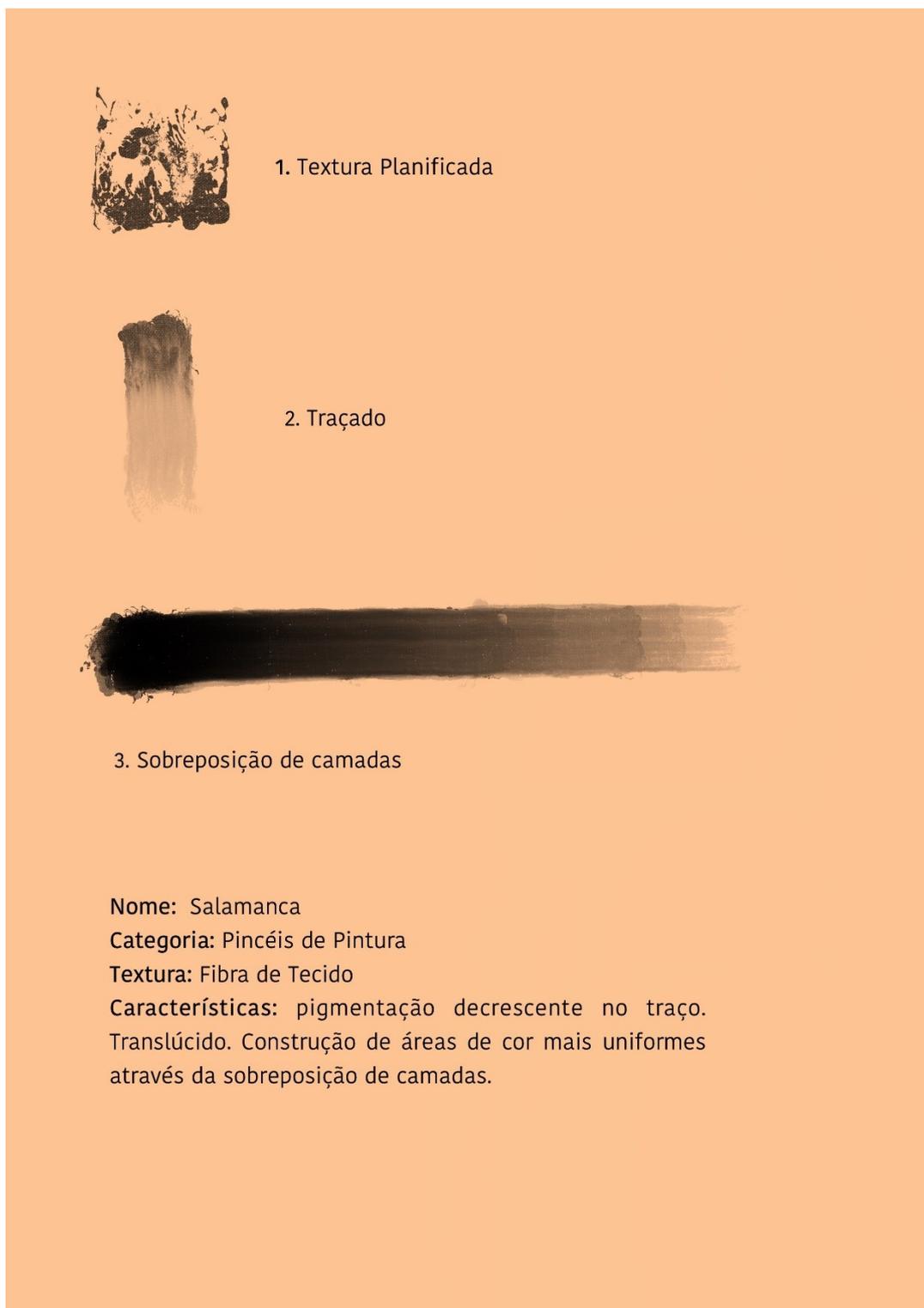
Tendo por objetivo emular uma materialidade física, os pincéis digitais (*brushes*) utilizados, tem por função construir (e interagir com) áreas de cor. É relevante observar como tais pincéis, disponibilizados em uma vasta biblioteca que conta com mais de cento e trinta exemplares, no caso do *ProCreate*, possuem particularidades próprias que dizem respeito ao seu traçado e sua interação com a tela de trabalho. Tais aspectos são totalmente ajustáveis nas configurações do aplicativo, possibilitando ao usuário, desta maneira, o total controle sobre a opacidade, tamanho, espessura do traço e da textura.

Dentre os *brushes* disponíveis, apresentei maior familiaridade para com os pincéis *Salamanca* e *Nikko Rull* (Fig. 52 e 53) na categoria de pincéis de pintura. Abaixo podemos

¹⁷ Nome popular para a espécie herbácea, *Sansevieria trifasciata*.

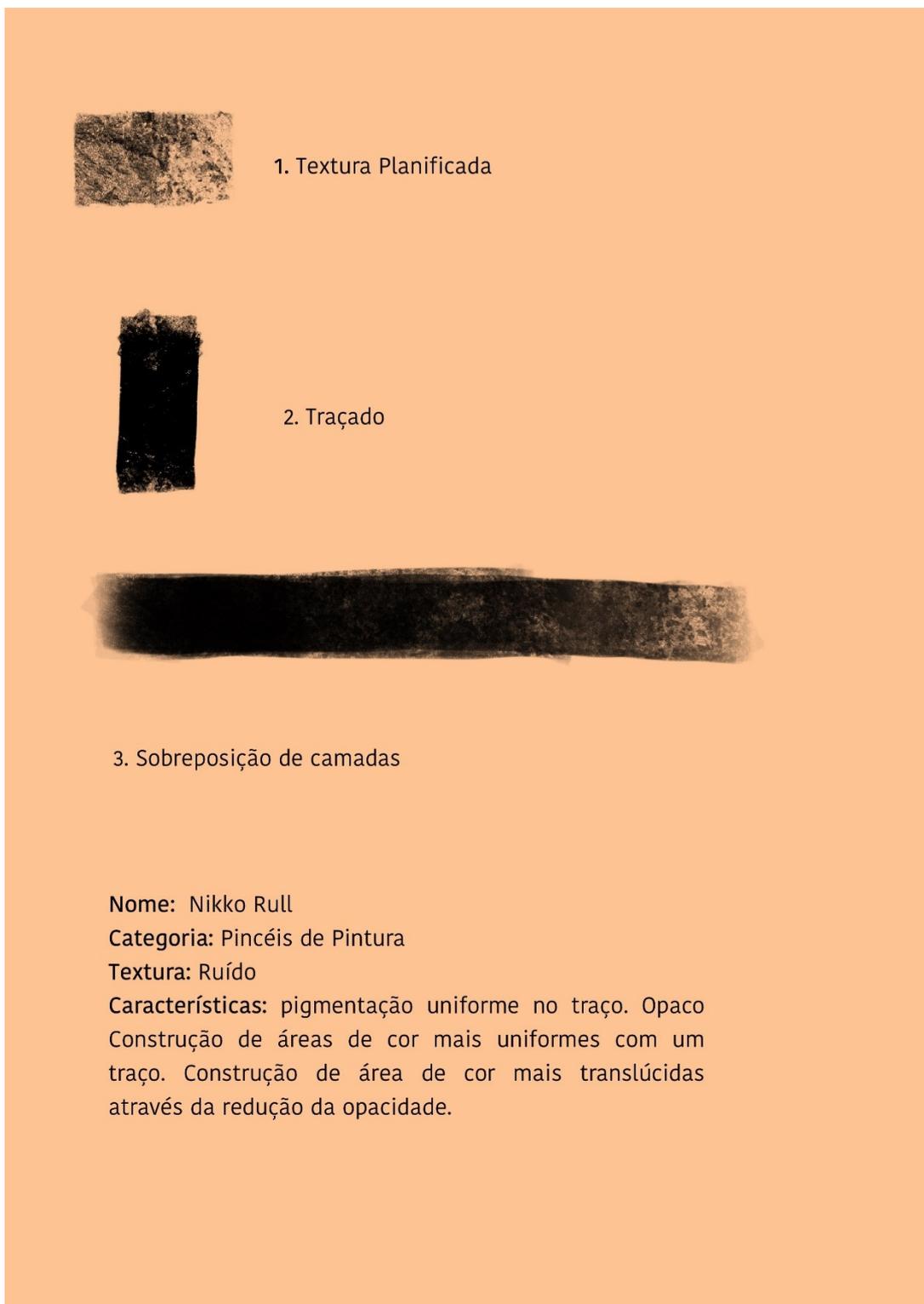
observar os testes e anotações referentes às características técnicas dos dois pincéis mais utilizados durante o processo.

Figura 52. Prancha técnica do pincel *Salamanca* (*ProCreate*).



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 53. Prancha técnica do pincel *Nikko Rull* (*ProCreate*).

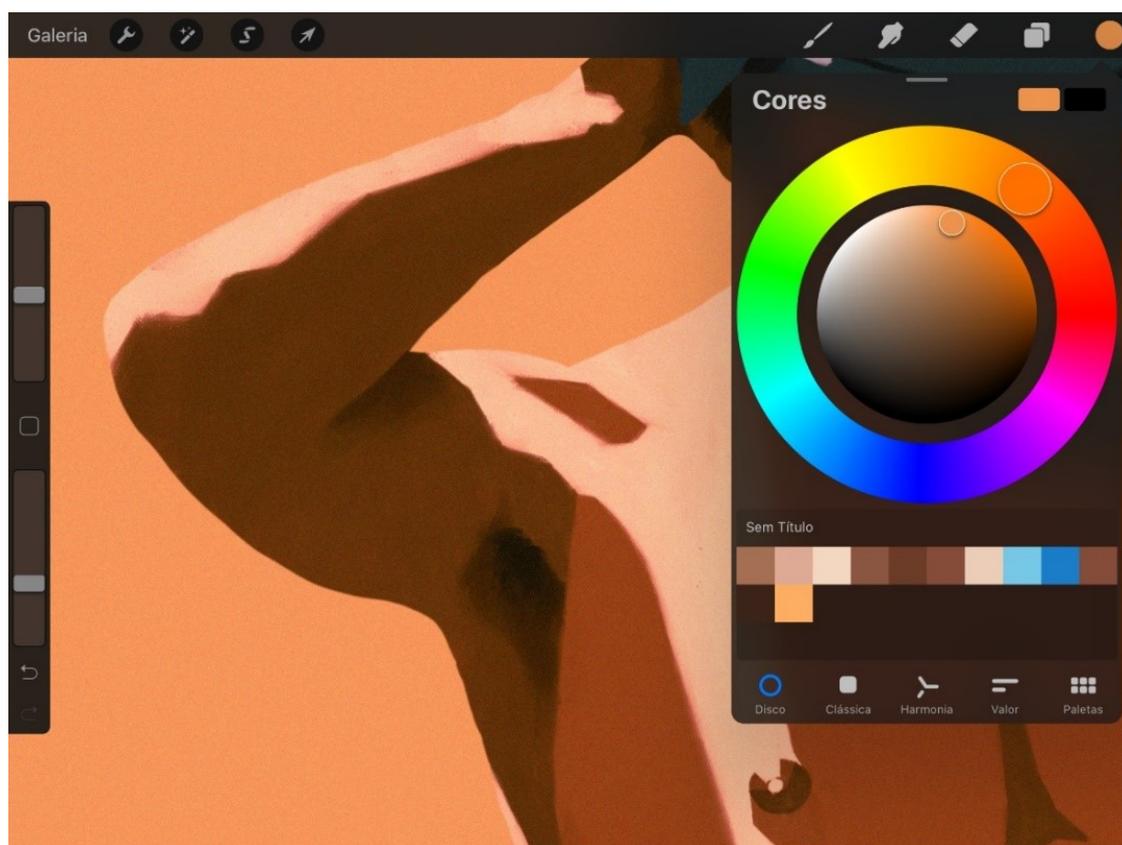


Fonte: Acervo Pessoal

Uma vez iniciado o processo de pintura em si, a adição de campos de cor, para uma melhor disposição entre diferentes áreas na tela-suporte, pode ser (e foi) organizada através de camadas, nas quais diferentes planos da pintura ficam isolados, de maneira que ao mudar de camada, o traçado do pincel não realizará interferência nas demais, funcionando como uma espécie de máscara, que isola determinadas áreas em detrimento de outras. Optei pela divisão em camadas durante o processo de construção das imagens, para realizar alterações necessárias de acordo com a necessidade, de maneira mais eficiente e isolada, uma vez que não possuía notável familiaridade com o “suporte”.

Em relação ao aspecto cromático a seleção dos matizes a serem utilizados, pode ser controlada através da interface (Fig. 54), na barra de ferramentas superior, que quando expandida, apresenta cinco subdivisões: Disco, Clássica, Harmonia, Valor e Paletas.

Figura 54. Captura de tela da ferramenta de cor do aplicativo ProCreate.



Fonte: Acervo Pessoal

As duas primeiras, dizem respeito à seleção das cores através de uma configuração em formato circular ou quadrante respectivamente, por meio dos quais é possível selecionar o matiz

e valor tonal. A seção de harmonia, como sugerido pelo nome, apresenta a possibilidade de selecionar tons, através de uma das cinco configurações de harmonia cromática pré-definidas pelo software em um esquema de círculo cromático, sendo elas: complementar, dividir complementar, análogo, triádico e tetrádico.

É interessante pontuar, como o software ao apresentar tais subdivisões dentro da própria interface, oferece um meio completo de particularidades técnicas, uma vez que podemos observar, diversas ferramentas disponibilizadas online que realizam esta mesma função de harmonia cromática para artistas e designers de maneira separada, como é o caso do website Adobe Color¹⁸.

A quarta subcategoria, Valor, oferece a edição e controle de matizes tonais através de canais que operam por meio de um sistema de síntese aditiva de cor, o RGB, ou através de um código hexadecimal, ao passo que a última subdivisão oferece paletas cromáticas predefinidas e criadas pelo próprio usuário.

Ao final do processo de pintura de cada composição, realizei a junção de todas as camadas em apenas uma, de modo a realizar a finalização da imagem através das configurações disponíveis na seção de ajustes, também localizada na barra de ferramentas superior, mais especificamente, realizei em todas as composições produzidas no aplicativo, ajustes de finalização referentes ao Matiz, Saturação e Brilho, equilíbrio de cores, e filtro de ruído, de modo a conferir as composições finais, uma coerência e unidade formal na visualidade.

Ao passo que permaneci vivenciando um cotidiano pandêmico, os vestígios humanos foram ganhando mais espaço em relação a presença literal dos corpos, no que diz respeito às composições. As imagens de referência e conseqüentemente as imagens produzidas a partir dessas, denotam uma narrativa de um cotidiano que se afeta pela pandemia, conforme observado na pintura “Cadeira de Bar” (Fig.55).

¹⁸ Disponível em <https://color.adobe.com/pt/> Acesso em 20 nov. 2020

Figura 55. Humberto Torres. Cadeira de Bar, 2020. Pintura Digital, 3740 x 3740 pixels.



Fonte: Acervo Pessoal

A composição acima (Fig. 56), aborda um típico elemento, que previamente à atual situação, se fez muito presente em minha vivência cotidiana: uma característica “cadeira de bar”. Encontrando-se sob uma forte luminosidade, o objeto centralizado contrasta cromaticamente ao apresentar um matiz vermelho saturado que esboça nuances entre áreas de cores saturadas *versus* zonas sombreadas, com tonalidades levemente rebaixadas, que capturam o olhar do espectador para uma instância que transcende a cor. Um sentimento de espera ronda este móvel que exala brasilidade ao passo que evoca possíveis relações de uma memória coletiva, e de uma nostalgia de um tempo, que agora, se encontra no passado. O anseio pelos

encontros, o desejo de se sentar novamente nesta cadeira, que denota um local de lazer, mostra-se, como uma realidade que tal como o corredor com o portão entreaberto ao fundo da composição, se encontra distante, porém resistente, quase como um convite para um retorno (ainda incerto) a este lugar que agora encontra-se tão vazio e solitário.

Figura 56. Humberto Torres. Águas Rasas, 2020. Pintura Digital, 3740 x 3740 pixels.



Fonte: Acervo Pessoal

A segunda composição deste momento, diz respeito à representação parcial de uma piscina, local que se faz presente amplamente ao longo do meu aporte referencial de artistas, tanto quanto em minhas produções prévias, e em uma vivência esportiva pessoal, tendo o

registro fotográfico de referência inicial, sido realizado em uma das piscinas da universidade. A pintura assume uma visualidade monocromática em azul, e tal como a raia tem por função guiar o nadador em meio as águas, este elemento guia nosso olhar para um eixo centralizado da composição. Conforme sugerido pelas linhas-guia que seccionam a forma em azul escuro de maneira sutil, observa-se que o desenho se presentifica no chão azulejado da piscina, conforme sugerido pela oscilação da forma causada por um vestígio de distúrbio na superfície aquática. Assim como a composição anteriormente apresentada, “Águas Rasas”, compõe um díptico que tem um cotidiano silencioso como protagonista e que reflete sobre as modificações que um cotidiano da pandemia exerce sobre locais de memória que ora repletos de vida e humanos, agora encontram se abandonados.

A ausência torna-se potência narrativa tanto quanto a presença, e a passagem de uma materialidade física para a digital, na minha produção, sugere possíveis novos olhares para um cotidiano pessoal, ainda em exploração, que esboçam coerências visuais com o contexto em que são produzidas, de forma que após um último momento de exploração do cotidiano enquanto interesse em minha produção autoral, conclui-se o mapeamento proposto. Partindo de cenários longínquos em direção à vivências extremamente contemporâneas e pessoais, um eco das possíveis trajetórias do cotidiano dentro dos recortes abordados, são explorados em minha produção, de forma a buscar através da imagem uma melhor compreensão dos contextos que vivencio e que me encontro imerso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa, estabeleceu-se como objetivo central, a investigação de possíveis trajetórias que o cotidiano percorre, através do recorte histórico proposto, enquanto objeto de interesse em uma produção no campo da pintura. Delimitar, dentro de um amplo panorama, momentos nos quais, torna-se possível reconhecer potências e aproximações com interesses pessoais, em uma abordagem da temática, definitivamente não foi uma tarefa fácil.

Transportar para um código escrito, intenções, expectativas e inquietações, juntamente ao exercício de buscar compreender de maneira mais satisfatória, os aspectos que proporcionavam capturas, e que, de maneira tão automatizada e naturalizada, já se faziam presentes em um repertório próprio, pode ser definido, como um processo de autoconhecimento e educação visual, ao passo que a pesquisa adentra terrenos, que se distanciam por variáveis históricas, geográficas e sociais, ainda inexplorados em uma produção científica autoral.

A disposição em revisitar possíveis abordagens, realizadas ao longo de determinados momentos na arte, de maneira a percorrer este caminho juntamente com a temática em foco, visando atingir uma atualidade na pintura ao longo da graduação, permitiu a estruturação de subinteresses dentro do eixo cotidiano, de forma a fragmentar a pesquisa em três principais momentos.

Revisitar “Cotidianos Distantes” como o próprio título do primeiro capítulo sugere, consistiu em uma oportunidade marcante para estabelecer contextos a partir dos quais faria sentido partir. Compreender a pintura de gênero como um marco no que diz respeito às representações do cotidiano no ocidente, e observar através de obras e escritos de críticos e demais pesquisadores sobre como este gênero emerge, se emancipa, e se revoluciona ao longo do tempo, de maneira a aproximar-se cada vez mais de uma realidade do espectador, foi essencial para compreender possíveis tomadas em minha própria trajetória no campo das artes.

O segundo capítulo “Cotidianos em Aproximação” torna-se um lugar de encontro no que tange narrativas que estão cada vez mais próximas de interesses pessoais, enquanto artista-pesquisador. Mergulhando, primeiramente, em uma dimensão ainda histórica, que nos sinaliza um entusiasmo por parte dos artistas, em experimentar novas possibilidades narrativas e técnicas que caminham em consonância com seu contexto atual de produção, permite, posteriormente, o adentrar de uma perspectiva teórica que não se limita apenas a aspectos

temáticos, mas que penetra um domínio de práticas, conceitos e procedimentos cotidianos, que borra, e por vezes, transcende fronteiras das artes visuais. Em uma sequência que esboça uma linearidade presente tanto nas imagens, quanto nos teóricos e no recorte histórico abordados ao longo do capítulo, é observável como tais representações do cotidiano, resistem e evoluem em acordo com os deslocamentos que sofrem, resistindo em uma sociedade que se moderniza e que projeta nos indivíduos, através de tecnologias contemporâneas, novos anseios no que tange a produção de imagens de seu próprio cotidiano em meio a um oceano imagético que cresce de maneira exponencial.

No terceiro momento, “Cotidianos Pessoais” o texto norteia-se por um perfil de relato mais presente e direto com o leitor, situando-se num território de vivências da graduação em Artes Visuais, conforme adentra o campo do processo de criação, no qual um cotidiano particular é reinterpretado através da pintura, e tal como as referências apresentadas ao longo da pesquisa, a produção assume por meio de mudanças materiais, novas visualidades na representação e nas intenções finais da imagem. A transição entre linguagens pictóricas tradicionais e físicas, para uma materialidade emulada digitalmente, abordada em um momento que diz respeito aos procedimentos do fazer em um cotidiano de pandemia, abre caminhos para a reflexão acerca de como as imagens no contexto atual de produção, (não apenas em uma dimensão de produção pessoal, que é o foco do momento, mas também em um quadro geral) assumem uma característica de multiplicidade de originais *versus* uma imagem única como resultado, através dos procedimentos técnicos que surgem como possibilidade e como necessidade. O exercício do estudo e produção de imagens, permite o desenvolvimento de um olhar sensível às pluralidades que surgem a partir da observação e compreensão de cotidianos e realidades nas quais me encontro imerso enquanto sujeito, culminando por fim, nos já sinalizados, câmbios na abordagem da narrativa das imagens, que permite, aos poucos, um lugar de destaque às ausências que consistem em uma devolutiva deste cotidiano pandêmico, através de um contraste narrativo com as produções que ora eram repletas de indivíduos e situações sociais, e que por agora, abordam locais mais solitários e introspectivos, de forma a permitir o reflexo de um contexto social de produção e vivência através da imagem.

Em suma, a motivação primária para a realização deste trabalho, parte de inquietações, e do desejo em compreender a resistência das manifestações do cotidiano na arte (inseridas em um recorte específico), de forma que a pesquisa assume, dentro de uma compreensão autoral, a condição de material que colabora com um olhar particular para estabelecer novas possíveis óticas, em relação ao cotidiano, enquanto temática de investigação dentro das histórias da arte,

configurando-se, conforme observado, como um objeto em constante transformação e revisitação.

REFERÊNCIAS

BRENNER, C.; RIDELL, J.; MOORE, B. **Painting in the Dutch Golden Age: A profile of the Seventeenth Century**. Washington: National Gallery of Art, 2007. 163p.

CERTEAU, Michel: **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 3. Ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 352 p.

David Hockney's Portrait of an Artist (Pool with Two Figures). 2018. Disponível em: <https://www.christies.com/features/David-Hockney-Portrait-of-an-Artist-Pool-with-Two-Figures-9372-3.aspx>. Acesso em: 28 ago. 2020.

FARTHING, S. **Tudo sobre Arte**, tradução de Paulo Polzonoff Jr. et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. 576 p.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999. 688 p.

GOOSENS, M. **Schilders en de markt, Haarlem 1605-1635**. 2001. 517 f. Tese (Doutorado), Fakulteit Der Wiskunde En Natuurwetenschappen, Leiden University, Leiden, 2001.

ISRAEL, J. **The Dutch Republic**. Oxford: Oxford University. 1995. 626 p.

LEE, P. **Genre Painting and Its Influence on Contemporary Art**. 2016. Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/genre-painting-art/>>. Acesso em: 23 set. 2019

LIEDTKE, W. **The Milkmaid by Johannes Vermeer**. 2009. Disponível em:<https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Milkmaid_by_Johannes_Vermeer> Acesso em: 23 set. 2019

LICHTENSTEIN, J. (Org.) **A pintura: os gêneros pictóricos**. São Paulo: Ed. 34, 2006. v. 10.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MIRZOEFF, N. (Org.) **The Visual Culture Reader**. 3. Ed. Londres: Routledge, 1998. 530 p.

OLIVEIRA, C. M. S. **O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans**

Janszoon Post: documento ou invenção do novo mundo? Portuguese Studies Review,

Peterborough, Ontário, Canadá, Trent University, v. 14, n. 1, 2006, p. 115-138.

OREDSSON, E. **Art History 101: The Difference Between “Genres” and “Genre Painting”**. 2016. Disponível em: <<http://www.howtotalkaboutarthistory.com/art-history-101/art-history-101-the-difference-between-genres-and-genre-painting/>>. Acesso em: 23 set. 2019.

PELEGRINI, S. C. A. O realismo social de Courbet: notas sobre as interfaces entre a pintura e fotografia na pesquisa histórica. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 17-42, jul. 2013. Semestral. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/389>. Acesso em: 18 nov. 2020.

ROUILLE, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

ZUMTHOR, P. **A Holanda no tempo de Rembrandt**, Tradução de Maria Lúcia Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 238-239.