

Esta dissertação foi defendida perante a seguinte banca examinadora:

São Paulo, de de 2006.

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARIA CAROLINA VICTORINO DE TOLEDO

OUTRA(O)

**REFLEXÕES SOBRE AUTO-RETRATO E IDENTIDADE
NA PRODUÇÃO PLÁSTICA DE CAROLINA TOLEDO**

**Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes Visuais da
Faculdade Santa Marcelina, como
requisito parcial para a obtenção do
Grau de Mestre em Artes Visuais.**

**COORDENADORA: Prof^ª. Dr^ª. MIRTES MARINS DE OLIVEIRA
ORIENTADOR: Prof. Dr. ERMELINDO NARDIN**

**SÃO PAULO
2006**

FICHA CATALOGRÁFICA

Toledo, Maria Carolina Victorino de.

Outra(o): reflexões sobre auto-retrato e identidade na produção plástica de Carolina Toledo. São Paulo, 2006.

99p.

Tese (Mestrado) – Faculdade Santa Marcelina.

Título em Inglês: Another: Reflections on self-portrait and identity of Carolina Toledo portrayal.

1. Auto-retrato 2. Identidade 3. Memória 4. Pintura 5. Fotografia

Agradeço e dedico esse trabalho a todos que contribuíram e participaram de sua elaboração, em especial a: Faculdade Santa Marcelina, Ermelindo Nardin, Mirtes Marins de Oliveira, Feres Lourenço Khoury, Maria de Fátima Victorino de Toledo, José Nerval Guimarães de Toledo, Odette Guimarães de Toledo, Glória Christofolletti, Valéria Vaz e aos amigos do mestrado em Artes Visuais.

RESUMO

O presente projeto propõe elucidar o processo criativo e discutir as hipóteses que dão origem e configuram a produção plástica de Carolina Toledo. O objeto de estudo da pesquisa é o auto-retrato em conformidade com seus referenciais teóricos da área de Artes, em especial os campos da pintura e da fotografia, no que toca às questões de preservação da memória pessoal, sua manipulação e a criação ou revelação de identidades.

O primeiro capítulo – *Sobre a Produção Anterior* – tem por finalidade situar o leitor quanto ao processo criativo empregado em trabalhos precedentes, nos quais a utilização do retrato foi fundamental para o início da definição de sua poética visual. O capítulo dois – *Objetivos do Projeto e Metodologia da Pesquisa* – visa esclarecer a necessidade de aprofundar o estudo da produção plástica atual, dando continuidade e ampliando as reflexões sobre os trabalhos anteriores. No capítulo três – *Matéria-Prima* – pretende-se levantar os principais interesses da pesquisadora pelo objeto de estudo e os questionamentos que a induziram à investigação sobre o tema, os quais vale destacar: o estranho na literatura, o retrato fotográfico e objetos antigos. O capítulo quatro – *Produção Atual* – aborda o processo criativo na produção de uma série de pinturas, a partir de seus procedimentos técnicos, que implicam na seleção de retratos fotográficos utilizados como base para a criação das imagens finais, nos auto-retratos da artista, na manipulação digital das fotografias e na pintura com projeção das mesmas, bem como as hipóteses conceituais levantadas durante o fazer.

É importante enfatizar que este projeto não visa fechar as discussões sobre o objeto de estudo ou a produção em questão, pois é fundamental ter a consciência de que um trabalho de artes visuais estará sempre aberto a novas interpretações, tanto pela subjetividade implícita no repertório de cada pessoa que o observar, como pelas transformações a que estamos todos sujeitos com o passar do tempo. Nesse sentido, este estudo tem a intenção de criar um entendimento para a produção de Carolina Toledo, refletindo seus sentidos a partir do que já se pensou sobre o tema abordado no contexto da história da arte, e, também, de refletir sobre uma das muitas possibilidades do fazer em artes visuais na contemporaneidade, em que alguns conceitos das artes tradicionais, como ilusionismo e representação, emergem atrelados às novas práticas ligadas à utilização da tecnologia para a criação de poéticas visuais.

ABSTRACT

The proposal of the project herein is to elucidate the creative process and to discuss the hypothesis from which the portrayal of Carolina Toledo originated and was formatted. The object study of this research is her self-portrait in conformity with theoretical extracts taken from her Classes of Arts, specially on painting and photography fields, regarding the self memory preservation, manipulation and the creation or revealment of identities.

The first Chapter - concerning the Previous Production - has the intention to subsidiate the reader with the method of creative process employed in precedent works where the use of portrait was essential for the start of the poetic visual definition. The second Chapter - Project Objectives and Research Methodology - clarify the necessity to deepen in the study of the current plastic production giving continuity and amplifying the reflections of precedent works. The third Chapter - Raw Material - presents the main interests of the researcher to the object of the study and the uncertainties that conducted her to investigate the theme from which she points out: the strange in literature, the photographic portrait and ancient objects. The fourth Chapter - Current Production - focuses the creative process in the production of a series of paintings since their technical proceedings which are the selection of photographic portraits used as basis for the creation of final images, the self-portraits of the artist, the photo digital manipulation and the painting with its projection; as well as the conception hypothesis arisen during the process.

It is important to emphasize that this project does not aim to stop discussions on the subject of this study neither on the work reason of this presentation as it is known it is essential to be aware that a work on visual art is always object of new interpretations as for the subjectivity implicit in the repertory of each observer as for the transformation we are subjected to be with the time. On this way this study has the intention to create an approach for the production of Carolina Toledo reflecting her feelings on the theme in the context of the History of Arts and also to reflect on one of the possibilities of the work on visual arts in the contemporaneity where some of the concepts of traditional arts as illusionism and representation emerge linked to knew practices for the use of technology to the creation of visual poetics.

ÍNDICE

OLHO FOTOS ANTIGAS	8
1. SOBRE A PRODUÇÃO ANTERIOR	9
2. OBJETIVOS DO PROJETO E METODOLOGIA DA PESQUISA	24
3. MATÉRIA-PRIMA	26
3.1. O ESTRANHO NA LITERATURA	26
3.2. O RETRATO FOTOGRÁFICO	32
3.3. OBJETOS ANTIGOS	36
4. PRODUÇÃO ATUAL	52
4.1. FOTOGRAFIAS SELECIONADAS	52
4.1. FOTOMONTAGENS	62
4.1. PINTURAS	78
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
6. BIBLIOGRAFIA	97

Olho fotos antigas.

Gosto porque me encanto com sua temporalidade,
Com seus amarelados, rasgos e amassados,
Gordura das mãos por que já passaram até chegar a mim;
Carregando indícios tão pequenos de vida em transformação...

Gosto porque me identifico com o que me apresentam,
Seus modelos estáticos em poses rígidas, tensas,
Pela busca constante do apoio para o corpo,
Pelos fundos pitorescos, paisagens pintadas: florestas, montes, vilarejos,
Colunas gregas, até carros pintados;
Ou então cortinas que caem pesadas até o chão.
Mobiliário ostensivo e objetos significantes: flores para uma mulher carregar;
Carabina ou espada para homens fardados; livros para um jovem...

Gosto das pessoas e suas caras estranhas, mas com olhares dignos,
Por vezes um pouco perdidos em algo que nos escapa, mas que supomos...
Corpos de roupas volumosas e características dos fins aos quais servem
Seus donos ou inquilinos.
Cenas que se repetem cada vez mais, na velocidade da reprodução da fotografia,
Criando padrões para tipos civilizados.

Imagens de álbuns de famílias que não conheci,
Com quem não possuo qualquer tipo de vínculo,
Mas que me convidam a fingir que também acredito no que fazem
Com a mesma naturalidade que encenam aquilo que desejam ser,
E desse diálogo meio surdo o que me resta é supor...

Da mesma forma como vejo essas pessoas e elas me parecem diferentes,
Mas ao mesmo tempo familiares,
Apresento-me em auto-retrato a mim mesma.
E o que quero ver ali está em falta,
Reconheço-me,
Mas não estou,
Sou como elas,
Me sinto outra(o).

1. SOBRE A PRODUÇÃO ANTERIOR

A arte é uma espécie de escândalo, um exibicionismo cuja única desculpa é ser praticada entre cegos.

(Jean Cocteau)

Graduei-me em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina em 2002. Foi durante esse curso que desenvolvi aptidões em dois segmentos: o de arte e tecnologia, que possibilitou o direcionamento da carreira profissional para atuar na área acadêmica e publicitária; e o de pintura, história e crítica de arte, com os quais se deu o início da definição de uma poética visual e a produção de uma série de trabalhos que considero etapa fundadora das minhas reflexões e do fazer em artes visuais.

Da área de arte e tecnologia, vale frisar o contato com fotografia, criação e manipulação de imagens digitais, vídeo, animação e *web* arte, que me deram subsídios para trabalhar com meios eletrônicos. Do envolvimento com essa área, raramente surgiram trabalhos em artes visuais realizados segundo a lógica das novas mídias, isto é, valendo-se de suas especificidades para criar discursos e trabalhar os conceitos que lhes são implícitos. Nesse sentido, a arte e a tecnologia, em especial a manipulação digital de imagens e a fotografia, na maioria dos casos, configuram uma etapa auxiliar ao meu processo criativo, como ferramentas para facilitar os estudos que darão origem aos trabalhos, pela praticidade de não envolver altos custos e de possibilitar uma maior velocidade de execução.

Do contato com história e crítica de arte e a prática em pintura, resultou o início da descoberta de uma poética visual, do interesse pelo figurativo e a definição de uma temática autobiográfica. Com isso, percebi que a execução de trabalhos em pintura é interessante porque possibilita aflorar um substrato inconsciente e pessoal do artista no embate direto com a materialidade das tintas. O fazer impõe a lentidão e, com isso, as reflexões sobre o que se cria vão sendo desenvolvidas simultaneamente ao processo de construção das imagens. O ato de pintar permite uma espontaneidade maior para trabalhar os assuntos de meu interesse. Desse modo, posso dizer que opero entre o sensível e o conceitual: o processo que o artista vivencia no decorrer do trabalho é habitado pela dúvida e pode ter bifurcações não esperadas que, mesmo não tendo sido pré-concebidas, terminam por direcionar o

processo criativo a um encontro íntimo com o inconsciente e a identidade do artista de modo natural.

Das produções da graduação, existem dois trabalhos que me proporcionaram maior aprendizado e definição do início de uma poética visual de cunho autobiográfico: a série de fotomontagens *Playmobil*, de 2001 a 2002, e uma pequena série com três pinturas de meninas, *O Quarto*, em 2002.

Playmobil consiste em duas séries de fotomontagens de imagens em preto e branco que são compostas por retratos de amigos (na primeira, de 2001) e pessoais (na segunda, de 2002), sendo todos de infância e selecionados do meu arquivo familiar de fotografias e de anuários escolares. As cabeças dos retratados foram montadas em corpos de bonecos Playmobil que coleciono, e estes sobrepostos a fotografias recentes do centro da cidade de São Paulo, principalmente de estruturas arquitetônicas.



Playmobil n° 10, 2002.

Fotomontagem,

80x60 cm.

Nessas séries de imagens, o que prevalece é a tentativa de associar ao universo infantil a racionalidade do mundo dos adultos. Tal intenção se configura pelo uso do elemento arquitetônico presente nos fundos, como metáfora da razão. Evidenciando-se seu caráter de construção modernista, pelas tomadas dos edifícios, privilegiando detalhes característicos desse estilo arquitetônico, os fundos contrastam com as cabeças infantis, que representam um imaginário sobretudo lírico e que se revelam espontaneamente. Cria-se, assim, um estranhamento pelo agrupamento de características divergentes que lhes são implícitas num mesmo contexto, simulado na imagem. Os corpos dos bonecos, ponte entre razão e lúdico, têm a intenção de alertar para o engessamento ou conformação da personalidade que pode ocorrer no embate entre dois mundos antagônicos.

O uso do auto-retrato, mesmo considerando que as fotografias utilizadas não tenham sido tiradas por mim, é importante, pois me permite agregar uma carga emotiva ao trabalho a partir do momento em que me reconheço e me transporto para a situação criada, passando a fazer mais sentido trabalhar com um ponto de vista tão pessoal.

Em *O Quarto*, a temática infantil se repete, evocando, porém, a tensão das personagens em conformidade com os cenários em que estão dispostas, no sentido da sexualidade. Fotografias pessoais da infância também são o referencial para a construção das figuras. A escolha da transposição das imagens fotográficas para a pintura se deu pela necessidade de manipular e interferir nas imagens de modo mais subjetivo. Quanto a isso, vejo a preocupação com o figurativo como algo relevante, pois possibilita a identificação de alguns elementos presentes na minha memória pessoal, como as faces, corpos e ambientes, ao mesmo momento em que o tratamento mimético dado às pinturas é apenas ponto de partida para que sejam feitas algumas transformações de cunho simbólico.

Tais transformações consistem em compor, a partir do referencial fotográfico, figuras de meninas em posições rígidas e cujos membros estão ligados à percepção e à expressão, como as mãos contidas, deformadas ou escondidas, e as bocas e olhos cerrados. O aspecto sombrio e vazio dos cenários, elaborados a partir das lembranças de um quarto, que intitula a série, complementa o sentido de solidão que emana da impossibilidade de comunicação evidenciada pelos membros das figuras. O sexual é evocado pela exposição dos corpos das meninas ao espectador, valendo-se de uma nudez parcial – é sugerido um estado que está entre a naturalidade de uma criança em suas atividades normais, corriqueiras, e uma situação que pode incitar o voyeurismo

e o desejo. A utilização de tons rosados e avermelhados no tratamento da pele acentua o carnal das figuras em apenas algumas partes de seus corpos, numa mistura de contenção e revelação de sua sexualidade.

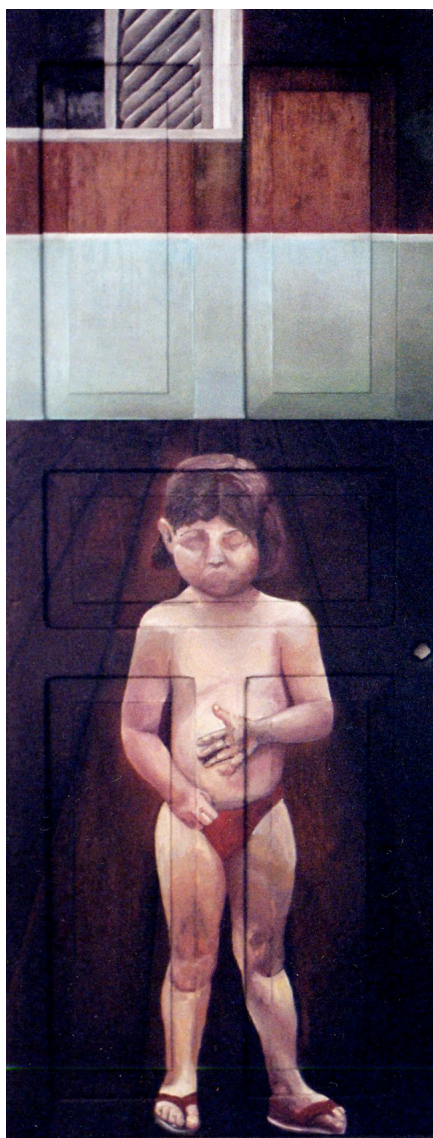
Seguem reproduções de duas pinturas da série *O Quarto*, de 2002:



Menina (janela), 2002.

Óleo s/madeira,

130x40 cm.



Menina (porta), 2002.

Óleo s/madeira,
200x60 cm.

Um referencial para a produção da série *O Quarto* é a obra do artista plástico britânico Francis Bacon (Dublin, 1909 – Madri, 1992), tanto por uma admiração pelo seu conhecimento da pintura, como pela organização espacial de suas composições, pelo uso da cor e por uma identificação temática.

Na representação de pessoas, os tons rosados e avermelhados evocam o carnal, a materialidade, marcas infringidas contra o corpo das figuras em seu aspecto dilacerado. Cor de pele e brancos marcam a estrutura óssea, cartilagens e iluminam os volumes, conferindo dimensão de profundidade às figuras de Bacon. Tons arroxeados, esverdeados e azulados sugerem uma morbidez, coágulos, hematomas ou um aspecto envelhecido da carne, em misturas sujas, mescladas a tons acinzentados como manchas na própria alma das figuras, o que pode sugerir um sentimento de angústia ou sofrimento. Tons de marrons e negros são empregados na configuração de sombras que se fundem aos corpos, como uma extensão deles próprios, que podem ser analisadas, sob o ponto de vista metafórico, como representações do lado obscuro do homem.

Quanto à composição, o artista trabalha principalmente com figuras centralizadas sobre fundos inclinados, predominantemente geométricos, que as trazem ao primeiro plano da imagem. A disposição angular do ambiente não situa o retratado, mas o faz flutuar, acentuando uma não-conformidade do sujeito ao espaço ampliado e a sua solidão em relação aos outros objetos e pessoas representados. O artista vale-se também de vitrines que encerram as figuras, mas lança mão deste recurso com o intuito de acentuar um sentido de reclusão, de “enjaulamento psicológico” do homem, sugerindo o seu comportamento animal.

Os fundos são representados de modo tênue se comparados às figuras, enquanto estas são carregadas de tensão, incisões, deformações. Por mais difusas que possam parecer, quando Bacon lhes confere um tratamento visual fazendo uso de transparências que revelam o fundo das telas, criando uma sensação de dissolvimento da imagem, ainda assim, as figuras mantêm-se pesadas e consistentes, o que atenta ao fato de sua obra centrar-se no corpo humano.

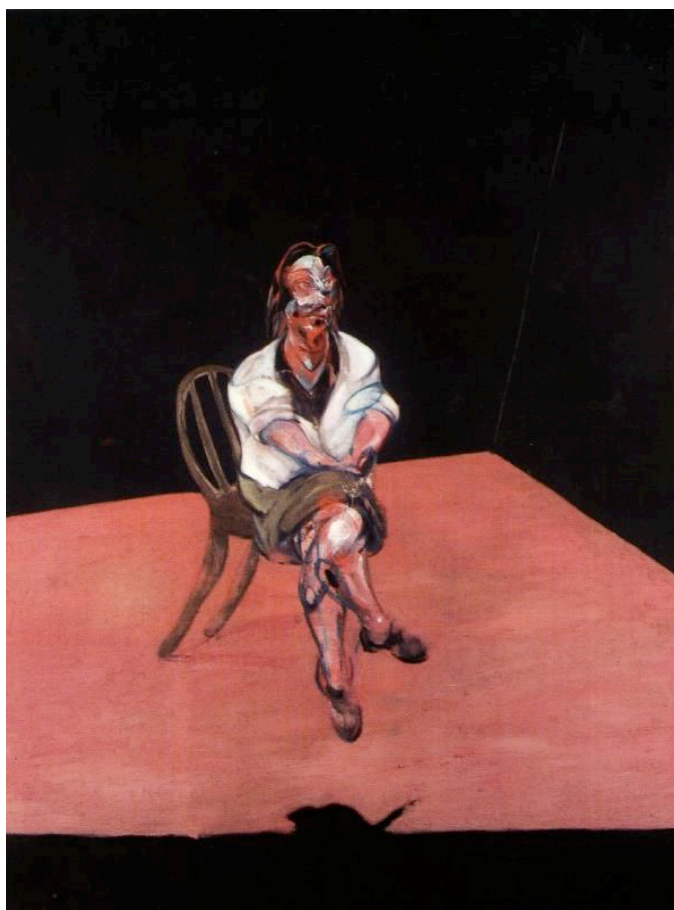
Segundo o próprio Bacon, as distorções sofridas pelo rosto ou corpo são a consequência de sua busca de um modo de fazer a tinta “chegar diretamente ao sistema nervoso”. Ele se reporta incessantemente ao sistema nervoso de pintor e espectador. Para ele o sistema nervoso é independente do cérebro. Ele considera ilustrativo e tedioso o tipo de pintura ilustrativa que apela para o cérebro. (BERGER, 2003, p.109).

O artista utiliza preferencialmente fotografias de pessoas e animais como referência para a realização das pinturas, mas não as reproduz buscando apenas uma relação mimética com as imagens; antes de tudo, considera “o acidente” como etapa essencial do fazer artístico, que direciona o seu instinto a partir do que lhe sugerem marcas inferidas involuntariamente na tela, ao que anuncia como o sistema nervoso que aspira representar:

Não é verdade que desejamos que algo seja tão factual quanto possível, e ao mesmo tempo tão profundamente sugestivo ou profundamente revelador de áreas de sensação que não sejam meramente ilustrativo do objeto que propomos? Não é disso afinal que trata a arte? (BERGER, 2003, p.109).

Segundo John Berger, antes de trabalhar, de forma dramática, a temática do homem solitário no contexto urbano, problemas existenciais e sociais, a obra de Bacon trata do conformismo ante as alienações humanas. O autor analisa que os retratados encaram aquilo que os rodeia com uma atitude desprovida de reflexão e associa seus semblantes contorcidos não a expressões, pois considera que não há nada a ser expresso por trás deles, mas a uma visão do desespero que não é passível de questionamentos, podendo apenas ser aceito como a visão de uma tragédia que já aconteceu: “Bacon interpreta esse comportamento em termos do pior já ter ocorrido, e assim propõe que tanto a recusa quanto a esperança não fazem sentido” (BERGER, 2003, p.113).

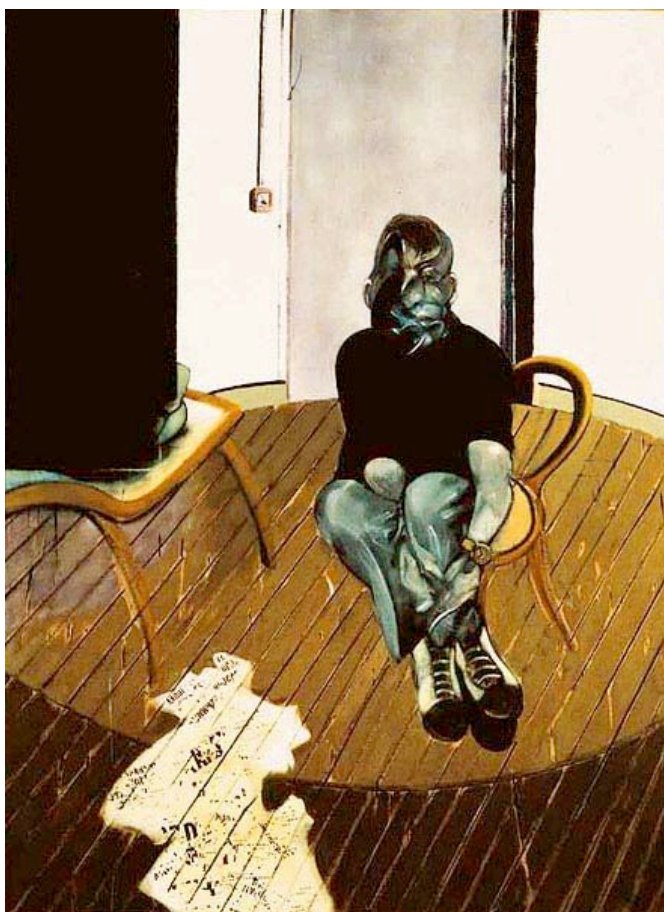
Identifico-me com o processo criativo de Bacon e com o que ele espera da pintura, à qual credito a vontade e possibilidade de, antes de atingir o “sistema nervoso” do espectador, lidar de forma aguda com algumas questões enraizadas dentro de mim.



Francis Bacon.

Estudo para retrato de Isabel Rawsthorne, 1964.

Óleo sobre tela,
198x147,5 cm.



Francis Bacon.
Auto-retrato, 1973.
Óleo sobre tela,
198x147 cm.

Outra referência para a realização da série *O Quarto* é a obra de Balthasar Klossowski de Rola (Paris, 1908 – 2001), conhecido como Balthus, principalmente pela temática e simbolismos implícitos na representação de crianças e jovens. De uma visualidade realista, suas figuras nos provocam inquietação ao representar uma intimidade familiar repleta de tensões, onde sexualidade, sensualidade, infantilidade e maturidade se confundem.

A conjugação de uma técnica tradicional, adquirida pelo aprendizado advindo da prática da cópia de pinturas clássicas em museus, à uma temática da exasperação dos desejos e do erotismo de adolescentes torna as pinturas de Balthus um tanto perturbadoras.

As figuras representadas estão na iminência da sexualidade: “evidentemente, qualquer retrato feminino, sob o pincel de Balthus, revela pela atitude, pela pose, pelo gesto, que o artista pertence à longa linhagem dos ‘pintores voyeur’ ” (NÉRÉT, 2004, p.22), ainda que o jogo erótico de suas pinturas seja feito apenas de alusões, isto é, a obra de Balthus é polêmica na medida em que tangencia valores morais, mas fica a critério do espectador imaginar o que quiser, pois suas pinturas suscitam questões e não fatos consumados.

O sentido de desejo é materializado na imagem feminina, com apelo erótico. Ele pinta, em sua maioria, adolescentes nuas ou seminuas, que ainda não possuem o corpo formado de uma mulher, mas estão a caminho disso, e são representadas na solidão de ambientes escuros e sombrios de um modo ambíguo: “a sua carnalidade é dúplice, ora jovem inocente, ora mulher fatal, ou uma mistura das duas” (NÉRÉT, 2004, p.24).

Específico de Balthus (...) é a sua obsessão pelo mundo da adolescência, feito de momentos de perturbação, de hesitação, de delírio, que qualquer adolescente conheceu perante um mundo a conquistar, um mundo onde os adultos programaram leis que é preciso transgredir para criar uma vida aventureira e autêntica. Sente-se que estes artistas não estão fascinados apenas pelas jovens a desabrochar. Eles deixam também transparecer a terrível grandeza da solidão, especialmente quando é a de uma criança. Eles representam o mundo que as rodeia, universo cinzento onde elas se aborrecem majestosamente. As jovens que eles pintam estão ali, abertas a todos os desejos, num mundo fechado, umas vezes paraíso melancólico e cruel, outras inferno de prisão e secretismo. Elas entregam-se para deleite do pintor e do espectador, a todos os seus fantasmas, a todas as suas depravações de raparigas, ao seu exibicionismo, mostrando o sexo apenas coberto de penugem, como *Alice no Espelho*, ou as calcinhas, como *Teresa a Sonhar* ou *Rapariga com Gato*. (NÉRÉT, 2004, pp.24-25).

Outra característica recorrente na obra do artista é o ar de abandono de suas figuras aos seus próprios devaneios, num ato de introspecção repleto da expectativa

de predizer o futuro que as espera: “Balthus representa sob uma forma assombrosa aquele estado de indistinção, de indiferenciação sexual e social, anterior ao rito, e cheio de violência, aquele em que o ser ainda não conhece o seu papel” (NÉRÉT, 2004, p.53). Assim, pode-se reconhecer em suas personagens a busca de suas próprias identidades.

O tratamento de luz que é conferido aos corpos revela as suas superfícies, texturas e volumes, sensualiza as imagens, enfatizando seu caráter tátil numa espécie de realismo orgânico, com a predominância de tons terrosos. Atrai-me essa iluminação nas pinturas de Balthus: uma luz dura, direcionada, que evidencia os corpos das figuras, sua materialidade. É interessante como o código visual favorece e acentua a temática escolhida pelo artista, como se pode observar a seguir:



Balthus.
Menina e gato, 1937.
Óleo sobre tela,
88x78 cm.



Balthus.
A saia branca, 1937.
Óleo sobre tela,
130x162 cm.

2. OBJETIVOS DO PROJETO E METODOLOGIA DA PESQUISA

Em continuidade às reflexões sobre a produção plástica da época da graduação, onde o uso do retrato se fazia com fins autobiográficos, esse projeto tem por objetivo criar um entendimento da minha produção atual, analisando a transposição de meios, da fotografia à pintura, no que concerne a preservação da memória e a configuração de identidades que possam corresponder ou não à verdadeira natureza de seu referente.

A pesquisa se volta para a questão da representação no retrato, a partir do realismo fotográfico, e para a investigação do passado sob um novo enfoque: o resgate da memória de uma experiência que não existiu enquanto fato pessoal, mas alheio à minha vivência, e no qual me projeto ao buscar interpretações, ao fantasiar sobre situações fotografadas de pessoas desconhecidas numa época estranha à minha.

A partir da análise de retratos datados da segunda metade do século XIX até a primeira metade do XX, pretendo especular um sentimento de ausência que emana de tais imagens e definir um campo conceitual no qual a ambigüidade pode constituir terreno fértil para a criação de identidades imaginárias.

Sobre esse assunto, existem referenciais teóricos que abordam a visualidade fotográfica do período a partir da discussão do seu caráter mimético, indiciário e sociológico contidos nas imagens. Vale citar, como leituras de base para o levantamento de conceitos e informações históricas sobre o problema, os escritos de Philippe Dubois, que, amparado pela Semiótica, defende a tese de que as práticas em artes visuais a partir do Modernismo operam segundo uma lógica indiciária¹; Roland Barthes, que também reconhece a presença do índice na fotografia e confronta a evidenciação da ausência do referente ao realismo fotográfico²; Annateresa Fabris, estuda a mudança da função social que, ao invés de configurar uma identidade de classe passa a ter fins de recenseamento da população servindo a um sentido de identificação³, no uso da fotografia; e Walter Benjamin, que aponta – a partir de características como a reprodutibilidade e, conseqüentemente, a perda da *aura* das obras de arte, a partir do advento da fotografia – fatores atrelados às mudanças

¹ Philippe DUBOIS. O ato fotográfico e outros ensaios.

² Roland BARTHES. A câmara clara: nota sobre a fotografia.

³ Annateresa FABRIS. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico.

impostas pela demanda da sociedade industrial e a lógica do sistema capitalista de produção⁴.

A partir da observação de fotografias selecionadas de uma coleção particular, com o intuito de averiguar os meus interesses pessoais e traçar paralelos entre as mesmas e os conceitos evidenciados nos referenciais teóricos citados, pretendo desenvolver uma produção de auto-retratos.

No meu processo criativo geralmente parto de uma idéia original e durante o trabalho novas descobertas e reflexões vão sendo suscitadas, revelando os sentidos da produção. Por essa razão acredito não poder afirmar que possuo uma hipótese a ser comprovada, apenas inquietações a desenvolver e discutir, independentemente do que se concluirá sobre o assunto.

⁴ Walter BENJAMIN. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história e cultura.

3. MATÉRIA-PRIMA

Trabalhos de Artes surgem da intersecção da vivência e desejos do artista com as experiências que o mesmo realiza com a matéria, tangenciando códigos de uma linguagem e revelando novas possibilidades de um sistema visual. Sua matéria-prima, antes mesmo dos materiais que utilizará para construir o trabalho, são os referenciais que povoam o seu imaginário, um arsenal de recordações e vontades, sentidos que marcaram a memória individual e muitas vezes só poderão ser resgatados pela subjetividade do fazer artístico.

Assim, considere importante levantar neste capítulo alguns dos meus principais interesses e questionamentos, para que se possa ter conhecimento sobre quais caminhos me levaram a estudar o auto-retrato e as hipóteses que conduziram o desenvolvimento da produção. Seguem adiante os interesses em questão:

3.1. O estranho na literatura

Todos sabemos que a arte não é verdade. Ela representa a mentira que nos faz perceber a verdade; pelo menos a verdade que nos é dado entender.

(Pablo Picasso)

A grandeza de uma obra de arte está fundamentalmente no seu caráter ambíguo, que deixa ao espectador decidir sobre o seu significado.

(Theodor Adorno)

Freqüentemente, ao observarmos acontecimentos, objetos, pessoas, filmes, textos ou imagens, somos tomados por uma sensação de surpresa e afirmamos “Isto me parece estranho”. Nesse contexto, *a priori*, o que se evidencia é que o sentido da palavra “estranho” pode sugerir algo de anormal no que foi visto, ouvido ou percebido de um modo geral. O que caracteriza tal estranheza é a falta de familiaridade com algo que está fora do seu ambiente original, que foi deslocado, foi transformado ou de alguma forma contrasta com os demais elementos que o cercam por não possuir razão de ali estar.

O estranho na arte também pode emergir de devaneios fantásticos que confrontam a realidade, valendo-se de uma linguagem que crie subsídios para desenvolver antagonismos e contrastes, mas no meu ponto de vista o estranho caracteriza um grande interesse não apenas quando subverte, mas quando revela metaforicamente uma outra face dessa mesma realidade ou um novo universo.

Da literatura, área do conhecimento da qual surgem indagações que induzem o meu pensar artístico, poderia citar contos de Edgar Allan Poe (Boston, 1809 – Baltimore, 1849) como “A Queda da Casa de Usher” ou “Jogador de Xadrez de Maelzer”, pela narrativa de histórias extraordinárias que evocam a estranheza no embate com o desconhecido.

Como se na energia sobre-humana da sua elocução houvesse o poder de um sortilégio, as enormes e antiquadas almofadas, para as quais ele apontava, recuaram vagarosamente, nesse instante, as suas graves bocas de ébano. Era a obra de uma formidável rajada - mas, escancarada à porta, apareceu, de pé, a figura altaneira e amortalhada de lady Madeline de Usher. Havia sangue na sua veste branca e vestígios de alguma luta áspera em cada parte do seu corpo emagrecido. Por um momento, ela ficou, trêmula, a vacilar no umbral – depois, com um pequeno grito lamentoso, caiu pesadamente para dentro, sobre o corpo de seu irmão, e, na sua violenta e agora final agonia, o que ela arrastou para o chão foi apenas um cadáver, a vítima dos horrores que ele mesmo previra. Daquele quarto e daquela casa, eu fugi espantado. A tempestade continuava desencadeada, com toda a sua fúria, quando me vi finalmente atravessando o velho caminho pavimentado. De repente, surgiu ao longo do caminho uma luz estranha, e eu me volvei para ver donde poderia ter saído uma claridade tão insólita, pois atrás de mim só havia a mansão com suas sombras. O resplendor vinha de uma lua no ocaso grande e cor de sangue, que agora brilhava vivamente através daquela fenda antes apenas perceptível, da qual eu disse que se estendia desde o telhado do edifício, fazendo zigue-zague, até o alicerce. Enquanto eu olhava, esta fenda rapidamente se alargou – houve uma rajada mais impetuosa da ventania – o globo inteiro do satélite invadiu de repente o campo de minha visão – meu cérebro sofreu um como desfalecimento quando vi que as grossas paredes ruíam, despedaçando-se – houve um longo e tumultuoso estrondo, com mil vozes de água – e a profunda e sombria lagoa aos meus pés fechou-se funebremente por sobre os destroços da “*Casa de Usher*”. (POE, 1978, p.27).

Ao identificarmos, por um instante que seja, a possibilidade de existirem fatos como o desmoronamento de uma casa sombria após a morte de seu dono, assombrado pela culpa de ter sepultado viva a irmã, ou a criação de um autômato que, por vias de funcionamento misteriosas, sempre obtém êxito nas partidas de xadrez contra os melhores oponentes, somos remetidos a uma experiência que confronta a nossa imaginação com credos, valores e o que pode ser considerado verdadeiro do ponto de vista da razão:

A base de toda prosa de Poe apóia-se no fantástico das exacerbações humanas: alucinações cuja lógica ultrapassa a da consciência habitual; mentes inquietas e febris; personagens neuróticas; o duplo de cada homem. A impressão de realismo é criada dentro do irreal. Os cenários são brumosos, repletos de elementos de morte e fatalidade.⁵ (POE, 1978, p. 1).

Já o conto “O Outro”, de Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 – Genebra, 1986), como uma ficção psicológica e metafórica, narra o encontro do autor na sua maturidade profissional, com ele mesmo no início da sua carreira, e sugere um viés de interpretação que permite a abolição do tempo físico pela faculdade da memória, atrelando passado e presente:

Seriam dez da manhã. Eu estava recostado em um banco, defronte ao rio Charles. A uns quinhentos metros à minha direita havia um alto edifício cujo nome nunca soube. A água cinzenta carregava grandes pedaços de gelo. Inevitavelmente, o rio fez com que eu pensasse no tempo. (...)

Senti, de repente, a impressão (que, segundo os psicólogos, corresponde aos estados de fadiga) de já ter vivido aquele momento. Na outra ponta de meu banco, alguém se havia sentado.

Teria preferido estar só, mas não quis levantar em seguida, para não me mostrar descortês. O outro se havia posto a assobiar. Foi então que ocorreu a primeira das muitas inquietações dessa manhã. O que assobiava, o que tentava assobiar (nunca fui muito entoadado), era o estilo crioulo de *La Tapera* de Elias Regules. O estilo me reconduziu a um pátio lá desaparecido e à memória de Álvaro Mellián Lafinur, morto há muitos anos. Logo vieram as palavras. Eram as da décima do princípio. A voz não era a de Álvaro, mas queria parecer-se com a de Álvaro. Reconheci-a com horror.

Aproximei-me e disse-lhe:

– O senhor é uruguaio ou argentino?

– Argentino, mas desde o ano de 1914 vivo em Genebra – foi a resposta.

Houve um silêncio longo. Perguntei-lhe:

– No número dezessete da Malagnou, em frente à igreja russa?

Respondeu-me que sim.

– Neste caso – disse-lhe resolutamente – o senhor se chama Jorge Luis Borges. Eu também sou Jorge Luis Borges. Estamos em 1969, na cidade de Cambridge.

– Não – respondeu-me com a minha própria voz um pouco distante.

Ao fim de um tempo insistiu:

– Eu estou aqui em Genebra, em um banco, a alguns passos do Ródano. O estranho é que nos parecemos, mas o senhor é muito mais velho, com a cabeça grisalha. (BORGES, 1978, pp. 7-8).

Borges explora o espaço urbano influenciado pela literatura fantástica européia e pode ser considerado um dos representantes máximos desse gênero que surgiu na América hispânica em 1940. Esse conto levanta também a questão da multiplicidade de personalidades que pode haver dentro de um mesmo indivíduo,

⁵ Introdução de cunho biográfico, sem crédito de autor, do livro Histórias Extraordinárias de Edgar Allan Poe.

segundo uma escala temporal. É interessante, como uma propriedade do código literário empregado, a simulação de uma improbabilidade – a duplicação do autor em diferentes idades e locais – para poder falar sobre outra situação – as diferenças entre o homem velho e o jovem escritor, que na verdade são a mesma pessoa –, exacerbando-se o realismo com o qual é narrada.

Segundo Berenice Sica Lamas⁶, na história da literatura fantástica o duplo “representa os eternos antagonismos dos conflitos humanos, bem como pertence a uma fase de evolução infantil de indiscriminação entre o eu e o outro, o eu e o mundo” (INDURSKY, 2000, p.235).

A questão do duplo no conto de Borges e a multiplicidade de personagens dentro de uma mesma pessoa suscitaram o desejo de perscrutar minha auto-imagem a fim de investigar minha essência em profundidade. Há uma similitude entre o conto e a forma como me sinto no cotidiano, a cada dia de um jeito diferente, com humores e predisposições diferentes, como se agora fosse eu, mas ontem, anteontem, amanhã, tivesse sentimentos que não correspondem a mim: um dia mais suave, outro mais agressiva; uma hora sobressaindo-se a docilidade enquanto em outra, um estado mais arisco; a coragem, iniciativa, controle em oposição à fragilidade e à necessidade de estruturas; características estas que podem ser associadas às diferenças entre os universos masculino e o feminino. Por isso pensei que seria interessante trabalhar com o auto-retrato, por se tratar de um campo onde poderia investigar as minhas próprias personalidades, comportamentos e angústias, tangenciando questões de gênero, idade e função.

E se eu pudesse me ver em corpos diferentes, com expressões diversas e que sugerem estados emocionais incompatíveis com a mesma pessoa que me sinto agora, me ver da mesma maneira como me vejo ontem? Como outra(o)?

Passei a me imaginar em outros corpos, de pessoas desconhecidas e de uma época estranha à minha, e para essa produção me serviu uma coleção de retratos fotográficos, decorrente de uma paixão que tenho por objetos antigos, assunto que será retomado adiante.

Retomando a discussão sobre o interesse pelos contos fantásticos de Borges e Poe, evidentemente, as obras de ambos os autores foram escritas em épocas com intuítos diferentes, permitindo leituras dissemelhantes, mas se valem dos mesmos recursos literários para conferir credibilidade a situações improváveis, tanto por meio

⁶ A autora aborda questões da literatura fantástica no ensaio “O duplo” como representação da morte em conto de Julio Cortázar, que encontra-se no livro Discurso, memória, identidade.

de descrições detalhadas das cenas, como por discursarem em primeira pessoa. Com isso, traz-se ao conhecimento dos leitores as impressões do narrador das histórias, recurso esse que envolve o leitor como se participasse de uma conversa pessoal com o narrador, os aproximando e criando uma atmosfera para que o leitor se coloque até no lugar do narrador, fantasiando que poderia ser ele o protagonista daquela história, por mais absurda que seja. “O relato fantástico se caracteriza por sua brevidade, sobriedade em detalhes, mantendo a tensão até o desenlace” (INDURSKY, 2000, p.235).

Nos contos dos dois autores há a criação de condições para tornar a história legítima por meio de uma contextualização, que abarca os fatos não naturais, embasada em aspectos críveis da realidade. Isto é, ao mesmo tempo que se descreve uma paisagem ou se narra um diálogo entre personagens com uma elaboração de detalhes que podem ser acatados como verídicos por sua similitude com experiências comuns aos leitores, e, posteriormente, se descreve uma situação incomum com a mesma ênfase discursiva, o leitor tende a qualificar esta situação valorando-a segundo o mesmo grau de importância ou vice-versa, sendo convidado a entrar na história, mesmo mantendo suas convicções e sabendo que se trata de uma ficção.

Todorov aborda a questão do fantástico definindo-o como a produção de um acontecimento aparentemente sobrenatural e estranho, que não pode ser explicado pelas leis do nosso mundo familiar, diante do qual hesitamos e temos uma percepção ambígua: será uma ilusão? Um produto da imaginação? É parte da realidade mas regido por leis desconhecidas? O leitor se identifica com a personagem e ambos permanecem na dúvida, sem saber se o que o cerca é ou não fruto de sua imaginação. A literatura fantástica está ligada à impressão de estranheza que se une à experiência dos limites (INDURSKY, 2000, p. 236).

Um outro caso observado foi a compilação de textos de O grande livro do maravilhoso e do fantástico, obra que categoriza em capítulos conteúdos diversos da cultura ocidental como fenômenos naturais, estudos científicos, fatos históricos e lendas, valendo-se da utilização de um estilo de linguagem que é empregado do mesmo modo para todos os diversos assuntos abordados. Com isso, percebe-se que, por questões de contexto (já que todos os textos se encontram num mesmo volume) e lingüística (utilização de um mesmo gênero discursivo), tanto os conhecimentos aceitos pela comunidade científica, sob um ponto de vista positivista, como os fatores que não podem ser submetidos à comprovação empírica ou nunca foram comprovados por outras razões (sejam limitações tecnológicas, físicas, químicas,

biológicas, falta de documentos históricos etc.) mas podem ser validados pela lógica dos discursos que os explicitam.

Com a utilização de uma retórica que afirma algo como legítimo, sem necessariamente poder ser considerado verdadeiro do ponto de vista da razão, deixando o leitor em dúvida sobre a integridade dos fatos não críveis, coloca-se em questão o que é passível de ser considerado crível por se situar ao lado de fatos duvidosos. Essa dualidade presente no discurso me interessa na medida em que, num caminho inverso ao de agregar veracidade ao que não é legítimo, torna a realidade questionável, passível de ser redescoberta ou analisada sob um ponto de vista diferenciado.

Mais uma referência importante da literatura é o livro intitulado Memórias biográficas de pintores extraordinários, de William Beckford. Nele, são narradas as vidas e feitos de artistas fictícios em meio a artistas verdadeiros, mais ou menos conhecidos, sem a preocupação em esclarecer quais seriam os artistas reais e os imaginários, com uma retórica que se aproxima da empregada por Plínio, Alberti e Vasari:

No texto de Beckford aparecem certos *topoi* das biografias, sobretudo das biografias de artistas. Se os primeiros registros das convenções biográficas remontam a Duris de Samos e a Plínio, com certeza, a partir do século XV, e mais especialmente a partir do XVI, com Vasari, sedimenta-se um tipo de referência a determinados episódios da vida dos artistas: na infância de nossos heróis já podem ser encontrados os elementos que o consagrarão mais tarde – talento e destino misturam-se precocemente, indicando o caminho a ser seguido. Beckford utiliza duas possíveis vias: ou a do autodidata, que depois tem seu talento (de cópia ou imitação da natureza, ainda mais quando se trata de pintura holandesa ou flamenga) reconhecido por um mestre, o qual, por sua vez, será superado; ou a do discípulo, que seguirá o mestre, e igualmente o vai ultrapassar⁷ (BECKFORD, 2001, p.10).

Gostaria de salientar com essa comparação, ademais do gênero discursivo em si, o fato de, não se sabendo que o autor cria personagens com base no que é convencionalmente escrito em biografias do tipo, o leitor poder incorrer no erro de tomar suas histórias como verídicas. “Apropriando-se de alguns elementos das biografias artísticas e de diversos escritos sobre arte, o autor aplica-os segundo seus interesses, de modo a criar tensões oscilando entre verdade e ficção”. Esta obra sugere diversas leituras, que variam desde ser considerada como “o exercício de ironia de um grande cínico” até uma provocação às biografias tradicionais de artistas.

⁷ Texto de Paulo Mugayar Kühl, de abertura do livro Memórias biográficas de pintores extraordinários.

“Na época de sua publicação”, em 1970, “a obra instigou a curiosidade do público, que tentava identificar os nomes dos pintores biografados como se fossem reais, ou ainda, como pintores famosos disfarçados sob pseudônimos” (BECKFORD, 2001, p.10).

Foi comentada a criação de um sistema próprio e que valida os fatos narrados no caso da literatura, mas como essa questão seria transportada para o universo da pintura? No ensaio “A pintura é uma linguagem?”, Roland Barthes afirma que a semiologia não conseguia “formular nem o léxico nem a gramática geral da pintura a separar, de um lado os significantes de um quadro, de outro os seus significados, bem como sistematizar as suas regras de substituição e combinação” (BARTHES, 1990, p.135). Para essa necessidade de categorização da arte, cita uma resposta de Schefer, que propõe: “A imagem não tem uma estrutura *a priori*, tem estruturas textuais (...) das quais ela é o sistema” (BARTHES, 1990, p.136).

Assim, podemos pensar numa aproximação entre o estilo de escrita da literatura fantástica e a pintura, já que em ambos o conteúdo da obra depende da elaboração de um sistema autônomo, interno à mesma e que gera uma ambigüidade, criando espaço para um enigma. Se no caso de um conto fantástico essa ambigüidade se faz presente na conciliação da ficção criada com um sentido de realidade que esta mesma ficção oculta ou metaforiza, no caso da pintura, a ambigüidade se faz presente na união do sentido que a própria imagem encerra com a plasticidade com a qual o trabalho foi desenvolvido, conferindo uma conotação subjetiva.

3.2. O retrato fotográfico

Não apenas no campo das artes visuais, mas no da documentação histórica, de estudos fisionômicos e científicos, ou com fins de identificação para o recenseamento dos indivíduos de uma população, a fotografia é um meio que possibilita uma aproximação com os gêneros discursivos, pois o indício de realidade é fortíssimo para convencer sobre se o visto na imagem de fato existiu tal como se apresenta. Da mesma forma como a descrição detalhada nos textos literários nos faz imergir na situação narrada, uma imagem fotográfica “escaneia” a superfície do objeto retratado, revelando detalhes que não são comumente percebidos pelo olhar na sucessão de cenas e movimentos que caracterizam a percepção natural:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1994, p.24).

Mas ao mesmo tempo em que nos apresenta uma realidade fatídica, a fotografia provoca um certo desconforto, uma sensação de ausência que emana da imagem. Se por um lado temos um tipo de imagem que é um deleite para o olhar, pelo tanto de informação visual que encerra, por outro se evidencia um rompimento com o cotidiano, no sentido do recorte físico e temporal que a fotografia impõe ao objeto retratado, isto é, enfatiza-se a separação entre o referente e a sua fotografia.

Mas a imagem entretanto segue unida ao referente. É seu vestígio e lhe pertence, sente sua falta, reclama-o. (...) A fotografia pode interceder, mediar, entre o mundo conhecido e familiar e o mundo desconhecido e estrangeiro em que foi jogado, com maior ou menor violência, o ente querido. A figura do desaparecido é a daquele que está em suspenso, em um tempo suspenso e em lugar em que a fronteira entre os vivos e os mortos, a luz e a sombra, seria incerta. Quase um espectro (STRELZENIA, 2006).

O retrato torna-se uma ponte entre o que está vivo, mas falta a imagem por se encontrar numa outra dimensão à qual a fotografia não dá acesso, isto é, enfatiza, ao mesmo tempo em que revela, aspectos do retratado, sobretudo o que não está presente na imagem, o que não é visível, o que lhe confere uma ambigüidade. Barthes associa o instante em que se é retratado a uma microexperiência da morte, pois “a fotografia representa esse momento tão sutil em que não se é nem sujeito nem objeto, mas sim um sujeito que se sente tornar objeto” (BARTHES, 1984, p.121). Analisando essa reflexão do autor, que conceitualiza como *spectrum* o ser fotografado, Marisa Strelczenia afirma que “quem é fotografado suporta a própria essência do desaparecimento: (é) separado do tempo e do espaço, isolado, jogado para outro tempo e outro espaço” (STRELZENIA, 2006).

No caso do retrato fotográfico, ao sentimento de ausência é agregada uma estranheza decorrente de uma atitude comum aos retratados: na medida em que os modelos prevêem o que Barthes qualifica como uma microexperiência da morte, estes projetam-se inconscientemente para obter a melhor condição de si durante o ato fotográfico, condição esta que será registrada pela câmera e adentrará a posteridade.

Roland Barthes chama atenção para a experiência de ser fotografado, afirmando que ao se deixar fotografar, o modelo se dissocia de sua consciência de identidade: “a fotografia é o advento de eu mesmo como outro” (BARTHES, 1984, p.121).

Ao saber que será fotografado, o modelo, numa atitude similar ao ato de se olhar no espelho e de se deparar com sua auto-imagem, com o diferencial que a fotografia fixará esta imagem enquanto que o espelho não a retém, tem consciência de si mesmo como outro sujeito. A essa consciência decorre um inconformismo quanto ao que a imagem fotográfica e a espelhada lhe oferecem. Quantos de nós já fomos fotografados e, ao vermos nossos retratos ao mesmo tempo em que nos reconhecemos, não nos identificamos com as imagens que nos são apresentadas? Isso pode ocorrer tanto pela falta de familiaridade em nos observarmos de um ponto de vista externo aos nossos corpos, como pela consciência do tanto que a câmera deixou de registrar, o que poderíamos identificar como o nosso *eu interior*. Ante esse descontentamento, Fernando Pessoa relata a observação de uma fotografia tomada junto a seus colegas de trabalho:

Nunca tive uma idéia nobre da minha presença física, mas nunca a senti tão nula como em comparação com as outras caras, tão minhas conhecidas, naquele alinhamento de cotidianos. Pareço um jesuíta frusto. A minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for que a alce à maré morta das outras caras. Da maré morta, não. Há ali rostos verdadeiramente expressivos. O patrão Vasques está tal qual é – o largo rosto prazenteiro e duro, o olhar firme, o bigode rígido completando. A energia, a esperteza, do homem – afinal tão banais, e tantas vezes repetidas por tantos milhares de homens em todo o mundo – são todavia escritas naquela fotografia como num passaporte psicológico. (...) Até o moço – reparo sem poder reprimir um sentimento que busco supor que não é inveja – tem uma certeza de cara, uma expressão direta que dista sorrisos do meu apagamento nulo de esfinge de papelaria. O que quer isto dizer? Que verdade é esta que uma película não erra? Que certeza é esta que uma lente fria documenta? Quem sou, para que seja assim? Contudo... E o insulto do conjunto? (PESSOA, 1986, pp.90-91).

No trecho citado evidencia-se que Fernando Pessoa reconhece a personalidade de seus conhecidos na fotografia, mas não se identifica com a sua própria imagem. Ao relatar sua experiência em retratar a clientela, Nadar afirma:

A opinião que cada um tem de suas próprias qualidades físicas é tão benevolente que a primeira impressão de todo modelo diante das provas de seu retrato é, inevitavelmente, de desapontamento e de recusa (FABRIS, 2004, p.27).

Nesse sentido, o retrato fotográfico nos faz confrontar com uma dualidade na qual expectativa e resultados obtidos não coincidem, suscitando o sentimento de que algo falta na imagem, criando uma tensão no entendimento da linguagem fotográfica como representação fiel da realidade. Mesmo reconhecendo as fisionomias e trejeitos dos fotografados e sabendo ser incontestável a procedência da imagem obtida, já que o processo físico-químico da fotografia não dá margem a especulações sobre a interferência de algo que desvirtue a representação, realidade visual ou aparência, não coincidem necessariamente a realidade interior, com a subjetividade ou identidade do modelo.

Mas por que as pessoas desejam ser fotografadas, se estão suscetíveis a um sentimento de frustração, se podem não reconhecer ou se identificar com as imagens? Barthes nos revela que o ato fotográfico cria um duplo do sujeito retratado. Ao ter consciência do que pode gerar insatisfação, o modelo se fabrica, oferecendo à câmera aquilo que deseja encontrar de si e que acredita corresponder, ou melhor, ilustrar o seu *eu interior*: “fabrico-me instantaneamente outro corpo” (BARTHES, 1984, p.121). Esse desejo decorre do fato de a fotografia ser um instrumento que permite atestar a configuração de uma identidade, por questões de idealização ou afirmação de pertencimento a grupos, o que caracteriza o retrato em geral como um gênero artístico que trata o tema da humanidade no contexto social.

No caso da pintura, questões referentes ao julgamento do pintor sobre a identidade do retratado prevalecem, deixando claro que, por mais realista que seja a técnica empregada na representação, o fazer do artista inevitavelmente age em função da sua interpretação pessoal, que projeta a imagem do modelo de acordo com critérios individuais. No retrato fotográfico, quem se cria é o próprio modelo, dado o seu grau de consciência do ato fotográfico ao qual se submete, e da imagem que deseja obter de si, em cumplicidade com o fotógrafo que ajusta os aparatos fotográficos de modo a evidenciar algumas características dos retratados.

Interesso-me por essa dualidade do retrato no sentido de ausência anunciado por Barthes em imagens fotográficas, tanto pelo que não foi registrado, mas ali esteve e foi fotografado, assim como por uma idéia de “coisificação” do sujeito que, ao se permitir privar de aspectos de sua própria existência em detrimento da expectativa de configuração de uma identidade, constrói uma imagem idealizada de si mesmo, encenado-a no momento do ato fotográfico.

Os retratos, do meu ponto de vista, permitem estabelecer uma relação íntima com a imagem, pois ao apresentarem pessoas despertam automaticamente o desejo

de fazer especulações sobre o comportamento humano, tanto pelo que podem sugerir aspectos da identidade pessoal através da fisionomia e outros elementos como vestimentas e cenários que complementam a composição, como pela própria idéia de “isto foi”, atestado pela fotografia que nos impõe confrontar com a faceta de uma realidade, a hora do clique, na qual o retratado ficou mutilado de muitas de suas particularidades e se tornou simultaneamente reconhecível e desconhecido.

3.3. Objetos antigos

As antiguidades exercem um duplo fascínio, ao mesmo tempo em que evocam a memória cultural contida nos objetos de época, induzindo a uma curiosidade sobre o passado correspondente ao período de sua criação, carregam consigo as marcas que o tempo lhes inferiu, conferindo-lhes uma outra história. Marguerite Yourcenar afirma que, no caso da escultura, “a vida de uma estátua começa no dia em que ela termina”, isto é, depois que o escultor desbastou o bloco de pedra, conferindo-lhe uma forma humana, finda-se uma etapa à qual sucedem, ao longo dos séculos pelos quais a estátua passou, “alternâncias de adoração, amor, desprezo ou indiferença, e graus sucessivos de erosão e de uso” (YOURCENAR, 1985, p.55), que constituem uma nova etapa na vida do objeto, num caminho de volta ao estado mineral do qual o artista havia lhe arrancado.

Interessa-me o que há de poético nessas marcas inferidas pelo tempo nos objetos, a impregnação da memória do mundo que lhes é agregada, dando-lhes vida e humanidade no sentido das transformações às quais estão sujeitos, e também o quanto constituem um campo fértil à imaginação quando incitam especulações sobre o que lhes aconteceu até o instante de sua contemplação. Sobre a beleza contida nessa história das estátuas, a autora escreve:

As estátuas expostas ao banho marinho têm a brancura e a porosidade de um bloco de sal que se desagrega; outras, como os leões de Delos, já deixaram de ser efígies animais para se tornarem fósseis embranquecidos, ossos ao sol à beira-mar. Os deuses do Partenon, afetados pela atmosfera de Londres, vão-se transformando aos poucos em cadáveres e fantasmas. As estátuas refeitas e repatinadas pelos restauradores do século XVIII, de modo a combinar com os assoalhos luzentes e os espelhos polidos dos palácios dos papas ou dos príncipes, têm um ar de aparato e de elegância que não é antigo, mas que evoca as festas de que participaram deuses de mármore retocados ao gosto da época, acotovelados por efêmeros deuses de carne. Suas folhas de parreira igualmente os vestem como um costume

de época. Obras menores que não pagava a pena colocar ao abrigo de galerias ou pavilhões feitos para elas, docemente abandonadas ao pé de um plátano, à beira de uma fonte, adquiriram com o passar do tempo a majestade ou o langor de uma árvore ou de uma planta: este fauno bolorento é um tronco coberto de musgo; aquela ninfa recurva semelhante à madressilva que a beija (YOURCENAR, 1985, p.56).

O mesmo interesse por retratos fotográficos abordado no tópico anterior aparece aqui com uma acentuação no sentido da ausência que emana dos objetos, porque da mesma forma como ao se contemplar fotografias somos obrigados a vislumbrar o salto que há entre passado e presente, quando se tratam de fotografias ou objetos antigos, esse salto é ainda maior, as possibilidades de criação de histórias sobre estas imagens ampliam-se dada à distância em que se encontra a realidade representada. A partir desse interesse, passei a colecionar retratos antigos, adquiridos por meio de doações, compras em sebos ou buscando em álbuns fotográficos familiares, e tive o desejo de trabalhar com esse material, investigando o por que me atraía tanto. A seguir, serão apresentadas algumas imagens dessa coleção.















Foto: Name

JUAN B. ALBERDI, 6132
BUENOS AIRES















4. PRODUÇÃO ATUAL

Je suis l'autre.
(Arthur Rimbaud)

4.1. Fotografias selecionadas

Para a criação da produção atual foram selecionadas sete imagens de uma coleção de retratos fotográficos antigos, datados entre o final do século XIX e primeira metade do XX. O interesse em trabalhar com essas imagens foi condicionado pelo gosto por antiguidades e retratos, descritos no capítulo anterior, e os critérios de seleção das fotografias escolhidas foram as sensações que provocam, enquanto poses fabricadas, sugerindo uma certa teatralidade dos retratados, e a identificação de uma visualidade pictórica na composição das cenas.



Fotografia selecionada nº 1.



Fotografía seleccionada n° 2.



Fotografía seleccionada n° 3.



Fotografía seleccionada nº 4.



Fotografía seleccionada n° 5.



Fotografía seleccionada nº 6.



Fotografía seleccionada n° 7.



Fotografía seleccionada n° 8.



Fotografía seleccionada n° 9.



Fotografía seleccionada nº 10.

Estudos que remontam aos primórdios da fotografia indicam duas principais razões para essa carga de teatralidade dos retratados, sendo uma delas decorrente da necessidade de utilizar aparatos para sustentar a pose, pois, para que o negativo registrasse a imagem com nitidez, havia necessidade de expô-lo à luz durante um tempo longo, no qual o menor movimento do modelo desfocaria as fotografias, daí as poses mais rígidas, não naturais, salientando seu caráter de imagem construída. O outro fator remonta à fase posterior à industrialização da fotografia, com o crescimento da utilização do daguerreótipo⁸, da abertura dos ateliês fotográficos e a invenção do formato cartão de visitas, por Disderi⁹, passaram a ser determinados padrões compositivos para os retratos fotográficos, tais como a utilização de panos de fundo com representação de paisagens ou objetos clássicos, utilização de mobiliário que enfatizava uma certa ostensividade ou bom gosto do modelo e acessórios como livros, armas ou flores que indicavam um espírito predisposto à erudição, coragem ou, no caso das mulheres, à delicadeza; estes recursos se derivaram da estética pictórica da retratística aristocrática em um período precedente à invenção da fotografia.

Percebe-se em tais retratos que existe a presença das funções sociais imperando sobre a individualidade dos retratados, no que concerne à representação de suas identidades. O sentido de ausência de uma identidade individual e retratação de uma outra que não parece corresponder à personalidade do retratado me induziram a especular sobre as histórias dessas pessoas, criando fantasias a respeito de suas personalidades, comportamentos e inquietações. Projetando meus próprios sentimentos e expectativas em situações alheias à minha realidade, como um espelho, passei a agir para de fato me visualizar nos contextos das imagens escolhidas.

4.2. Fotomontagens

O contato com a literatura fantástica foi importante porque me deu subsídios

⁸ Inventado por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e patenteado na França em 1839, o daguerreótipo é um processo fotográfico que permite fixar imagens a partir da sensibilização de chapas com iodeto de prata, criando imagens positivas de alta qualidade.

⁹ Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) patenteou em 1854 um processo fotográfico que consistia em realizar sobre a mesma placa sensível o registro de até oito imagens distintas, o que reduzia os custos e tornava a fotografia acessível a pessoas menos abonadas. Com esta invenção difundiu-se o hábito de colecionar fotografias de membros da família, dispostos em álbuns fotográficos.

para imaginar uma primeira operação, que seria aplicar o meu rosto nos corpos dos retratos fotográficos selecionados, com o objetivo de criar um estranhamento, já que me visualizaria num contexto diferente do usual.

Após a seleção e digitalização das fotografias antigas, foram realizados auto-retratos digitais a fim de obter imagens do meu rosto em posições ou com expressões semelhantes a dos retratados nas imagens escolhidas. As cabeças e os rostos dos auto-retratos foram montados sobre as imagens digitalizadas, utilizando ferramentas da computação gráfica. A característica de se deixar iludir pelo índice de realidade contido nas imagens fotográficas é mantida, após a realização das montagens, por uma acuidade com os recortes e com a técnica de manipulação digital, preocupando-me com uma integração a mais exata possível das imagens pelo controle das gradações de desfoque, luminosidade e coloração.



Fotografia original nº 2.



Auto-retrato.



Fotomontagem.



Fotografia original nº 4.



Auto-retrato.



Fotomontagem.

O cuidado com o detalhe enfatiza uma necessidade de experimentar fantasias, vivenciadas virtualmente durante o processo de trabalho. A possibilidade de se criar expectativas em torno das imagens fotográficas decorre de sua retórica da verdade, de estar associada ao testemunho de algo que realmente existiu, e é a partir desta idéia que me valho para a construção das imagens em meu trabalho. A questão do realismo, ou seja, os modos de representação do real, é de suma importância para a compreensão desta etapa da produção. Tanto a mimese, como a relação indiciária da imagem fotográfica, constituem a base de um discurso a fim de sustentar uma situação fantástica.

Desde a invenção da fotografia no século XIX, a pintura, que estava associada ao produto de uma visualidade retiniana, passa a ser questionada na medida que é comparada a um aparato capaz de cumprir a mesma função com ainda maior eficiência: a câmera fotográfica.

Em verdade, apesar de os pintores se valerem, desde séculos antes de sua invenção, de procedimentos óticos fundamentais à fotografia, como, por exemplo, utilizando a câmera obscura para projetar imagens sobre alguma superfície para que pudessem ser copiadas com maior fidelidade ao real, ou o *intersector* de Alberti¹⁰, a fotografia não foi aceita como meio artístico logo na época de sua disseminação, sendo até, nos círculos mais conservadores e nos meios religiosos da sociedade, associada a uma idéia de blasfêmia, como no caso da crítica do jornal *Leipziger Anzeiger*:

Fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico (BENJAMIN, 1994, p.92).

Ao mesmo tempo em que era inegável que suas propriedades técnicas possibilitavam a representação da realidade com uma perfeição muito maior do que

¹⁰ A Leon Battista Alberti (Génova, 1404 – Roma, 1472) é creditada a invenção do *intersector*, dispositivo constituído por “um véu de fios muito finos, estendidos sobre um quadro de madeira, e dividido em bandas de pequenos quadrados por fios mais espessos”, utilizado para facilitar o desenho dos contornos que se vê através do véu; e a descrição de um método compositivo para pintura, a *perspectiva de projeção central*, que considera o quadro “uma intersecção da pirâmide visual constituída pelo conjunto de raios que ligam o olho a cada ponto da superfície percebida pelo olhar” (COUCHOT, 2003, p.28).

as mais elaboradas técnicas pictóricas, a fotografia, nas melhores críticas, foi considerada um aparato que veio libertar a arte do concreto, do real, do utilitário e do social, como afirmou Picasso num diálogo com Brassai, em 1939:

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar mais tempo no horizonte da representação pictural. Por que o artista continua a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? Seria absurdo não é? A fotografia chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito. Em todo o caso, um certo aspecto do sujeito hoje depende do campo da fotografia (FABRIS, 2004, p.31).

Em reação à qualidade mimética da representação da realidade pela fotografia, Baudelaire afirmou não poder a obra de arte ser “ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real” (DUBOIS, 1993, p.30).

A chegada da fotografia agitou o meio cultural e artístico europeu. Diante de sua invenção, conta-se que o pintor francês Paul Delaroche teria declarado: “a partir de hoje a pintura está morta” (CRIMP, 1993, p.75). A princípio, a fotografia foi entendida como um meio que pudesse substituir formas tradicionais de representação, como a pintura por exemplo. O que se discutia era se a fotografia poderia ser ou não considerada arte, mas não se questionava, nas primeiras décadas de seu surgimento, o impacto que teria sobre os fundamentos da arte, isto é, até que ponto iria transformar a natureza e concepção geral da arte.

O que não foi vislumbrado por Delaroche ao afirmar a morte da pintura seria o abalo na função desta enquanto meio que pretende uma representação verossímil da realidade, em seu caráter ilusionista, e não a extinção de sua prática enquanto meio de expressão. Percebe-se, então, pela primeira vez na história da arte, de forma latente, a ameaça que um novo meio representou à pintura, no âmbito das discussões de função e técnica. A idéia apocalíptica de que a fotografia poderia substituir a pintura foi, na verdade, o propulsor para que os artistas questionassem sua visualidade e experimentassem novas linguagens, o que culminou no movimento pictórico impressionista num primeiro momento, seguido por outros movimentos da vanguarda artística modernista.

É evidente que não se deve analisar certas conjunturas como uma seqüência de fatos com relações de causa e efeito únicas e determinantes, sendo a arte uma área do conhecimento que reflete também questões alheias a seu próprio nicho. Nesse sentido, Clement Greenberg fez um paralelo entre a arte e a autocrítica kantiana, que

se fez sentir em muitos outros campos além da filosofia, afirmando que a essência da crítica à pintura no Modernismo foi o uso de métodos característicos dessa disciplina para valorá-la, firmando ainda mais a pintura em sua área de competência.

Evidenciou-se logo que a área exclusiva e própria de competência de cada arte coincidia com tudo o que era exclusivo da natureza dos seus meios. Tornou-se tarefa da autocrítica eliminar dos efeitos de cada arte todo e qualquer efeito que pudesse possivelmente ser emprestado dos meios, ou pelos meios de qualquer outra arte. Por conseguinte, cada arte deveria tornar-se “pura”, e em sua “pureza” encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. “Pureza” significava autodefinição e o empreendimento da autocrítica nas artes tornou-se o da autodefinição com fins vindicativos (GREENBERG, 1986, p.97).

Assim, identificaram-se como características da pintura a forma do suporte, as propriedades das tintas e a superfície plana, sendo esta última considerada fator fundamental dos processos pelos quais a arte pictórica criticou e definiu-se no Modernismo: a bidimensionalidade era a única condição da pintura não compartilhada com outros meios. Essas características se fazem ver nas pinturas dos impressionistas, que declaram com franqueza as superfícies sobre as quais estavam pintando, abjurando a primeira mão e o polimento, enfatizando a materialidade das tintas. “Em relação aos antigos mestres tem-se a tendência a ver o que está nos seus quadros antes de vê-los como pinturas; com os modernistas vemos o quadro antes de mais nada como pintura” (GREENBERG, 1986, p.99).

Em sua última fase, a pintura modernista abandonou a representação de espaços ou figuras reconhecíveis, rompendo definitiva e radicalmente com a associação das imagens a um ilusionismo representacional, culminando no Abstracionismo ou Não-Figurativismo.

Percebe-se, assim, que a fotografia contribuiu para uma cisão no âmbito das artes figurativas, entre o que poderia ser considerado arte e o que poderia ser considerado artesanal, isto é, uma prática subjetiva e determinada unicamente pela imaginação do artista, em oposição à outra, onde é creditada importância às qualidades técnicas que favoreciam a cópia do real e, sobretudo, que possuíam funcionalidade. Essa cisão pode ser observada principalmente em relação ao retrato, pois, a partir da disseminação da fotografia, de sua industrialização e o surgimento dos ateliês fotográficos, os pintores que se dedicavam a esse gênero, a fim de atender aos anseios de seus clientes em serem representados, tornaram-se em sua maioria fotógrafos.

Mas por que à fotografia sempre foi tão creditada veracidade enquanto meio que possibilita a representação da realidade? Walter Benjamin já apontava o paradoxo: “a técnica mais exata pode dar a seus produtos um valor mágico que uma imagem pintada já nunca possuirá para nós” (BENJAMIN, 1994, p.94). Philippe Dubois afirma que a associação da fotografia a uma retórica da verdade remete aos primórdios de sua recente história, quando as discussões sobre seu caráter mimético, que se sobrepunha às mais elaboradas técnicas de representação pictórica, dominavam uma mentalidade de época que creditava à imagem fotográfica não apenas o sucesso na configuração de um arquivo visual que prestava conta da preservação da memória, como no caso dos álbuns de família, como também consideravam-na um artifício indispensável à ciência, por exemplo nas fotografias de plantas de Talbot¹¹ para auxílio aos botânicos, ou na função documental. O efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi, *a priori*, atribuído à semelhança que existe entre foto e referente, uma relação mimética em essência (DUBOIS, 1993, p.26). A técnica fotográfica possibilitou que a semelhança da imagem obtida com o referente fosse tão aproximada que:

As pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens (...) produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos (BENJAMIN, 1994, p.95).

Em reação ao ilusionismo da fotografia, posteriormente, manifestou-se uma linha crítica rumo à demonstração de que a fotografia é “um instrumento de transposição, de análise, interpretação e até de transformação do real, como uma língua, culturalmente codificada” (DUBOIS, 1993, p.26). Essa concepção, ainda calcada na idéia de semelhança, é contraposta a uma terceira etapa da crítica em fotografia, que esboça a noção de *índice* proposta por Charles S. Peirce como elucidativa do sentimento de realidade que nos toma ao contemplar imagens de natureza fotográfica:

Tal concepção distingue-se claramente das duas precedentes principalmente pelo fato de ela implicar que a imagem indiciária é dotada de um valor todo singular ou particular, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de um real (DUBOIS, 1993, p.45).

¹¹ Henri Fox Talbot foi escritor e cientista inglês, membro do parlamento britânico, que viveu de 1800 a 1877. A ele é creditada a invenção do calótipo (ou talbótipo), processo que possibilitava a reprodução de cópias de imagens fotográficas a partir do sistema negativo/positivo.

Pierce chama ícone aquilo que é representado por semelhança, *símbolo* o que é representação por convenção geral e *índice* o que é representação por contigüidade física do signo com seu referente. A partir do momento em que a luz que incidiu sobre o corpo do referente rebateu-se, atingiu a lente e marcou fisicamente o negativo; a fotografia pode ser considerada uma imagem de caráter indiciário, como um prolongamento do corpo que esteve presente ante a câmera e marcou diretamente, sem a interferência humana, o negativo, que por sua vez marcará fisicamente a imagem ampliada.

A imagem fotográfica nos dá a conhecer o objeto retratado, revelando seus pormenores, possibilitando estabelecer uma relação imediata entre imagem e realidade, tanto por associações de semelhança com o seu referente, como por uma relação indiciária decorrente do processo fotográfico, mas, no caso do retrato, da fotografia espera-se mais que uma cópia das aparências ou o atestado de existência de uma pessoa, espera-se que ela revele a identidade do retratado.

A fotografia, segundo Strelczenia,

“não somente registra fragmentos do mundo, mas pode recolher ‘o gesto revelador, a expressão que tudo resume, a vida que o movimento acompanha, mas que uma imagem rígida destrói ao seccionar o tempo se não escolhermos a fração essencial imperceptível’ ” (STREL CZENIA, 2006).

Quanto a essa propriedade da fotografia, de sintetizar a representação da realidade em uma única imagem, estática e seccionada tanto no tempo quanto fisicamente pelo recorte que impõe às cenas registradas, a atenção do fotógrafo torna-se de suma importância na escolha do instante decisivo de um tempo que tudo resumiria.

Podemos tomar como exemplo a credibilidade conferida ao trabalho de Nadar como retratista bem sucedido, no final do século XIX, pela capacidade de sintetizar em seus retratos fotográficos características identificadas como os principais traços da personalidade dos retratados, num reconhecer-se que transcende uma associação puramente aparente, criando um “retrato íntimo” (FABRIS, 2004, p.24).

Na minha visão há retratos que revelam características subjetivas dos modelos, como traços de sua personalidade, mas quando se trata de auto-retrato evidencia-se que há algo em falta, e esse algo é o que vou buscar ao retrabalhar as mesmas imagens em pintura, como será comentado adiante. Foram realizadas cinco fotomontagens, utilizadas como referências para a criação das pinturas:



Fotomontagem para pintura n° 2, 2005.



Fotomontagem para pintura n° 3, 2005.



Fotomontagem para pintura n° 4, 2005.



Fotomontagem para pintura n° 5, 2005.



Fotomontagem para pintura n° 6, 2005.

Nessas fotomontagens é criada uma tensão, que faz os questionamentos do trabalho oscilarem entre interpretá-lo como uma subversão do sentido de auto-retrato ou então a sua afirmação como tal, pois o resultado obtido com a manipulação de imagens recorre tanto a corpos de outras pessoas como aos meus próprios rostos. A montagem pode ser entendida como um auto-retrato pelo que há de consciente no ato de posar para obter uma determinada imagem de si, pela tentativa de reter na expressão facial o que se pretende deixar fixar pela câmera fotográfica, além da própria subjetividade implícita na seleção da fotografia de um desconhecido com a qual se pretendeu trabalhar, a partir de uma identificação pessoal. Ao mesmo tempo, as montagens podem ser interpretadas como o inverso de um auto-retrato, já que à minha fotografia são agregados elementos de outras imagens, que não compartilham da minha realidade, o que aponta para um desejo de subversão da minha identidade pessoal ao mesclá-la com características que não fazem sentido dentro do meu universo de experiências, costumes, ambiente etc. Uma possível saída para esse conflito seria ver as montagens como um retrato do meu imaginário.

Dos artistas que trabalham com o auto-retrato valendo-se dessa operação de se retratar em outros corpos, vale citar a série de pinturas *Seis Suicidas* de Dora Longo Bahia (São Paulo, 1961). A artista parte de imagens tradicionais da história da arte como Ofélia, Medusa ou fazendo referência ao trabalho de Frida Kahlo¹², apropriando-se de suas conotações enquanto imagens que tratam do feminino ligado ao sofrimento amoroso, colocando-se no lugar das mulheres retratadas:

Os personagens míticos revivem em suas histórias dramas universais, ou seja, aspectos comuns aos dramas de cada um. As seis suicidas estariam revivendo o martírio do universo feminino do amor culpado. Elas são todas as mulheres e nenhuma em particular – exceto uma: a própria Dora. Todas as seis caras são auto-retratos da artista. A encenação de dramas universais com a máscara do auto-retrato tem tradição na arte feminina (como a própria Frida Kahlo, homenageada na série exposta). Um dos sentidos desta representação é personalizar o sofrimento. (CHAIMOVICH, 1994, s/p).

¹² Frida Kahlo (Coyoacán, 1907 – 1954) foi uma artista mexicana cuja poética estava centrada em suas inquietações pessoais, criando uma produção significativa de auto-retratos.



Dora Longo Bahia.

Ofélia, 1994.

Óleo sobre tela,

193x284 cm.



Dora Longo Bahia.

Dido, 1994.

Óleo sobre tela,
204x293 cm.



Dora Longo Bahia.

Frida, 1993.

Óleo sobre tela,

233x196 cm.

Identifico-me com este procedimento da artista, no entanto não busco me projetar segundo sentidos universais que fazem parte de um repertório histórico ou artístico. Busco sentidos na iconografia doméstica dos retratos fotográficos antigos, observando aspectos de uma identificação pessoal com essas imagens.

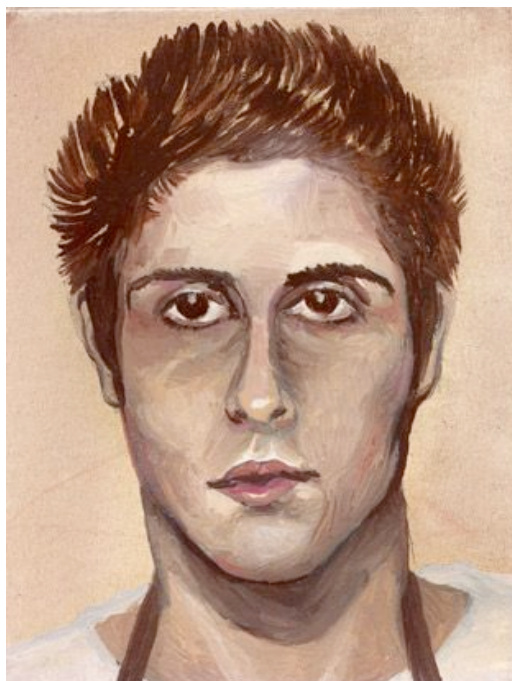
4.3. Pinturas

A última etapa do processo de trabalho é a realização de pinturas nas dimensões 160x110 cm, a partir da projeção das fotomontagens elaboradas sobre painéis de madeira. A escolha do suporte se deu por se tratar de um material orgânico e que, por suas propriedades naturais, está impregnado das marcas do tempo, que se fazem ver na forma de veios, fibras e nuances tonais. A necessidade da pintura surgiu por perceber nesse meio possibilidades de trabalhar com uma subjetividade maior e de forma mais emocional, podendo assim ter uma aproximação maior com a minha própria identidade.

Ao trabalhar com projeção, a imagem que será transferida para o suporte é inicialmente contornada com pastel oleoso e, a partir de então, a pintura passa a ser realizada sem o auxílio do retroprojetor. Esse procedimento cria uma dificuldade em reproduzir detalhes, volumes e trabalhar com a iluminação nas pinturas, principalmente nos rostos das figuras. É sutil a diferença da percepção da imagem a partir de referência fotográfica e da observação do natural. Essa sutileza foi percebida durante o fazer das pinturas, pois o fato de estar muito condicionada pelas fotomontagens de referência ocasionou que as imagens obtidas ficassem muito chapadas e imateriais, se assemelhando antes a ilustrações do que ao ponto onde eu almejava chegar. Foram realizados estudos em menores dimensões para que pudesse identificar o problema:



Estudo de auto-retrato realizado a partir da observação de fotografia.



Estudo de auto-retrato realizado a partir da observação com espelho.

A partir de então passei a utilizar a referência fotográfica apenas para fazer os corpos, enquanto os rostos passaram a ser construídos ou refeitos, no caso das pinturas que já haviam sido começadas, de observação do meu rosto em espelho; enquanto às vestimentas passei a agregar mais contraste e massa pictórica, rompendo com a limitação que a reprodução estava impondo.

Uma característica observada nas fotografias selecionadas me fizeram rever os critérios de seleção das mesmas: foi quando percebi ter escolhido imagens que possuíam outros sentidos além da discussão que pretendia levantar sobre identidade. Isto se deu por algumas imagens serem mais narrativas e estarem antes associadas a registrar o fazer algo dos modelos, isto é, registrar os retratados em alguma atividade, que o ensimesmamento das poses de retratos tradicionais. Tal característica pode ser observada nas pinturas *Homem com crianças (auto-retrato)*, *Esboço para Risca-faca (auto-retrato)* e *Esboço para Avó e menino*, removidas da série final, mas que achei interessante resgatar como parte do processo criativo, nas páginas 81, 82 e 83 respectivamente.

Outra pintura removida da série foi *Moço com livro (auto-retrato)*, por não ter obtido com ela os resultados plásticos que buscava. Segue na página 84 a reprodução da mesma para fins de registro, numa fase intermediária ao seu desenvolvimento.



Homem com crianças (auto-retrato), 2006.

Óleo sobre madeira,
160x110 cm.



Esboço para Risca-faca (auto-retrato) , 2006.

Pastel oleoso sobre madeira,

160x110 cm.



Esboço para Avó e menino, 2005.

Óleo sobre madeira,

160x110 cm.



Moço com livro (auto-retrato) , 2005-2006.

Óleo sobre madeira,

160x110 cm.

Nas pinturas em geral procurei trabalhar a questão da multiplicidade de personalidades de duas formas, uma segundo o sentido que a própria operação de transportar o meu rosto para outros corpos encerra, me colocando também em funções diversas, e outra refletindo a dualidade em pequenos contrastes plásticos, como pela justaposição de massas pictóricas com áreas onde a pintura é mais lisa, ou áreas onde há uma saturação de veladuras em oposição a outras, onde predomina a transparência revelando a textura e cor do suporte, e áreas com mais brilho encontrando com outras opacas.

A pincelada nesses trabalhos é predominantemente dura, conferindo à imagem um caráter gráfico; trata-se de uma pintura que busca o imediatismo do resultado visual de forma mais despojada, independente de técnicas pré-definidas, deixando-se conduzir pelas sugestões dadas pela referência e pelo suporte. Seguem nas próximas páginas as reproduções das pinturas desenvolvidas:



Mulher com flores (auto-retrato), 2006.

Óleo sobre tela,
160x110 cm.



Duas mulheres com carro (auto-retrato) , 2006.

Óleo sobre madeira,

160x110 cm.



Militar (auto-retrato) , 2006.

Óleo sobre madeira,
160x110 cm.

Durante a produção, notei que me interessavam mais as figuras, suas roupas e poses, do que os fundos e acessórios, então resolvi experimentar excluí-los de algumas imagens, o que foi interessante, porque as pinturas ficaram mais vazias, suscitando a sensação de faltar algo. Retirando os pontos de apoio dos modelos foi criado um certo desconforto e tensão nas imagens, além de um contraponto com as imagens onde estão presentes os adereços, levantando a discussão sobre o que de fato pode caracterizar a identidade das figuras.

Também foi experimentado borrar ou desfocar os rostos das figuras, como pode ser observado em *Duas mulheres com carro (auto-retrato)* e *Homem sem aparador (auto-retrato)*, na intenção de buscar, no primeiro caso, enfatizar uma não conciliação ou não aceitação entre as duas partes de uma mesma personalidade, e no segundo caso, simbolicamente como um desvanecer ou impossibilidade de vislumbrar com clareza a idéia que pode-se ter a respeito da própria identidade.

Um aspecto que vale ressaltar sobre as pinturas é o constante olhar das figuras, sempre direcionado ao espectador, como se deste esperasse alguma resposta para o seu dilema, como pode-se ver nas imagens a seguir:



Moça sem cadeira (auto-retrato) , 2006.

Óleo sobre madeira,

160x110 cm.



Homem sem aparador (auto-retrato) , 2006.

Óleo sobre madeira,

160x110 cm.



Dois militares (auto-retrato) , 2006.

Óleo sobre madeira,

160x110 cm.



Homem sem mesinha (auto-retrato), 2006.

Óleo sobre madeira,
160x110 cm.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas, afinal, o que é a identidade pessoal? Ela está relacionada apenas à personalidade do indivíduo? Depende também de fatores externos ou de outra ordem? Segundo o teórico Michael Pollack, a identidade pode ser definida como:

A imagem que a pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação e também para ser percebida da maneira que quer por outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, credibilidade e que se faz por meio da negociação direta com outros (ENNE & TAVARES, 2006).

A idéia de identidade anunciada por Pollack, na minha visão, vem de encontro à expectativa que se tem do retrato fotográfico. O próprio Nadar comenta em seus diários sobre a necessidade que os seus clientes tinham em transmitir à posteridade uma imagem idealizada que faziam de si mesmos, de ter uma aparência fidedigna e agradável (FABRIS, 2004, p.27). Então, ao mesmo tempo em que ao fotógrafo cabia saber captar a relação entre rosto e luz, pois desta derivava, na opinião de Nadar, a possibilidade de ter um entendimento moral sobre o sujeito, ao retratado cabia assumir uma postura representativa do que desejava que fosse registrado, uma encenação de si mesmo.

Segundo o sociólogo Stuart Hall, o sujeito internaliza o seu exterior e externaliza o seu interior na medida em que interage com o social:

Os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas e, inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham (HALL, 2005, p.31).

Hall situa essa nova concepção da identidade do sujeito como um produto da primeira metade do século XX, no qual a Sociologia se define como a disciplina que conhecemos até os dias hoje. Cabe, assim, uma relação interessante com a descrição do poeta Charles Baudelaire (Paris, 1821 – 1867), em Pintor da vida moderna, sobre a despersonalização do homem na sociedade pós-industrial, quando afirma que “ergue sua casa no coração da multidão, em meio ao ir e vir dos movimentos, em meio ao fugidio e ao infinito” e que “se torna um único corpo com a multidão” (HALL, 2005, p.33).

Voltando à questão das expectativas dos retratados como a necessidade de refletir ideais regidos por seus contextos, associando-os à sua imagem pessoal, podemos relacionar tanto a concepção de identidade proposta por Pollack e Hall como a experiência singular da modernidade apresentada por Baudelaire a uma apropriação da fotografia pelos indivíduos, entre o século XIX e primeira metade do XX, como instrumento que se presta à auto-afirmação do sujeito, atrelando a individualidade do modelo a uma identidade social.

Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche narram o surgimento de uma nova cultura visual nesse período do urbano e das massas:

Desenvolve-se o anonimato do número, aberto e flutuante. A certeza quanto às identidades esbate-se. Desenha-se um medo do desconhecido que incita a manter-se à distância de outrem. Na vida social, classes sociais enfrentam-se pelo olhar: cada um investiga o desconhecido no outro. Na multidão das ruas, é preciso saber com que se fala. Estamos a lidar com um burguês ou com um proletário? Com um cidadão pacífico ou com um homem perigoso? Com uma mulher honesta ou com uma mulher de má vida? (...) E se acontece ao burguês analisar o homem do povo com a distância do desdém, este último encara-o por sua vez: as classes sociais observam-se, julgam-se e defrontam-se a partir das suas aparências físicas, dos traços inscritos nos seus corpos e nos seus rostos como se tratasse de caracteres raciais, em que o olhar procura adivinhar os vestígios dos caracteres morais.

Assim o anonimato da multidão, mesmo que proteja, inquieta outro tanto: obriga a decifrar a personalidade. É preciso poder *distinguir-se*, e o corpo de outrem torna-se uma coleção de detalhes a destacar, de índices a interpretar. Acentua-se deste modo a divisão dos corpos e dos rostos na constituição e no antagonismo de um *físico popular* e de um *físico burguês*, de que o romance naturalista, as “fisiologias”, o realismo psicológico e social do retrato, a caricatura de imprensa e a fotografia fixam os traços (FABRIS, 2004, p.44).

No período em que sucedeu a invenção da fotografia, os estudos fisionômicos se multiplicaram por necessidades científicas, a fim de estudar os distúrbios psicológicos de pacientes, como por exemplo o recenseamento da população com o objetivo de criar um arquivo de tipos físicos na tentativa de categorizar graus de periculosidade dos indivíduos da sociedade. Percebe-se, assim, que na época em questão, à aparência era creditada uma importância quanto à interpretação da índole do homem, e a fotografia, na medida em que proporcionava imagens nítidas das feições humanas, tornou-se instrumento indispensável a esses estudos.

Annateresa Fabris situa o retrato, nas primeiras décadas que sucederam ao surgimento da fotografia, como um novo recurso a favor da representação da emergência da burguesia que até então se valia do retrato em miniatura para afirmar sua imagem como classe ascendente. Segundo a autora, a necessidade de

configuração de uma identidade caracteriza o retrato como um gênero artístico que trata da individualidade humana no embate com o social:

Representação honorífica do eu burguês, o retrato fotográfico populariza e transforma uma função tradicional, ao subverter os privilégios inerentes ao retrato pictórico. Mas, o retrato fotográfico faz bem mais. Contribui para a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participa da configuração de sua identidade como identidade social. Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. (FABRIS, 2004, pp.38-39).

Antes de ver o retrato fotográfico como um gênero que tecnicamente possibilita a representação de um modelo e a revelação de aspectos de sua personalidade, deve-se considerá-lo desde o momento de sua concepção, momento impregnado do desejo de criar uma auto-imagem do retratado, em contar uma história que está intimamente ligada à sua identidade, às suas expectativas no embate com o outro; digo o outro tanto no sentido do contexto social em que o modelo se insere, como no do instante em que antecipa a consciência de si mesmo como outra pessoa, como anunciado por Barthes. A operação fotográfica, no sentido de revelação do referente, é invertida com o retrato, já que este é criado a partir do que deveria ser o seu vestígio.

É esta emancipação do retratado que busco nos meus trabalhos, enfatizando sua criação a partir das expectativas que ele pode ter de si mesmo, e buscando reconciliá-lo com o que há de perdido em si.

5. BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BECKFORD, William. Memórias biográficas de pintores extraordinários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história e cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. Sobre o olhar. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. Tradução de Lígia Morrone Averbuck. Porto Alegre: Globo, 1978.

CHAIMOVICH, Felipe Soeiro. Seis suicidas – Dora Longo Bahia. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1994.

CORTÁZAR, Julio. Cuentos completos/1. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.

COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

CRIMP, Douglas. “The End of Painting”, in On the museum’s ruins. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1993.

ENNE, Ana Lucia Enne; TAVARES, Cristiane.

Memória, identidade e discurso midiático: uma revisão bibliográfica. Disponível em: <<http://www.castelobranco.br/pesquisa/vol1/docs/memoria2.doc>> Acesso em: 16 fev. 2006.

FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

GREENBERG, Clement. “A pintura moderna”, in Gregory Battcock, a nova arte. s/l, 1986.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

INDURSKY, Freda. Discurso, memória, identidade. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. pp. 235-249.

KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. Rio de Janeiro: Malasartes, n. 1, 1975.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura – vol. 1: o mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

NÉRET, Giles. Balthus. Taschen do Brasil, 2004.

O grande livro do maravilhoso e do fantástico. Lisboa: Seleções do Reader's Digest, 1977.

POE, Edgar Allan. Histórias extraordinárias. São Paulo: Abril, 1978.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STRELCZENIA, Marisa. Fotografia e memória: a cena ausente. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/20/ausencia>> Acesso em: 13 fev. 2006.

VASARI, Giorgio. Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects.

Translation by A. B. Hinds, 1900. London: Everyman Library, 1927; Translation by Gaston de Vere (1912). Everman Library, 1996, introduction and notes D.

Ekserdjian.

YOURCENAR, Marguerite. O tempo, esse grande escultor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)