



Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Bacharelado em Artes Visuais

Carmen Sansone Almeida Nunes

Pintura em trânsito: O olhar sobre o retrato e o autorretrato

Porto Alegre

2022

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Bacharelado em Artes Visuais

Carmen Sansone Almeida Nunes

Pintura em trânsito: O olhar sobre o retrato e o autorretrato

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial e obrigatório para a conclusão do curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marilice Villeroy Corona

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Alessandra Lucia Bochio

Prof^a. Dr^a. Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Nunes, Carmen Sansone Almeida
Pintura em trânsito: O olhar sobre o retrato e o
autorretrato / Carmen Sansone Almeida Nunes. -- 2022.
94 f.
Orientadora: Marilice Villeroy Corona.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Pintura. 2. Retrato. 3. Autorretrato. 4.
Fotografia. 5. Vídeo. I. Corona, Marilice Villeroy,
orient. II. Título.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora Dr^a. Marilice Villeroy Corona pela amizade e pelo amor à pintura e tudo que provém disso, incluindo sua dedicada docência. Agradeço às professoras Dr^a. Alessandra Lucia Bochio e Dr^a. Niura Aparecida Legramante Ribeiro pelo aceite de participar desta banca e por compartilharem seus conhecimentos com acolhimento.

Agradeço ao meu esposo Aldair, às filhas Cibele e Lisandra e ao genro Gabriel pelo companheirismo, carinho e apoio.

Aos meus amados pais Alberto (in memoriam) e Elisabeth.

Agradeço à minha amiga Ariane Tietböhl pelo apoio. Aos meus queridos retratados por aceitarem participar desta pesquisa;

E a todos os professores que fizeram parte desta minha trajetória.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso trata-se de uma pesquisa prático-teórica em pintura, fotografia e vídeo à qual venho me dedicando desde o ano de 2015. O motivo representacional escolhido para desenvolver essa investigação foi o retrato e o autorretrato. A escolha do motivo levou-me à reflexão sobre o olhar. Sobre o olhar do pintor e o olhar do retratado. Sobre essa relação entre o pintor e seus modelos e sobre o pintor e ele mesmo quando se autorrepresenta. Olhares esses registrados pela fotografia, transpostos para a pintura, fotografados e filmados, mesclados digitalmente e incorporados à linguagem do vídeo. Surge daí uma pintura em trânsito. No trânsito das linguagens busco falar sobre identidade, afeto, o olhar para o mundo e, também, para a minha alta miopia, entre outros tantos modos de ver que moveram o aprofundamento da investigação. Autores como Roland Barthes, Philippe Dubois, José Gil, Annateresa Fabris e artistas como Mário Röhnet, Lenir de Miranda, David Hockney, Ernesto Bonato, Bill Viola, Luc Tuymans entre outros, foram estudados como referências importantes para os processos de criação e compreensão teórica de minha poética.

Palavras Chave:

Pintura. Retrato. Autorretrato. Fotografia. Vídeo. Representação.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01	Fotografias: documentos de trabalho (moradores de rua de Porto Alegre), 2014/2015.....	14
Figura 02	Fotografias: documentos de trabalho (moradores de rua de Porto Alegre), 2014/2015.....	14
Figura 03	<i>Insignes e Ficantes II</i> , 2015.....	16
Figura 04	<i>Homem do saco I</i> , 2016.....	17
Figura 05	<i>Homem do saco II</i> , 2015.....	18
Figura 06	<i>Cabeça</i> , 2015.....	19
Figura 07	<i>Sem Título</i> , 2016.....	20
Figura 08	<i>Senhora</i> , 2016.....	20
Figura 09	<i>Sem Título</i> , 2016.....	21
Figura 10	<i>Endereço nº zero</i> , 2016.....	22
Figura 11	Detalhes: <i>Endereço nº zero</i> , 2016.....	22
Figura 12	Mario Röhnet, Pelotas RS, 1950-2018. Sem título, 1985.....	24
Figura 13	Lenir de Miranda, <i>Meu Nome é Ninguém (Ulisses-Homero)</i> , 2018.....	25
Figura 14	<i>Insignes & Ficantes I</i> , 2015.....	27
Figura 15	Detalhe: <i>Insignes & Ficantes I</i> , 2015.....	27
Figura 16	Frame <i>Insignes & Ficantes</i> , 2015.....	28
Figura 17	CCCEV - Porto Alegre, 2015.....	28
Figura 18	CCCEV - Porto Alegre, 2015.....	29
Figura 19	Fotografias: documentos de trabalho (retratos) 2016 - 2022....	31
Figura 20	<i>Cibele</i> , 2016. Acrílico sobre tela, dimensões: 70x90cm.....	37
Figura 21	Detalhe: <i>Cibele</i> , 2016.....	37
Figura 22	Paulo Pasta, Ariranha-SP, 1959. <i>Sem título</i> , 2005. Óleo sobre tela, dimensões: 220x190cm.....	38

Figura 23	<i>Dorilda</i> , 2016-2017. Acrílico sobre tela, dimensões: 60x80cm.....	39
Figura 24	<i>Elisabeth</i> , 2016-2018. Acrílico sobre tela, dimensões: 60x80cm.....	39
Figura 25	<i>E agora?</i> 2017. Acrílico sobre tela, dimensões: 200x100cm.....	40
Figura 26	Detalhe: <i>E agora?</i> 2017.....	41
Figura 27	<i>Antúria em flor</i> , 2017. Acrílico sobre tela, dimensões: 100x80cm.....	42
Figura 28	Ernesto Bonato, São Paulo, SP, 1968. <i>Autorretrato</i> , óleo sobre tela 2015.....	44
Figura 29	<i>Prima facie</i> , 2018. Acrílico sobre tela, dimensões: 75x75cm.....	45
Figura 30	David Hockney Bradford, (Inglaterra, 1937). <i>Dagny Corcoran</i> , 2014.....	46
Figura 31	David Hockney Bradford, (Inglaterra, 1937). <i>Celia Birtwell</i> , 2015.....	46
Figura 32	Foto de referência <i>Meus pais</i>	48
Figura 33	<i>Meus pais</i> , 2018. Acrílico sobre tela, dimensões: 130x170cm.....	48
Figura 34	<i>Augusto</i> , 2022. Acrílico sobre tela, dimensões 50x50cm.....	50
Figura 35	Gustav Deutsch, Áustria 1952-2019. Fotograma do trailer (<i>Shirley: visions of reality</i> , 2014).....	51
Figura 36	Frame <i>Meus pais</i> , 2018. Vídeo digital 1:53 minutos.....	53
Figura 37	<i>O sonho</i> , 2019-2022. Acrílico sobre tela, Dimensões 20x30cm.....	54
Figura 38	Frame <i>O sonho</i> ,2022. Vídeo digital 1:19 minutos.....	55
Figura 39	<i>Autorretrato 1</i> , 2016. Acrílico sobre tela, dimensões: 55x70cm.....	57
Figura 40	<i>Autorretrato sumaríssimo 1</i> , 2019, fotomontagem.....	57
Figura 41	<i>Retratos Sumaríssimos</i> , 2019 (Maria Tomaselli, Andressa Lawisch, Gabriel Lisboa).....	58

Figura 42	<i>Autorretratos sumaríssimos 2</i> , 2019.....	59
Figura 43	<i>Autorretrato sumaríssimo 3</i> (fotomontagem).....	60
Figura 44	<i>Autorretrato 2</i> , projeção sobre pintura.....	60
Figura 45	<i>Autorretrato 3</i> , 2022. Acrílico sobre tela 90x70cm.....	62
Figura 46	Pinturas Sala Redenção UFRGS.....	63
Figura 47	Fotografia de infância.....	64
Figura 48	<i>Autorretrato sumaríssimo 4</i> , 2022. Fotomontagem.....	64
Figura 49	<i>Autorretrato 4</i> , 2022. Acrílico sobre tela, dimensões: 25x25cm.....	64
Figura 50	<i>Autorretrato sumaríssimo 5</i> , 2022. Fotomontagem.....	65
Figura 51	<i>Autorretrato 5</i> , 2022. Acrílico sobre tela, dimensões: 25x25cm.....	65
Figura 52	<i>Autorretrato</i> , 2022, foto digital.....	66
Figura 53	<i>Autorretrato 6</i> , 2022. Acrílico sobre tela, dimensões: 25x25cm.....	67
Figura 54	<i>Autorretrato</i> , fotografia (selfie), 2019.....	68
Figura 55	<i>Autorretrato 7</i> , 2022. Acrílico sobre tela, dimensões: 25x25cm.....	68
Figura 56	<i>Autorretrato 8</i> , 2022. Acrílico sobre tela, dimensões: 25x25cm.....	69
Figura 57	Luc Tuymans, <i>Câmara de Gás</i> , 1986, 50x70cm.....	70
Figura 58	Luc Tuymans, <i>Der diagnostische Blick IV</i> , 1992. Oil on canvas, 57x38,2cm.....	71
Figura 59	Luc Tuymans, <i>Portrait</i> , 2000. Oil on Canvas, 57x30cm.....	71
Figura 60	Luc Tuymans, 1992. <i>The diagnostic of view V</i> , oil on canvas, 58x40cm.....	71
Figura 61	Luc Tuymans, 2005 . <i>The Secretary of State</i> , oil on canvas.....	71
Figura 62	Thomas Ruff. Retrato. 1987/MutualArt.....	73
Figura 63	Thomas Ruff. Retrato.1989/MoMA.....	73

Figura 64	<i>Autorretrato Inacabado</i> , 2022. Acrílico sobre tela, 80x60cm.....	75
Figura 65	Bill Viola, 1979. Fotograma , <i>Chott el-Djerid (a portrait in light and heat</i> , 1979).....	78
Figura 66	Frame <i>Eu vejo 1</i> , 2022. Vídeo digital 0:31 minutos.....	81
Figura 67	Frame <i>Eu vejo 2</i> , 2022. Vídeo digital, 1:25 minutos.....	82
Figura 68	Frame <i>Eu vejo 3</i> , Vídeo digital, 1:11 minutos, 2022.....	83
Figura 69	Frame <i>Flutuantes</i> , 2022. Vídeo digital 01:43 minutos.....	84

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	Olhando o outro.....	13
1.1	O olhar para a cidade e as pessoas.....	14
1.2	Utilizando materiais diversos.....	16
1.3	Sobreposições.....	26
2	Olhando o olhar do outro.....	30
2.1	Fotos como referência.....	30
2.2	Retrato: foto, identidade, pintura e afeto.....	33
2.3	Procedimentos.....	36
2.4	A pintura em diálogo com o vídeo.....	50
3	Se ver vendo.....	56
3.1	Retrato e autorretrato sumaríssimo.....	56
3.2	Autorretrato: como eu vejo.....	59
3.3	O vídeo como receptor da fotografia e da pintura.....	76
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
	REFERÊNCIAS.....	92

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa vem sendo desenvolvida desde o início de minha graduação, quando me interessei pela figura humana. Ao longo do curso em Artes Visuais desenvolvi trabalhos em séries com temas que abarcam a figura humana, o retrato e, recentemente, o autorretrato.

Este trabalho de conclusão de curso está centrado no Retrato e no Autorretrato produzidos por uma poética que contempla atravessamentos das linguagens da fotografia, pintura e vídeo. O objetivo foi investigar minha produção dedicada ao retrato não apenas na pintura, mas como ele pode ser explorado no cruzamento de diferentes formas de produção de imagens. Neste sentido apresentarei uma produção de retratos e autorretratos em pintura em séries distintas com referências em fotografias autorais. Comentarei brevemente sobre alguns aspectos históricos importantes do gênero e certas questões que se alteram na contemporaneidade. Como veremos, o auxílio de referenciais artísticos, históricos e teóricos vieram enriquecer meu olhar sobre esta produção.

Como método de trabalho, relatarei inicialmente sobre a produção de um arquivo de fotos de retratos para serem utilizadas na produção de retratos em pintura. Apresentarei a produção de autorretratos em fotomontagem para produção de autorretratos em pintura. Paralelamente como método de trabalho registros em fotografias das pinturas serão utilizados para possíveis atravessamentos com o vídeo, Assim como registros das pinturas em vídeo e também vídeos base durante o processo, para obtenção de um arquivo em vídeo para a produção de vídeos digitais, os quais serão desmembrados durante o processo de criação. Minha motivação para escolha do tema retrato e autorretrato aconteceu naturalmente e se mostrou evidente para mim ao refletir sobre este interesse genuíno pelo rosto humano, mais precisamente o olhar humano. A minha reflexão lembrou-me experiências vividas com a alta miopia durante minha existência que ainda hoje fazem parte dos meus dias e, que procurarei abordar no decorrer do texto.

Neste Trabalho de Conclusão de Curso apresentarei minha poética a partir de dois aspectos: a partir do meu olhar sobre o outro e a partir do meu olhar sobre mim mesma. Para tanto, dividirei meu texto em partes.

No primeiro capítulo, intitulado *Olhando o outro*, examino a série de trabalhos *Insignes & Ficantes*. Nestes trabalhos, tomei como tema o universo moradores de rua por me sentir atraída por esta problemática. Neste capítulo vou me deter no modo que escolhi representar as figuras e na questão da materialidade e mistura de linguagens e meios. Estas experimentações irão repercutir ao longo de todo meu processo. Como veremos, artistas como Mário Röhnet e Lenir de Miranda foram importantes nesta fase da pesquisa.

No segundo capítulo, *Olhando o olhar do outro*, apresentarei o processo de produção da série: *O retrato do sensível*. Trato de minha primeira série de retratos na qual pessoas próximas a mim, tais como familiares e amigos, dispuseram-se a posar para mim seguindo determinadas instruções propostas. Nesta fase da pesquisa, como veremos, também comecei minhas investigações em vídeo a partir da disciplina de *Laboratório de Vídeo* ministrada pela Prof^a. Dr^a. Alessandra Lucia Bochio, em 2018/2. Neste capítulo relato como pintura, fotografia e vídeo se uniram em minha experiência de *Pesquisa em Iniciação Científica*, durante os anos de 2017 a 2019, sob a orientação da professora Dra Marilice Corona. Os artistas David Hockney e Ernesto Bonato são aqui referenciais artísticos importantes, no que se refere à pintura, assim como Gustav Deutsch, no que diz respeito ao vídeo. Do ponto de vista teórico, Roland Barthes, Philippe Dubois e José Gil são ferramentas importantes para um melhor entendimento do papel da fotografia em meu processo, das questões que busco levantar sobre o retrato e a noção de “ar” do qual nos fala Barthes. Neste capítulo buscarei entender as implicações desses trânsitos e sobreposições de linguagens.

O terceiro capítulo, intitulado *Se ver vendo*, apresentarei autorretratos em pintura, fotografia e vídeo. Os autorretratos em pintura terão como referência autorretratos produzidos a partir de fotomontagens. O trânsito entre as linguagens da pintura, da fotografia e do vídeo será a ferramenta que utilizarei para representar as questões da alta miopia no autorretrato. Os vídeos digitais produzidos nesta fase são atravessados tanto pelos autorretratos em pintura como pelos autorretratos

fotográficos. Mantereí um diálogo nesta terceira fase com artistas como Luc Tuymans e Thomas Ruff. Annateresa Fabris e Artur Ramos serão importantes para aprofundar certas questões teóricas referentes ao autorretrato, assim como Bill Viola e Christiane Mello auxiliarão a elucidar alguns aspectos sobre a linguagem do vídeo.

Percorri um caminho caracterizado pelo trânsito entre o desenho, a pintura, a fotografia, a fotomontagem e o vídeo. O trânsito entre linguagens permitiu-me realizar o objetivo de ver o que eu não via e, sendo assim, produzir imagens olhando o outro, olhando o olhar do outro e me ver vendo.

1 Olhando o outro

A condição precária e de vulnerabilidade dos moradores de rua é motivo de atenção, alerta e sensibilidade no meu modo de perceber as grandes cidades. Em meus registros fotográficos, em viagens com minha família, eu aproveitava a oportunidade, quando esta surgia, para fotografá-los. No ano de 2014, nos primeiros semestres da minha graduação, selecionei entre tantos olhares, este que se volta para o outro, o “outro” morador de rua, como tema do meu trabalho. As fotos colecionadas, de viagens passadas, em situações do cotidiano de moradores de rua (Figura 01), permitiram-me criar uma fonte documental que foi a inspiração para minha poética nesta fase de estudos.

1.1 O olhar para a cidade e as pessoas

As fotos foram registradas ao acaso durante alguns percursos por bairros de Porto Alegre, não sendo, portanto, programadas poses dos personagens, nem solicitada autorização dos mesmos. Contudo, tive o cuidado de realizar os registros preservando a identidade de cada indivíduo. Houve dificuldades nestes registros fotográficos por eu permanecer incógnita, sem ser visualizada por eles. Optei por fazer meus registros incógnita para não ser invasiva na situação frágil em que eles sobrevivem. Este universo imagético não se sobrepôs ao processo de trabalho, porém me indicou um caminho e referência no processo de criação.

As grandes cidades são um palco de fascínio para muitos fotógrafos contemporâneos, seja pelo ritmo de vida, ou pela diversidade de etnias, situações que nos confrontam, escapando à nossa compreensão e tolerância, enfim uma modificação acelerada crescente, que tem consequências para o homem, para a natureza e para a sociedade como um todo.

Em meus registros fotográficos (Figura 01 e Figura 02), observo um antagonismo. Procuo a harmonia da imagem, do enquadramento, a beleza da nobreza humana, porém as cenas urbanas que me propus buscar são de extrema miséria física, baixa estima, condições inaceitáveis de decadência humana. Nos registros fotográficos dos moradores de rua de Porto Alegre sinto um drama urbano, um caos, uma destruição do ser humano em sua dignidade. Acredito serem os

moradores de rua um termômetro da nossa sociedade, pois mesmo quando os ignoramos e voltamos para nossos lares, em nosso dia a dia, eles estarão lá, como um alerta sinalizando o declínio humano bem próximo a nós.



Fig.01. Fotografias: documentos de trabalho (moradores de rua de Porto Alegre), 2014/2015.



Fig.02. Fotografias: documentos de trabalho (moradores de rua de Porto Alegre), 2014/2015.

1.2 Utilizando materiais diversos

O processo de transposição das fotos para a pintura e desenho foi executado através de desenho de observação das fotografias. Busquei várias possibilidades de processos artísticos: experimentei suportes como madeira, papelão, papéis transparentes e opacos, texturas com sobreposições de papéis como jornal e papéis variados, fotografias e plásticos. Como técnica, utilizei pintura em acrílico, desenho, recorte, colagem e sobreposição de linhas sobre a pintura. Utilizei tinta acrílica, pastel seco, pastel oleoso, guache, carvão e lápis aquarelável. Sobrepos diferentes suportes em papel colocando os transparentes em primeiro plano. Utilizei jornais sobrepostos sobre papelão como suporte. Recorri aos materiais como jornais, papelão e plásticos por serem materiais aproveitados com recorrência pelos meus retratados (os moradores de rua). Com isso, me propus a chegar a um resultado de trabalho, tanto no que tange à materialidade, como à representação da condição de abandono e efemeridade de vida destes seres humanos (Figura 03, 04, 05, 06, 07, 08 e 09). Desenvolvi dentro deste tema, uma instalação com o intuito de representar uma moradia precária de um morador de rua (Figura 10). Confeccionada com papelão, onde era possível o acesso e no interior foram expostas as fotos de referência para a produção dos trabalhos. Para o espectador ter a possibilidade de visualizar as imagens no interior da moradia precária, esta foi composta com lâmpadas led, distribuídas e fixadas no teto para observação das fotos (Figura 11).



Fig.03, *Insigne & Ficantes II*, 2015. Desenho em técnica mista Materiais: pastel oleoso e seco, têmpera guache, carvão mineral e vegetal, nanquim, lápis grafite recorte e colagem sobre papel efeito linho e papel vegetal. Dimensões: 96 x 66 cm.

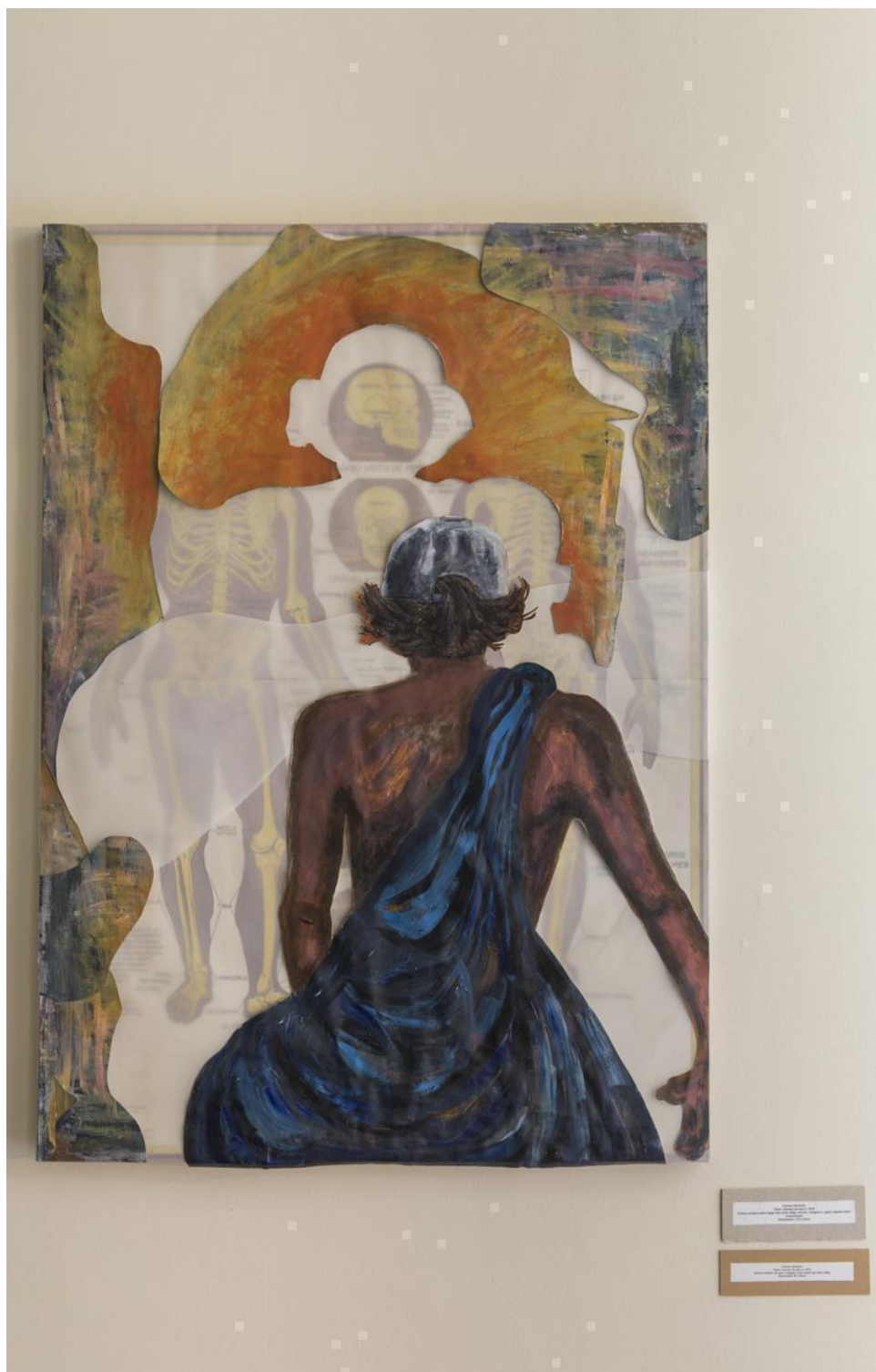


Fig.04. *Homem do saco I*, 2016. Pintura acrílica sobre papel tipo linho 240g, recorte, colagem e papel vegetal sobre compensado. Dimensões: 112 x 83 cm.



Fig.05. *Homem do saco II*, 2015. Pintura acrílica, recorte e colagem sobre papel tipo linho 240g. Dimensões: 96 x 66 cm.



Fig.06. *Cabeça*, 2015. Pintura acrílica,
recorte e colagem sobre papel tipo linho 240g.
Dimensões: 81 x 73 cm.



Fig.07. *Sem Título*, 2016. Desenho em técnica mista. Materiais: pastel oleoso e seco, têmpera guache, carvão mineral e vegetal, nanquim, lápis grafite, recorte e colagem sobre papéis variados. Dimensões: 62 x 40 cm.



Fig.08. *Senhora*, 2016. Pintura acrílica sobre papel tipo linho 240g, papel vegetal, plástico, recorte e colagem. Dimensões: 66 x 96 cm.



Fig.09. *Sem Título*, 2016.
Pintura, recorte e colagem sobre papéis variados.
Dimensões: 62 x 40 cm.



Fig. 10. *Endereço nº zero*, 2016.
 Instalação: papelão, plástico, lâmpadas led e fotos.
 Dimensões: 170 x 152 x 69.

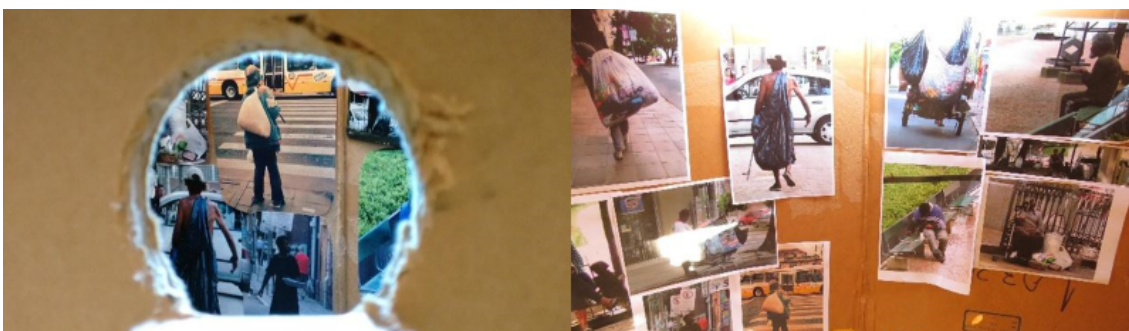


Fig. 11. Detalhes do interior da instalação. *Endereço nº zero*, 2016.

Dois artistas foram relevantes no início da minha pesquisa, Mario Röhnet e Lenir de Miranda. Sobre Mario Röhnet (Figura 12), conheci o seu trabalho em 2014, ao visitar a retrospectiva dedicada a ele no MARGS. Na época, eu estava no primeiro semestre do Bacharelado e cursava a disciplina Fundamentos da Arte com a professora Niura Ribeiro. Visitamos a exposição em grupo e foi-nos solicitado um escrito sobre a retrospectiva. Apresentarei brevemente sobre o que pude observar

com esta visita à exposição. A mostra foi organizada apresentando a obra de Röhnet em quatro fases da sua trajetória artística.

Na primeira fase da exposição pude observar os desenhos com referências em fotografias. Desenhos de partes de perspectiva na figura humana. Fundos geométricos sobrepostos por pincelada gestual em contraponto ao desenho detalhado baseado em fotografia. Havia também fotografias de detalhes de obras de arte incluindo minúcias das molduras.

As imagens da segunda fase apresentaram-se reelaboradas e transpostas para outra linguagem do desenho. Observei sobreposições de informações com camadas de pintura em perspectiva e pintura plana. Trabalhos com figura humana romana e figura contemporânea. Encontrei nesta fase semelhança com o trabalho de Giorgio Chirico (1888-1978).

Pinturas em preto e branco sobre lona compuseram a terceira fase. Construções baseadas em fotos e xerox. A obtenção de maior contraste é utilizado pelo artista para a composição da imagem na pintura. O tema desta fase são cristais, ambiente de interiores e arquitetura.

A composição fotográfica compõe a quarta fase, com gravuras digitais (as quais são releituras de artistas) e maquetes. Em seus trabalhos o que me chama a atenção é o contraditório estético. Ele se apresenta na pincelada gestual ao lado de formas precisas e pintura plana, figuras icônicas ao lado de arte pop, linhas sobre plano ou manchas e as cores preto e branco na fase dos cristais. Avaliando e refletindo sobre meus trabalhos pude constatar que a inclusão das sobreposições como parte do meu processo poético teve uma forte influência deste artista, não somente nesta produção com o tema dos moradores de rua, mas em todo o meu percurso.



Fig. 12. Mario Röhnet, Pelotas RS, 1950-2018.
Sem título, 1985. Grafite e acrílico sobre papel. Dimensões: 48.70 x 68.80 cm.

Lenir de Miranda (Figura 13) foi para mim uma referência importante neste processo inicial, pela materialidade dos seus trabalhos. A artista desfruta de sobreposições de camadas pictóricas e grafismos. A pincelada gestual é bem definida. Utiliza sobreposições de suportes inusitados, com limites ampliados e a expansão da pintura com materiais diversos. A dramaticidade da composição me instiga a invadir a tela com o olhar e percorrer os relevos, cores, limites e materiais. Lenir chega ao drama através do gesto e da sobreposição de fragmentos apropriados e acumulados no corpo da pintura. Isso me remete simbolicamente ao drama de corpos (humanos) que carregam fragmentos de descartes e de sobras. Esses corpos (os moradores de rua) também são materializações de um drama e, como a pintura de Lenir, também têm a sua transitoriedade, sua passagem pela cena urbana, vivem em deslocamento, são um "gesto" sobre a tela da cidade.



Fig. 13. Lenir de Miranda, *Meu Nome é Ninguém (Ulisses-Homero)*
Acrílico sobre tela, carvão, arame, assemblage 150x150cm, 2008.

A artista iniciou sua trajetória nos anos de 1980 e trabalhou com uma energia intensa. Suas séries foram baseadas em investigações literárias, como da Odisseia de Ulisses, de onde retoma o herói grego como Ulisses/Odisséia. O resultado da poética de Lenir sobre estes estudos repercutiram em suas pinturas com uma materialidade marcante. Materiais como colagem, retalhos, fragmentos de pinturas anteriores, objetos, sucatas, elementos naturais ou manufaturados, são aproveitados pela artista. As combinações também se fazem de símbolos e signos, incorporados como palavras e rabiscos. Suas imagens têm referência em fotografias coletadas em jornais e revistas. A permanente relação com a literatura e indagações existenciais se apresentam em sua obra induzindo o espectador à reflexão sobre a complexa relação entre os homens na contemporaneidade. Lenir foi importante referência principalmente nesta fase em que explorei suportes e materiais diversos e pelo sentimento de liberdade que senti ao me deparar com o seu trabalho, provocando em mim toda a curiosidade e vontade de experimentar.

1.3 Sobreposições

Utilizar as sobreposições de materiais nos meus trabalhos me instigou a pensar em outros modos de adicionar camadas. Experimentei projetar sobre um dos trabalhos (Figura 14) imagens de vídeo registradas por mim com uso de celular, filmado nas ruas de Porto Alegre. Percebi que a projeção do vídeo (Figura 16) em movimento sobre o desenho estático, resultou em outro trabalho. Ou seja, diferente da imagem que habita a materialidade tangível da pintura, o vídeo é feito de tempo, uma duração impalpável e finita. Pela sobreposição obtida com a projeção, ele se movimenta sobre uma imagem estática e material tem o seu tempo que não é palpável e sim finito e passageiro. Este movimento, a meu ver, permite ao espectador acompanhar o tempo do personagem, influenciado pela imagem estática ao fundo, acompanhado também pelo som (da música e da rua) que integra a composição. Além disso, percebi que o vídeo proporciona diversas mostras de imagens compostas pelos frames, as quais poderiam ser fotografadas e exploradas resultando, ainda, em novo trabalho.

Esta série de trabalhos possibilitou um aprendizado de descobertas com materiais diversos aliados ao meu desenvolvimento pictórico. Aproximou-me da fotografia e do vídeo. Exercitei nova etapa em minha busca por referências teóricas e artísticas. Foi um primeiro passo dentro da academia para que eu encontrasse um caminho para o início do meu desenvolvimento poético.

O processo e o resultado deste trabalho, a partir de fotografias de pessoas em situação de rua, despertou, em mim, a vontade de pesquisar sobre a linguagem do vídeo somada à pintura. A produção como um todo teve denominação de *Insignes & Ficantes* e participou em 2016 de exposições em locais como UNIVATES, CCCEV (Figura 17 e Figura 18) e Chico Lisboa.



Fig.14. *Insignes & Ficantes I*, 2015. Desenho em técnica mista. Materiais: pastel oleoso e seco, têmpera guache, carvão mineral e vegetal, nanquim, lápis grafite e colagem sobre jornal e papel canson. Dimensões:135 x 277 cm.

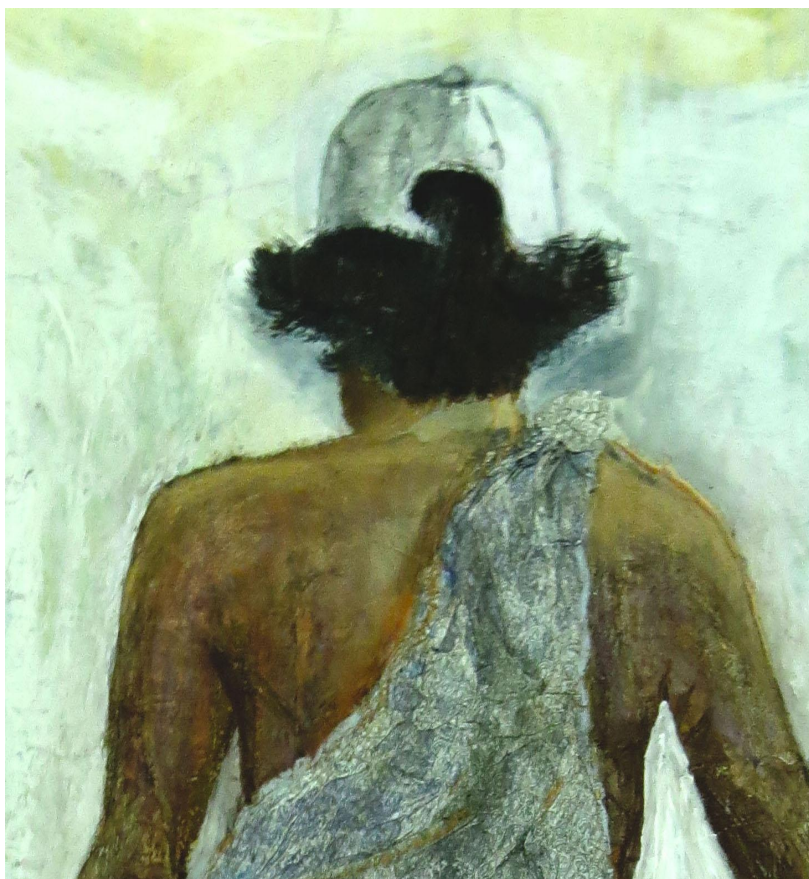


Fig. 15. Detalhe *Insignes & Ficantes I*, 2015.



Fig.16. Frame (*Insignes & Ficantes*, vídeo digital 1:09 minutos, 2015).
Disponível no YouTube:
<<https://youtu.be/LXqOCgil6j4>>.



Fig.17 CCCEV - Porto Alegre, 2015.



Fig.18 CCCEV - Porto Alegre, 2015.

2 Olhando o olhar do outro

Com orientação da professora Marilice Corona, em 2017, iniciei minha pesquisa em iniciação científica como Bolsista PIBIC Cnpq-UFRGS, dedicada à investigação de minha produção de retratos em pintura. O ciclo de pesquisa se estendeu até 2019. Atualmente sigo nesta linha de pesquisa não mais como pesquisadora da iniciação científica mas como trabalho de TCC e pretendo dar seguimento após o término do bacharelado.

Escolhi o retrato individual como representação pictórica com referência em fotos autorais. Na série anterior, *Insignes & Ficantes*, minha escolha foi trabalhar, na maior parte das vezes, com imagens de pessoas de costas para mim, para preservar a identidade dos retratados. Para as pinturas desta série: *O retrato do sensível*, como denominei a série de retratos, a qual apresentarei neste capítulo, optei por poses frontais dos meus retratados. Abarquei o desafio de fotografar em maior proximidade com eles. Esta proximidade demandou troca entre eu e meus retratados, ou seja: diálogo, escuta, olhares que se encontravam, vivência em comum e afeto. Optei por direcionar a tensão para os rostos dos retratados. Além da figura dos retratados, as imagens não incluem pertences ou outros objetos, com exceção das pinturas: *E agora?* (Figura 24 e Figura 25), *Meus Pais* (Figura 29) e *O Sonho* (Figura 34) que possuem alguns objetos necessários como suporte para composição da imagem.

2.1 Fotos como referência

Os retratos individuais que venho fotografando como fonte de pesquisa possibilitaram a composição do meu documento de trabalho (Figura 19). Com a ampliação da foto, tive a oportunidade de descobrir pontos importantes que não poderiam ser vistos, ao vivo, no rosto do retratado, podendo visualizar os detalhes. Trabalhei em um ritmo próprio de produção independente do modelo vivo. Pude explorar com atenção as cores, as texturas, as sombras, os sinais e as marcas dos rostos. A foto como referência me permitiu uma pintura mais realista em certas áreas, pois pude voltar muitas vezes à observação da área do rosto a qual meu objetivo era representar fidedignamente. Refletindo sobre a importância da fotografia

no meu trabalho, busquei no livro de Philippe Dubois em (*O Ato Fotográfico*, 1998, p.162) onde ele se refere ao “golpe do corte”: “A foto aparece no ato fotográfico como uma fatia única e singular de tempo e espaço, literalmente cortada ao vivo. Metralhemos em primeiro lugar, a seleção vem depois.” Nesta linha de pensamento, registrei um número expressivo de fotos e selecionei uma foto significativa para dar seguimento ao trabalho.

Meu objetivo neste processo de registro fotográfico era obter poses não convencionais e sim capturar aqueles momentos de introspecção, na conversa com meu retratado. Pretendi nos encontros com meus retratados, uma subversão da pose ou uma não pose, ou seja, uma situação em que o retratado se desligue da minha presença e que não tenha como objetivo o parecer para uma foto.



Fig 19. Fotografias: documentos de trabalho (retratos) 2016 -2022

O momento ideal é quando o retratado se encontra mergulhado em seus pensamentos e eu que permaneço presente observando, procuro captar este

instante importante para mim. Faço várias fotos e tenho consciência que talvez os primeiros disparos sejam descartados, até iniciarem aquelas fotos que realmente me interessam: as “não pose”.

Em seu Livro *A câmara clara* Barthes aborda a linguagem da fotografia, estabelecendo uma correlação entre os processos ópticos de reprodução da imagem e a intervenção do fotógrafo (observador). Sem esta intervenção na reflexão de Barthes, a fotografia ficaria limitada ao registro documental. Entretanto, não se trata de um tratado de fotografia como arte ou sobre história da fotografia na arte. E sim, de uma reflexão sobre a fotografia como imagem e também sobre a finitude da vida ou a morte.

Barthes coloca a evidência da fotografia de objetos, animais, etc. que este tipo de foto envolve apenas uma realidade. Em contraponto a isso ele aborda a outra realidade que envolve a fotografia de pessoas, de um corpo, de um rosto ou com frequência fotos de pessoas ligadas ao fotógrafo. Neste caso Barthes não quer encontrar apenas semelhança civil ou hereditária. Ele quer algo indizível mais do que óbvio e a isso ele denomina de “ar” por não ter outro termo com melhor expressão e mais verdadeira. Para Barthes o “ar” de um rosto é indecomponível, “(na medida em que posso decompor, provo, ou recuso, em suma duvido, desvio a fotografia, que por natureza é inteiramente evidência: a evidência é o que não quer ser decomposto)”.

O ar não é um dado esquemático, intelectual, tal como o é um silhueta. O ar também não é uma simples analogia – por mais intensificada que seja – tal como o é a “semelhança”. Não, o ar é essa coisa exorbitante que induz do corpo à alma – *animula*, pequena alma individual, boa em um, má em outro.” Barthes, pág.90, Ano 2018. O ar é como que o suplemento intratável da identidade, o que é dado graciosamente, despojado de qualquer “importância”: o ar exprime o sujeito, na medida em que ele não se dá importância. (Barthes, 2018, p.90).

Consequentemente em uma foto “de verdade”, o sujeito não estará separado dele mesmo, enfim ele coincide com ele mesmo. Barthes faz um questionamento: “Talvez o ar seja, em definitivo, algo de moral, trazendo misteriosamente para o rosto o reflexo de um valor de vida?”

Observando as fotos de sua mãe, Barthes distingue as imagens identitárias, civis e as mais verdadeiras com sua expressão individual. A maioria com “máscaras” (no sentido de aparência para o outro) e na última foto a máscara desaparecia,

restava uma alma, sem idade, fora do tempo, e era este ar que ele reconhecia em sua mãe, ao longo de sua vida.

O ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo; e se a foto não chega a mostrar esse ar, então o corpo vai sem sombra, resta apenas um corpo estéril. É através deste umbigo sutil que o fotógrafo dá vida; se ele não sabe, seja por falta de talento, seja por falta de oportunidade, dar à alma transparente sua sombra clara, o sujeito morre para sempre. (Barthes, 2018 p.91).

Barthes relata que sua mãe não foi fotografada por Nadar e nem tão pouco por Avedon e que a sobrevivência da foto verdadeira de sua mãe deveu-se a um fotógrafo do interior, e que possivelmente nunca soube que seu retrato tinha fixado a verdade de sua mãe, afirmando que isso fez toda a diferença para ele.

2.2 Retrato: foto, identidade, pintura e afeto

A história do retrato, em um sentido mais amplo, tem seus primórdios em tempos ancestrais.

Em *O rosto e a terra*, Didi Huberman discorre sobre uma prática que recua a 30 mil AC, de manusear a terra, ou depositar pedras sobre crânios com a intenção de manter preservadas as formas dos rostos de pessoas falecidas. Aqui teríamos um indício de como o homem trabalhou com sua finitude na tentativa de uma representação material, ou memória palpável que o mantivesse para além da morte.

Uma história do retrato verossímil, como o conhecemos ainda hoje, teria tido início na Antiguidade, onde se localizam os chamados “Retratos de Fayum”, produzidos para dar um rosto singular aos mortos, embalsamados e depositados em sarcófagos, segundo a tradição egípcia. Os retratos foram criados entre os séculos I a IV d.C. Distintos do tratamento estilizado e simbólico da arte fúnebre do Antigo Egito, os retratos de Fayum refletem a assimilação da estética naturalista que caracterizou a arte do Império Romano, sobretudo presente na arte de retratar seus vivos e mortos.

A partir da Antiguidade, a história do retrato se desenvolve de forma não linear na arte europeia. Se na fase bizantina houve um afastamento do verismo romano, o

humanismo renascentista viria a retomar a valorização da singularidade dos retratados em representações de personagens do poder da corte e do clero. Nos séculos seguintes, viu-se relativizar o interesse em retratar pormenores da aparência em favor de estudos da "atmosfera" humana, sendo o período do Romantismo histórico considerado um ápice do retrato psicológico e do retrato social.

Para refletir sobre o retrato fotográfico em nossos dias e suas funções fui buscar no Livro *Identidade*, de Bauman (Polônia 1925) o seu parecer sobre identidade. Para Bauman, o pertencer – por nascimento é a consequência lógica de pertencer a uma nação cuja convenção foi intensamente construída pela humanidade. Segundo o autor, a identidade substancial seria a nacionalidade como representação da coesão dos indivíduos ao Estado. Annateresa Fabris questiona sobre o conceito de retrato em seu livro *Identidades virtuais*, 2004, p.67: “ O que é um retrato? Um signo dotado de dois objetos fundamentais - descrição de um indivíduo e inscrição de uma identidade social, escreve John Tagg.”

Para acrescentar à minha compreensão sobre retrato, busquei no livro de José Gil (Moçambique, 1939), pontos que elucidassem minhas dúvidas sobre o gênero do retrato. *Gil* em nenhum momento fecha uma definição de retrato, ele não delimita o que é e o que não é retrato. Ele mais identifica qualidades que lhe permitem reconhecer que está diante de um retrato e diante de retratos dessa ou daquela natureza. Entendi ser interessante esta passagem do livro em que ele discorre sobre o que contém um retrato e o que provoca um retrato:

Há no retrato uma força mágica que equivale a um contato real com o outro representado, uma espécie de ação que é, primeiro, um encontro, depois, um acontecimento, enfim, um atar de elos (que leva a diálogos interiores com a imagem). "Força mágica" não é uma metáfora, mas indica um efeito real da imagem do rosto: a força que desencadeia age realmente, vivifica, circula. É uma força de afeto. O retrato não nos fala apenas do seu quase falar: insere-nos numa vasta rede colectiva de outras forças de afecto. Porque o retrato traz no olhar, na boca, nas rugas, nas infinitas pequenas percepções que dele emanam, um, dois, vários mundos. Um retrato é sempre uma multidão. (José Gil, *O retrato*, 2014, p.17)

Este “atar de elos” a que se refere Gil é o que me atrai nos retratos que tenho contato ao visitar espaços de arte ou até mesmo ao visitar espaços pela internet. Esta magia que poderá circular o espectador eu procuro desenvolver. Em meus retratos em pintura, a semelhança fisionômica com o rosto do retratado, qualidade

que caracteriza o retrato identitário, é evidente. Busco esta semelhança da forma, com a minha linguagem pictórica que está sempre em movimento e em constante aprendizagem. Entretanto, almejo algo mais, algo que converse comigo, um olhar, uma expressão que transmita para mim a ausência de uma intenção de parecer. Ou seja, um ser único com seu olhar para o espectador ou não, mas livre de preocupação com aparências e poses. Assim procurei nos meus registros fotográficos selecionar uma foto expressiva, relevante não pela beleza, ou harmonia, mas a foto que conversasse comigo, que representasse um sentimento pessoal, um olhar único do retratado.

Retratar familiares e amigos próximos a mim me fez refletir sobre a relação afetiva com meus retratados. Durante o percurso de construção do retrato pictórico a proximidade com a imagem vai se tornando cada vez mais íntima. Sinto uma conexão com cada um deles. As lembranças dos momentos de vivência minha com meu retratado reverberam em meus pensamentos em momentos inusitados. Por exemplo, quando pauso a pintura e vou fazer outra atividade, mesmo assim as lembranças recorrem sem que eu as provoque. E, depois de finalizado o retrato fica uma sensação de troca de sentimentos genuínos, de vínculo validado por ambas as partes, o retrato e eu.

Mariana Riera (Porto Alegre, 1982) em sua dissertação de mestrado UFRGS, 2022 pág 36, se refere à afetividade e à intimidade como meios para o olhar incomum. Ou seja, uma imersão no território do rosto do outro e das vivências privadas: “Quiçá, o rosto amado seja a personificação e a expressão densificada do conceito de íntimo do qual a fotografia afetiva encontra em nosso cotidiano”.

David Hockney (Inglaterra, 1935) que retorna ao gênero de retrato repetidamente, declarou ao Museu Guggenheim de Bilbao na exposição *82 Retratos e 1 Natureza Morta* em 2013: “As outras pessoas me fascinam, e o aspecto mais interessante das outras pessoas – o ponto em que entramos nelas – é o rosto. Conta tudo.”¹ Ao retomar os retratos, tema que esteve presente em sua trajetória, Hockney reexamina o papel do retrato em uma série intensa e imersiva. Os retratados desta série foram escolhidos entre seus amigos, familiares e conhecidos como outros

¹Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/did-you-know/hockney-y-el-retrato>

artistas e galeristas. Cada retrato é resultado de uma intensa observação, com o foco na figura do retratado, sem objetos no entorno, apenas a cadeira como móvel de apoio da posição de sentados, comum a todos. Os retratados, cada um deles, posicionaram-se ao seu modo, com seu jeito peculiar de estar ao ser observado pelo artista. Importante lembrar que em uma época de selfies e fotografias de retrato em redes sociais a retomada e imersão do artista ao retrato pictórico nos faz refletir sobre a importância da troca entre sujeitos presentes. Tempo de troca com seus retratados, de construção de camadas, de diálogo com o retratado, de observação do retratado, enfim, toda uma orquestra de relação mútua entre artista e retratado que resulta como memórias vividas na finalização do trabalho de retrato em pintura.

A pintura para mim representa um estado de recuo, de pausa, de reflexão sobre o excesso de imagens, de informação e de saturação nos dias atuais. Assim, procurei na pesquisa da linguagem pictórica, mais precisamente no retrato, um meio visual que transcende a produção de imagens fugazes. O retrato de pessoas ligadas a mim facilitou esta busca.

2.3 Procedimentos

Ao eleger a fotografia, dou continuidade ao processo de produção, iniciando o trabalho. Para isso, os primeiros esboços foram lançados à tela com carvão e desenho de observação (Figura 20 e 21). Insatisfeita com o desenho de observação (anatomia), iniciei os desenhos iniciais sobre a tela utilizando pastel seco através de retroprojeter e posteriormente projetor digital. Mantive este recurso do projetor digital desde então.



Fig.20. *Cibele*, 2016. Acrílico sobre tela, dimensões: 70 x 90 cm

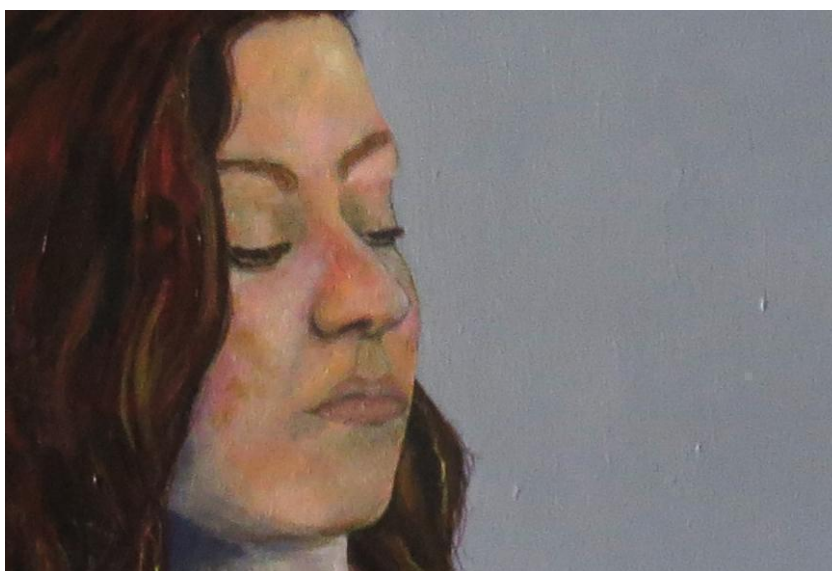


Fig.21. Detalhe *Cibele*, 2016. Acrílico sobre tela, dimensões: 70 x 90 cm

No início da pintura fiz tentativas de fundos coloridos para os retratos, tentando caracterizar o entorno da foto, mas não fiquei satisfeita com os resultados. Encontrei no trabalho de Paulo Pasta (Ariranha, São Paulo, 1959), uma referência de cores planas, elegendo uma cor para cada pintura (Figura 22).

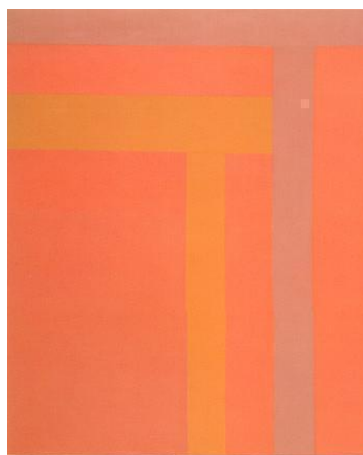


Fig.22. Paulo Pasta, Ariranha SP, 1959
Sem título, 2005. Óleo sobre tela, dimensões: 220 x 190 cm

A planaridade no fundo das pinturas permite o diálogo entre os retratos, quando montados lado a lado, na parede, em proximidade, ou quando os pensamos em forma de polípticos. Percebi também que, quando um conjunto de pinturas possui dimensões e formatos de bastidor variados, é a cor de fundo plana que pode trazer uma ligação ou criar uma relação de estabilidade entre as imagens.

Iniciei experimentações com linhas sobre e sob a pintura, finalizando um trabalho com esta proposta. Utilizei linhas sobrepostas à pintura, exibindo imagens de movimento do retratado (Figura 25 e Figura 26). Os detalhes pictóricos desenhados detalhadamente começaram a surgir em partes do retrato como olhos e lábios, refletindo a linha como elemento na pintura. A pincelada solta, sem detalhes, se revelou nos cabelos, pescoço, vestimenta e ombros dos personagens (Figura 23). A mancha com marca das pinceladas na pele do rosto, foi trabalhada em algumas camadas sobrepostas, porém, sem massa espessa de tinta (Figura 24). Assim, experimentei vários modos pictóricos em uma mesma pintura, me permitindo descobrir o meu diálogo com a pintura e o meu desejo de resultado.

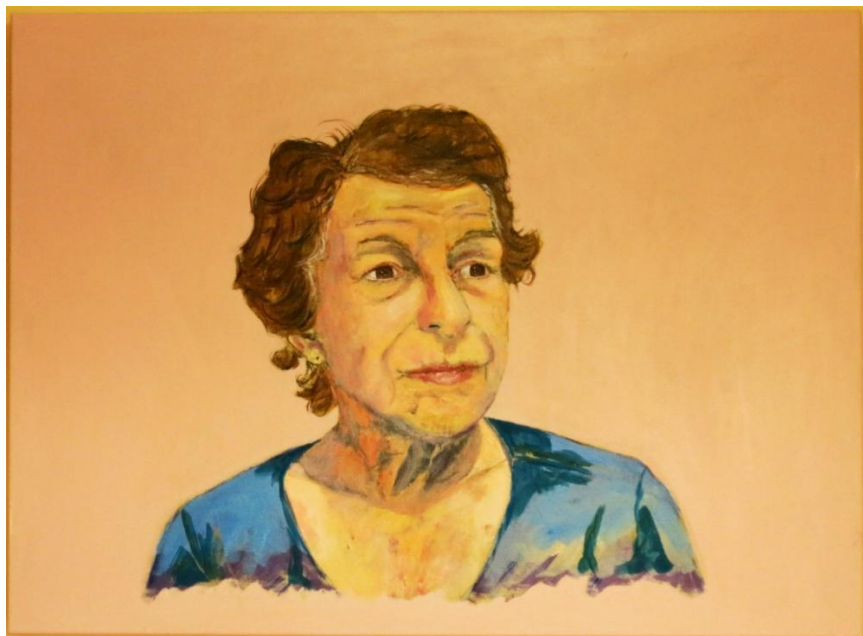


Fig.23. *Dorilda*, 2016-2017. Acrílico sobre tela, dimensões: 60 x 80 cm

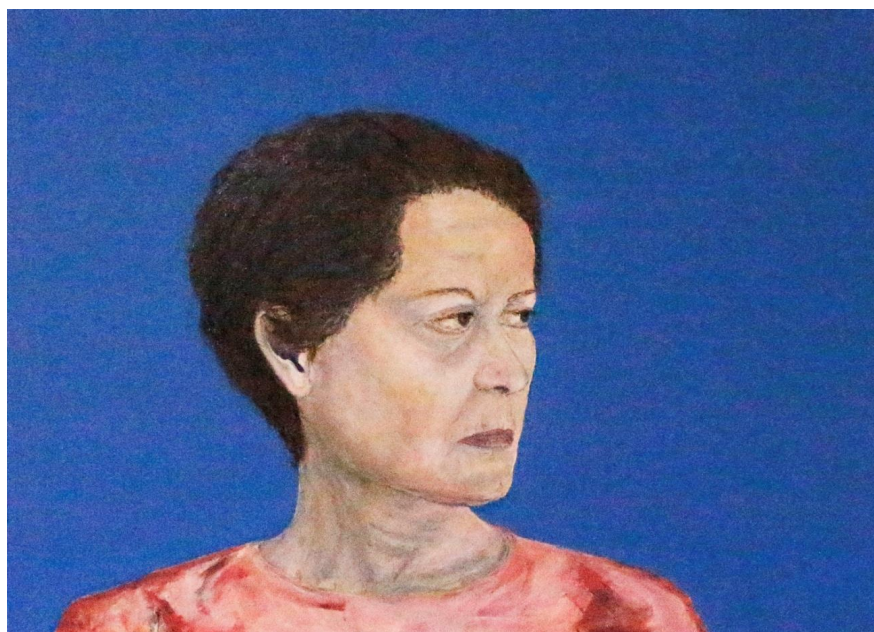


Fig.24. *Elisabeth*, 2016-2018. Acrílico sobre tela, dimensões: 60 x 80 cm



Fig.25. *E agora?* 2017. Acrílico sobre tela, dimensões: 200 x 100 cm

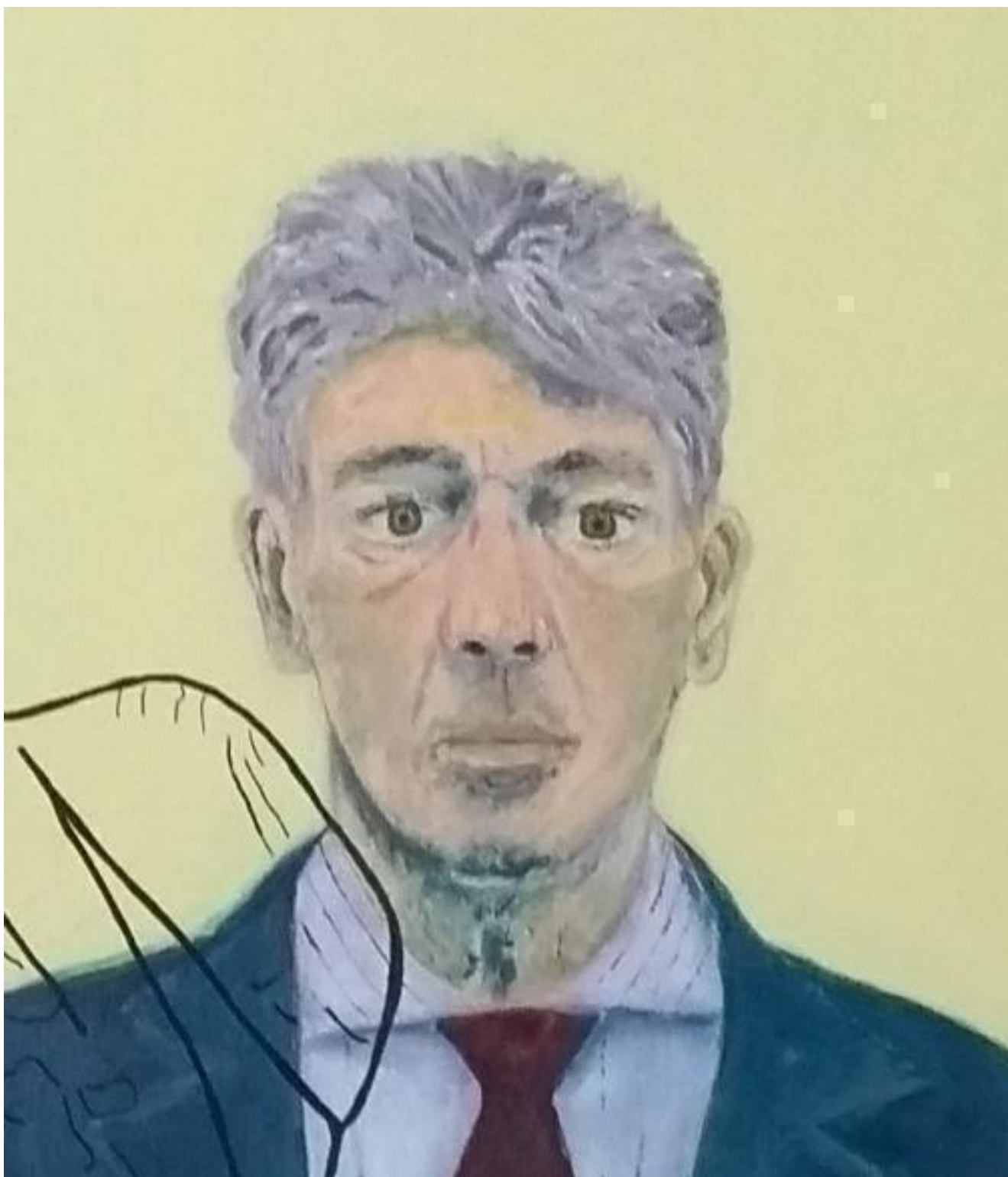


Fig.26. Detalhe: E agora? 2017.



Fig.27. *Antúria em flor*, 2017. Acrílico sobre tela, dimensões: 100 x 80 cm.

Na pintura *Antúria em flor* (Figura 27), o qual retratei minha amiga Ariane Tietböhl, a foto de referência foi uma selfie registrada com celular por ela mesma. Eu optei por aceitar, pois a expressão da fotografia me cativou pela pose frontal desafiadora. A pintura de dimensões 100 x 80 cm foi um estímulo, pois eu ainda não havia trabalhado uma pintura nessas proporções, estando acostumada a uma escala menor de espaço na tela. Trabalhei com olhos, nariz e lábios bem delineados, cabelos e vestimentas manchados e pele com sobreposições porém sem acúmulo de massa de tinta. Este modo ou processo de trabalho pictórico aos poucos foi se revelando e acabou permanecendo no decorrer da minha pesquisa.

Ernesto Bonato (São Paulo SP, 1968), um artista que se tornou uma referência importante nesta fase da minha pesquisa. A visibilidade diferenciada que o retrato pictórico proporciona é um dos projetos de Bonato que destacam-se em suas pinturas de cabeça, como ele mesmo menciona. Os retratos de Bonato (Figura 28) têm aproximações com as técnicas dos grandes mestres. Discutir o lugar do retrato na pintura contemporânea, a partir da multiplicidade da *selfie* digital, e olhar a sociedade através de seus rostos é uma oportunidade oferecida por suas pinturas. Interesse-me pelos retratos de Bonato pela maneira como trabalha sua paleta de cores que pontua uma fidelidade à cor de pele do retratado, fazendo uma simbiose de manchas que compõem a forma de modo solto. Quando observo os detalhes, noto que estes são imprecisos, possuem uma fatura em seus limites, na passagem de cor, na forma, luz e sombra. Ao me afastar, a pintura se mostra com as pinceladas marcadas e a forma definida, mas simultaneamente solta e leve. Seus retratos em pintura seguem este estilo.



Fig.28. Ernesto Bonato, São Paulo, SP, 1968.
Autorretrato, 2011, óleo sobre tela, dimensões: 40 x 40 cm

Intitulei *Prima Facie*, a pintura do rosto de minha amiga, Ana Krebs (Figura 29), a expressão em latim, que significa à primeira vista. Senti neste trabalho que havia captado o “ar” da minha retratada, o qual foi minha busca desde o início dos retratos de pessoas ligadas a mim. Fiz esta pintura em menor tempo do que as outras, senti um domínio maior em escolher paleta de cores, execução dos desenhos, trabalho mais manchado e detalhado nas zonas escolhidas. Camadas de tinta em locais mais precisos, trabalhando sombra e luz de maneira mais eficaz. O formato quadrado foi positivo, pois difere do formato retangular tradicionalmente usado no gênero em questão. Variar a forma e as dimensões torna-se importante porque intensifica certos significados e sensações. O resultado alcançado causou-me surpresa e me levou a pensar em novas possibilidades para as próximas pinturas. Percebi que comecei a desenvolver um trabalho próprio e que seria possível pensar em uma série.



Fig.29. *Prima facie*, 2018. Acrílico sobre tela, dimensões: 75 x 75 cm

David Hockney (Bradford, Inglaterra, 1937), outra referência importante para meu trabalho, seguiu uma carreira singular com amor pela pintura e seus desafios intrínsecos. Trabalhando em uma ampla gama de mídias com a mesma qualidade e domínio artísticos, Hockney (Figura 30 e Figura 31) examinou, investigou e questionou como capturar o mundo percebido de movimento, espaço e tempo em duas dimensões.

Os azuis de sua paleta de cores são essencialmente instigantes para mim, assim como uma lealdade marcante em seu processo pictórico desde o início da sua carreira como pintor. Hockney trabalha com qualquer tecnologia que tenha a ver com a produção de imagens, traçando um diálogo permanente entre estas linguagens, o que abastece ainda mais minha vontade em aprofundar o estudo entre a fotografia, o vídeo e a pintura.



David Hockney Bradford, (Inglaterra, 1937)
 Fig. 30. *Dagny Corcoran*, 2014
 fig. 31. *Celia Birtwell*, 2015
 Acrílico sobre tela, 48 x 36 cm cada

A série *82 Retratos e 1 Natureza Morta* em 2013 é a que especialmente desperta minha atenção, revelando um grande vigor criativo e oferecendo um mergulho no universo da pintura contemporânea. Depois de um breve período sem pintar, em 2013 Hockney, retornou à pintura mais uma vez, para pintar um retrato de seu gerente de estúdio, iniciando os retratos apresentados nesta série. Todos os retratos foram executados seguindo o mesmo modo de realização: os(as) modelos posaram durante 20 horas, em sessões realizadas durante três dias e no atelier do artista, sentaram-se em uma cadeira, colocada em uma plataforma, com uma cortina azul como fundo. Hockney criou um conjunto de retratos os quais busca revelar a essência da vida de seus companheiros mais próximos.

Especialmente na pintura de retrato dos meus pais (Figura 33), pude testemunhar este momento absorto do retratado quando ele mergulha em seus pensamentos. Ali evidenciou-se a introspecção que está constantemente na velhice dos meus pais. Eu somente registrei alguns momentos e escolhi um melhor

enquadramento da foto (Figura 32), pois a situação almejada por mim encontrava-se à minha espera. A total entrega de sentimentos, da não aparência, não importando nesta fase da vida o parecer, o mostrar algo, e sim a troca sincera de afetos.

Com a foto selecionada, iniciei a preparação da tela com camadas de cor única previamente escolhida para compor a imagem. Após isso, lancei na tela em linhas de esboço com carvão vegetal o desenho da imagem. Prossegui o trabalho com a execução da pintura. No espaço do entorno das figuras foi construído com pinturas planas, pesquisei diversos tons de azuis e escolhi o azul mais harmônico à pintura, dediquei a mesma área por m² para o fundo (plano azul) e para as figuras.

Com a exclusão do cenário, toda a atenção é voltada às figuras, com isso elas habitam agora a tela, o mundo da pintura, espaço evidente da representação. Não há espaço ilusionista e perspectivado. Qualquer espacialidade é dada pelo volume dos corpos e não por acessórios. Há um aspecto de colagem e figura recortada. A planaridade selecionada para o fundo da pintura será suporte para o vídeo o qual será abordado em seguida, no subcapítulo: *2.4. O vídeo em diálogo com a pintura.*

Trabalhei a sombra de uma das figuras sobre o plano do fundo. Usei linhas sob e sobre as camadas de pintura para compor os objetos: andador do meu pai e cadeira da minha mãe. Trabalhei na mesma pintura detalhes e minúcias nos rostos, pincelada mais solta em algumas vestimentas e mãos; já, em outras vestimentas, dei tratamento de uma pintura plana.



Fig.32. Foto de referência: *Meus pais*



Fig. 33. *Meus pais*, 2018. Acrílico sobre tela, dimensões: 130 x 170 cm

Para a realização da pintura do retrato de Augusto (Figura 34) não parti de registros fotográficos realizados por mim e sim por sua mãe. Foi uma encomenda. Foi uma encomenda. Aceitei por ser um retrato infantil e acertamos eu e a mãe, que seria um retrato produzido dentro da minha proposta de pesquisa. Fiz a seleção da foto pelo enquadramento, luz e sombra e também decidi escolher o olhar dirigido para o espectador por se tratar de uma criança com um ano e meio.

Durante a pintura de Augusto, seu olhar doce e inquieto foi me cativando, senti um carinho por este menino sem ao menos conhecê-lo pessoalmente. Segui com a maneira desenvolvida na pesquisa de pintar retratos. Fundo plano para destacar o rosto e para conversar com os outros retratos no caso de uma exposição. Cabelo sem linhas somente com manchas, olhos bem desenhados e na vestimenta trabalhei a textura sem detalhes de desenho.



Fig.34. *Augusto*, 2022. Acrílico sobre tela, dimensões 50 x 50 cm

2.4 A pintura em diálogo com vídeo

Dando continuidade aos meus estudos fiz uma disciplina de Laboratório de Vídeo com a Professora Alessandra Lucia Bochio em 2018/2. Meu desejo era produzir um diálogo entre minha pintura e o vídeo. Mas eu ainda não sabia como funcionaria a minha ideia. Imaginei singelamente que faria uma projeção com algum registro sobre uma pintura de retrato. Então tivemos uma aula com Carlos

Donaduzzi, um aluno do mestrado. Carlos apresentou-nos um filme do diretor austríaco Gustav Deutsch (Áustria 1952-2019). O diretor interpreta no Filme Shirley: visions of reality 13 pinturas de Edward Hopper (Figura 35). Deutsch produziu fidedignamente o espaço arquitetônico, a iluminação etc. nos sets de filmagem. A fotografia do filme é uma representação das 13 pinturas de Hopper que relatam a história de vida de uma atriz de Nova York (Stepahie Cummig) no ano de 1931.

Com a referência de Gustav Deutsch, minha pretensão foi fazer um diálogo ou cruzamento entre o vídeo e a pintura.



Fig.35. Gustav Deutsch, Áustria 1952-2019.
Fotograma do trailer (*Shirley: visions of reality*, 2014)
Disponível no YouTube: <https://youtu.be/FFgjN_PfUBo>

Selecionei a pintura *Meus pais* (Figura 33). Na escolha da pintura levei em consideração, a carga afetiva envolvida no trabalho, por serem pessoas ligadas a mim e por estarem numa fase de suas vidas em que sua sensibilidade está evidenciada. Também foi importante a escolha de uma pintura com um fundo plano de dimensões maiores. Este fundo plano possibilitou sobrepor outros planos e transparências, criando outras camadas e outras densidades.

Para a produção do vídeo, utilizei o registro (fotografia) como representação da pintura de retrato dos meus pais. Registrei três vídeos de aproximadamente um minuto cada, em posições semelhantes à fotografia da pintura e um áudio com participação do meu pai.

Simulei nos vídeos a mesma posição em que os retratados aparecem na pintura. Local e objetos semelhantes aos da pintura. Meu pai posicionado em poltrona e minha mãe em uma cadeira, um ao lado do outro.

Na edição do vídeo (Figura 36) adicionei ao editor de vídeo: o registro fotográfico da pintura e os três vídeos simulando a mesma posição dos meus pais. Trabalhei com o editor premier burlando as condições do próprio vídeo, com a desconstrução, ou seja, utilizei efeitos como o gradiente wipe e efeito de transição. Também trabalhei com a opacidade da fotografia e a opacidade de vídeo, sobreposição de fotografia e vídeo e *chroma key*. Na escolha do som, optei em utilizar somente a voz do meu pai declamando uma poesia de Alceu Wamosy (Uruguaiana/RS,1895-1923). Meu pai estava na época com demência senil, entretanto ele recordava de vários poemas que foram importantes ao longo de sua vida.

Gostei da surpresa que o vídeo ofereceu. O inesperado me arrebatou, o "erro" com as tentativas de exploração de edição me conquistaram e desafiaram para que eu não desistisse do trabalho em andamento. Minha ideia inicial foi projetar o vídeo sobre a pintura. Entretanto, com a finalização do mesmo, observei que o vídeo tornou-se um trabalho autônomo, podendo ser apresentado independente ou próximo a pintura de retrato.



Fig.36. Frame (*Meus pais*, 2018. Vídeo digital , 1:53 minutos)
Disponível no YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=RJpck0Hkz0A>>

Alceu Wamosy (Uruguaiana, 1895-1923)

Duas almas

Ó tu que vens de longe, ó tu, que vens cansada,
Entra, e, sob este teto encontrarás carinho:
Eu nunca fui amado, e vivo tão sozinho,
Vives sozinha sempre, e nunca foste amada...

A neve anda a branquear, lividamente, a estrada,
E a minha alcova tem a tepidez de um ninho,
Entra, ao menos até que as curvas do caminho
Se banhem no esplendor nascente da alvorada.

E amanhã, quando a luz do sol dourar, radiosa,
Essa estrada sem fim, deserta, imensa e nua,
Podes partir de novo, ó nômade formosa!

Já não serei tão só, nem irás tão sozinha.
Há de ficar comigo uma saudade tua...
Hás de levar contigo uma saudade minha...

Dando seguimento às pinturas de retrato, produzi um retrato em pintura da minha filha caçula (Figura 37) em fase de mudança, nos últimos dias residindo conosco, organizando sua nova residência para ela e seu noivo.

Escolhi um momento de sono leve (estado de transição entre a vigília e o sono) da minha filha. Fotografei e filmei este momento o qual foi especial para mim.

A posição foi horizontal pois ela se deitou para dormir e combinamos que eu iria iniciar as fotos e os vídeos. Minha intenção com estes registros foi produzir um vídeo digital agregando à pintura.

Para a produção do vídeo, utilizei a foto de referência para pintura, foto de paisagem com minha filha na imagem e foto da pintura do retrato da minha filha para produção do vídeo digital com o tempo de 1:19 minutos (Figura 38). Adicionei efeitos de vídeo, sobreposição de camadas, opacidade, uma canção instrumental utilizando dois aplicativos de celular, o *FotoPlay* e o *CapCut*. O vídeo digital originou algumas imagens digitais as quais possuem sobreposições, transparências, contaminações resultantes da fusão que acontece no vídeo digital.



Fig.37. *O sonho*, 2019-2022. Acrílico sobre tela, 20 x 30 cm



Fig.38. Frame *O sonho*, 2022. Vídeo digital 1:19 minutos
Disponível no YouTube: <https://youtu.be/rQVBz_C2ygE>

3 Se ver vendo

Ao refletir sobre meu interesse pelo retrato e, mais recentemente, pelo autorretrato, lembrei-me da minha experiência de infância e adolescência com a alta miopia. Até os seis anos de idade convivi com a alta miopia sem correção. A partir da correção feita com óculos aos 6 anos, eu iniciei a visualização do meu rosto integralmente com o uso de óculos, pois sem eles, eu enxergava com nitidez apenas partes dele. Ou seja, o alto míope tem uma boa visão de perto, portanto sem a correção (lentes com óculos) a visão é como um zoom, percebe-se detalhes com nitidez de perto mas ao se afastar a visão desfoca totalmente.

Visualizei meu rosto por inteiro despido dos óculos aos treze anos, ao experimentar as lentes de contato pela primeira vez. Este momento me marcou muito, pois pude olhar meu rosto integralmente pela primeira vez sem a utilização de óculos que me acompanhava desde os seis anos. Lembro-me da sensação de me perceber no espelho sem artifícios e despertar em mim o interesse instantâneo de olhar para os outros rostos que estavam comigo no momento, no caso minha mãe e o oftalmologista. Este interesse de observar detalhes, formas, cores, texturas nas faces das outras pessoas ficou em mim desde então. Porém eu não havia refletido sobre isso de forma mais clara.

3.1 Retratos e autorretratos Sumaríssimos

Como andamento dos meus estudos, em 2019/1 cursei a Disciplina Laboratório De Aprofundamento Em Arte e Tecnologia com a Professora Alessandra Lucia Bochio. Foi-nos proposto um trabalho que abarcasse arte e mídias, onde pudéssemos expor nosso trabalho e interagir com o público. Utilizei meu primeiro autorretrato (Figura 39) em pintura. Produzi uma fotomontagem (Figura 40) a partir desta pintura, a qual foi o início dos retratos e autorretratos com fotomontagens surgindo a série *Retratos sumaríssimos*.

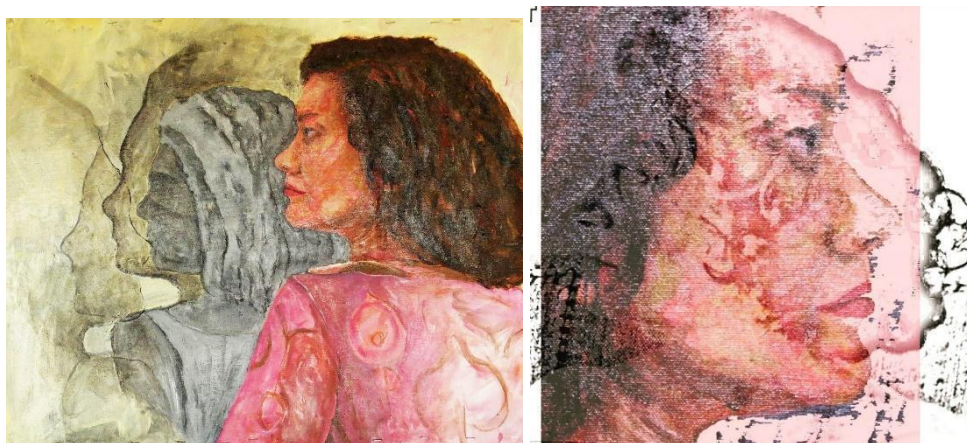


Fig.39. *Autorretrato 1*, 2016. Acrílico sobre tela, 55 x 70 cm
 Fig.40. *Autorretrato sumaríssimo 1*, fotomontagem 2019

A denominação Sumaríssimo pode se apresentar como adjetivo ou expressão. Adjetivo para designar algo excessivamente sumário, breve, rápido. Como expressão é utilizado em processos penais rápidos ou seja: Rito Sumaríssimo.

Apropriei-me da palavra sumaríssimo por se tratar de um adjetivo ou expressão que representa a síntese da construção de imagens trabalhadas na série em questão.

Iniciei interferindo com photoshop no computador em um autorretrato em pintura. Mais adiante utilizando aplicativos para edição próprios para celulares produzi alguns autorretratos sobrepondo com outras fotos como trabalhos artísticos, paisagens e objetos. A necessidade de utilizar o celular surgiu com a ansiedade e urgência de produzir algo em momentos não convencionais, ou seja, quando não há possibilidade de pintar um retrato ou na preparação de um retrato fotográfico como referência para a pintura. Com a divulgação dos meus autorretratos nas redes sociais Instagram e Facebook houve uma solicitação espontânea de alguns amigos que viram as imagens que poste e desejavam que também os retratasse. Aceitei alguns pedidos e iniciei o trabalho.

Para atender esses pedidos, na composição da imagem final utilizei fotos que tinham uma relação estreita com os participantes. As imagens trabalhadas foram

garimpadas por mim (com o devido consentimento) nas redes sociais deles ou selecionadas e enviadas por eles mesmos. A fotomontagem pode ser feita com retrato ou com selfie ou com os dois sendo a experimentação de várias possibilidades em busca de um resultado satisfatório. Pensar a composição da imagem com um recurso simples e fugaz como o aplicativo do celular tornou-se um desafio constante.

Os *Retratos Sumaríssimos* (Figura 41) tornaram-se para mim um espaço onde me sinto livre para os desacertos e experimentações em transparências, sobreposições, cores, recortes, filtros, opacidade, enfim tudo o que o editor permite manipular. Optei por não utilizar o recurso de borracha (o qual retira o contorno da foto), para dar a aparência de papéis sobrepostos na composição final da imagem. Nas postagens de algumas fotos de pessoas mais ligadas a mim adicionei versos de poetas ou escritores brasileiros.



Fig.41. *Retratos Sumaríssimos*, 2019 (Maria Tomaselli, Andressa Lawisch, Gabriel Lisboa)

Ao trabalhar com o meu autorretrato (Figura 42), obtive uma boa qualidade no resultado da imagem. Entretanto em algumas fotografias fornecidas pelos participantes muitas vezes surgiu uma dificuldade maior, devido a qualidade da foto de origem. Entretanto o objetivo não foi uma produção com qualidade de fotos em pixels, e sim uma produção casual e orgânica com todos os obstáculos que poderiam surgir para que houvesse uma comunicação com um trabalho em arte

envolvendo o retrato ou o selfie de uma forma rápida, utilizando as redes sociais como compartilhamento.



Fig. 42. *Autorretratos sumaríssimos 2*, 2019

3.2 Autorretrato: como eu vejo

A ideia de explorar as fotografias com fotomontagens de autorretrato como referência para o autorretrato em pintura aconteceu como consequência deste estudo. Entretanto busquei a miopia como tema destes autorretratos. Questionei o motivo pelo qual escolhi a alta miopia como tema, embora eu tenha colocado como primeiro gatilho a minha infância e a experiência vivida pela correção tardia da miopia.

Encontrei no artigo do Professor Dr. José Artur Ramos da Universidade de Belas Artes de Lisboa reflexões que fizeram sentido para mim:

De facto, no auto-retrato a possibilidade desse conhecimento intuitivo de si pode estar presente com acuidade ou legitimidade e orienta, por sua vez, todo esse conhecimento para o essencial. A inseparabilidade entre corpo

e alma, ou seja, a unidade do exterior e interior, apresenta-se através da continuidade da vida que a experiência do auto-retrato proporciona ao autor (O auto-retrato como consciência da nossa vida, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2013 p.99).²

Como apresenta e defende o Professor Ramos, cada um de nós possui uma singular e finita existência e possuímos uma necessidade de consolação. Isso significa que desejamos uma consolação pelo fato de convivermos com nossa finitude. O autorretrato pode de certa forma compensar estas inquietações permitindo a nossa presença, validando nossa existência antes da nossa morte. E, a “permanência” de nós após a nossa morte não ficará registrada em livros, é algo mais profundo, faremos parte da história.

Pensando sobre isso, trabalhar a problemática da miopia e experimentar pinturas desfocadas mostrou-se pra mim como um caminho, pela intimidade que tenho com ela desde sempre. Os desfoques, as visões divididas (enxergar por partes), a visão em zoom, o não limite das imagens, o uso de óculos para “correção”, uso de lentes de contato, perda de lente de contato, enxergar muito bem com lentes de contato (e perder uma lente no meio de uma aula) e muito mais são situações comuns que fazem parte da minha existência. Todas estas questões são vividas no meu dia a dia. Trazer isto para pintura, fotografia e mais recentemente para o vídeo é trazer a inseparabilidade do que está dentro com o que está fora. Ou melhor, representar a unicidade do que sou e como me vejo e sinto.

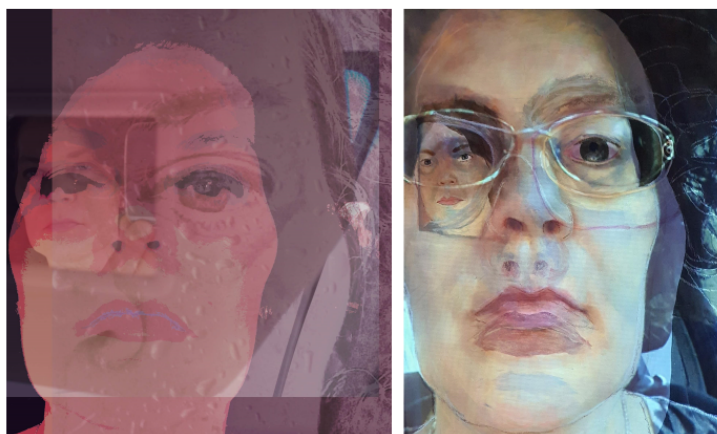


Fig.43. *Autorretrato sumaríssimo 3* (fotomontagem)

Fig. 44. *Autorretrato 2*, projeção sobre pintura

²Fonte: <https://repositorio.ul.pt>

Utilizei as fotomontagens como referência para as pinturas. Em uma das primeiras experiências, essa passagem de um meio a outro se tornou difícil pois a fotomontagem de referência estava bem complexa (Figura 43) e com muitas sobreposições.

Sendo assim, fiz uma nova projeção de outra fotografia sobre a pintura em andamento para explorar uma nova referência. Iniciei os registros de diferentes projeções sobre a pintura em processo. Este trânsito entre a pintura e a fotografia (Figura 44), onde elas se embaralham e não se identifica bem o que é pintura e o que é fotografia, remete-me ao desfoque da miopia onde se tem um ofuscamento, uma dupla imagem, uma não limitação do objeto. Selecionei uma foto de referência para finalizar a pintura. Cheguei a um resultado na pintura (Figura 45), com sobreposições de referências fotográficas e linhas insinuando as armações dos óculos. O contorno do rosto no limite da tela foi diferente do que eu havia pintado até então. Pensar sobre isso e desdobrar essa ideia em novas imagens motivou-me a dar andamento a minha pintura.



Fig.45: *Autorretrato 3*, 2022. Acrílico sobre tela 90 x 70 cm

Optei por experimentar telas com dimensões de 25 x 25 cm e descobri que pintar em dimensões menores também é interessante. Eu havia trabalhado em dimensões menores em 2018, quando participei do projeto de exposição para a Sala Redenção UFRGS (Figura 46) com o Grupo coletivo Studio P, do qual atuei de 2016 a 2022. Para a Sala Redenção contribui com quatro telas em dimensões 20 x 45cm com frames de filmes, das quais três foram retratos. Na época foi desafiador pintar em dimensões reduzidas, pois as telas representavam a moldura do cinema o que reduzia ainda mais o rosto dos personagens. Optei muitas vezes por não usar lentes de contato ou óculos e sim aproveitar o recurso dos meus olhos com o zoom natural da miopia. No processo dos autorretratos seria interessante desafiar-me a pintar em dimensões menores. Utilizei as fotomontagens dos *Autorretratos sumaríssimos*, projetando nos autorretratos como percebo a minha alta miopia.



Fig. 46. Pinturas Sala Redenção

Iniciei pinturas com dimensões de 25 x 25cm e utilizei fotomontagens como referência em algumas delas. Procurei utilizar quase que totalmente o espaço da tela, com a figura do rosto. Isso também me remete a situação de “zoom natural”, quando o míope ao não enxergar algo, aproxima-se do objeto sem lente alguma e consegue visualizar os detalhes. No autorretrato de 25 x 25 cm (Figura 49) fiz uma composição (Figura 48) com recorte de uma foto de infância (Figura 47) sobre uma foto atual. Entretanto continuei com uma pintura fidedigna à fotografia.



Fig.47. Fotografia de infância

Fig. 48. *Autorretrato sumaríssimo 4*, 2022. Fotomontagem



Fig. 49. *Autorretrato 4*, 2022. Acrílico sobre tela, dimensões: 25 x 25 cm

Experimentei outra fotomontagem (Figura 50), como referência para a pintura (Figura 51). Utilizei nesta pintura preto, branco e gris de payne. Produzi a metade do rosto e o olho levemente velado, sem o brilho peculiar dos olhos.



Fig. 50. *Autorretrato sumaríssimo 5*, 2022. Fotomontagem



Fig.51. *Autorretrato 5*, 2022. Acrílico sobre tela, dimensões: 25 x 25 cm

Na pintura (Figura 53) recorri a uma fotografia de referência (Figura 52) com desfoque. Foi interessante visualizar meu autorretrato em fotografia desfocado e pretender este desfoque na pintura. Nesta pintura apliquei várias camadas pontuais (nos contornos) de veladuras, deixando secar naturalmente.



Fig. 52. *Autorretrato*, 2022, foto digital

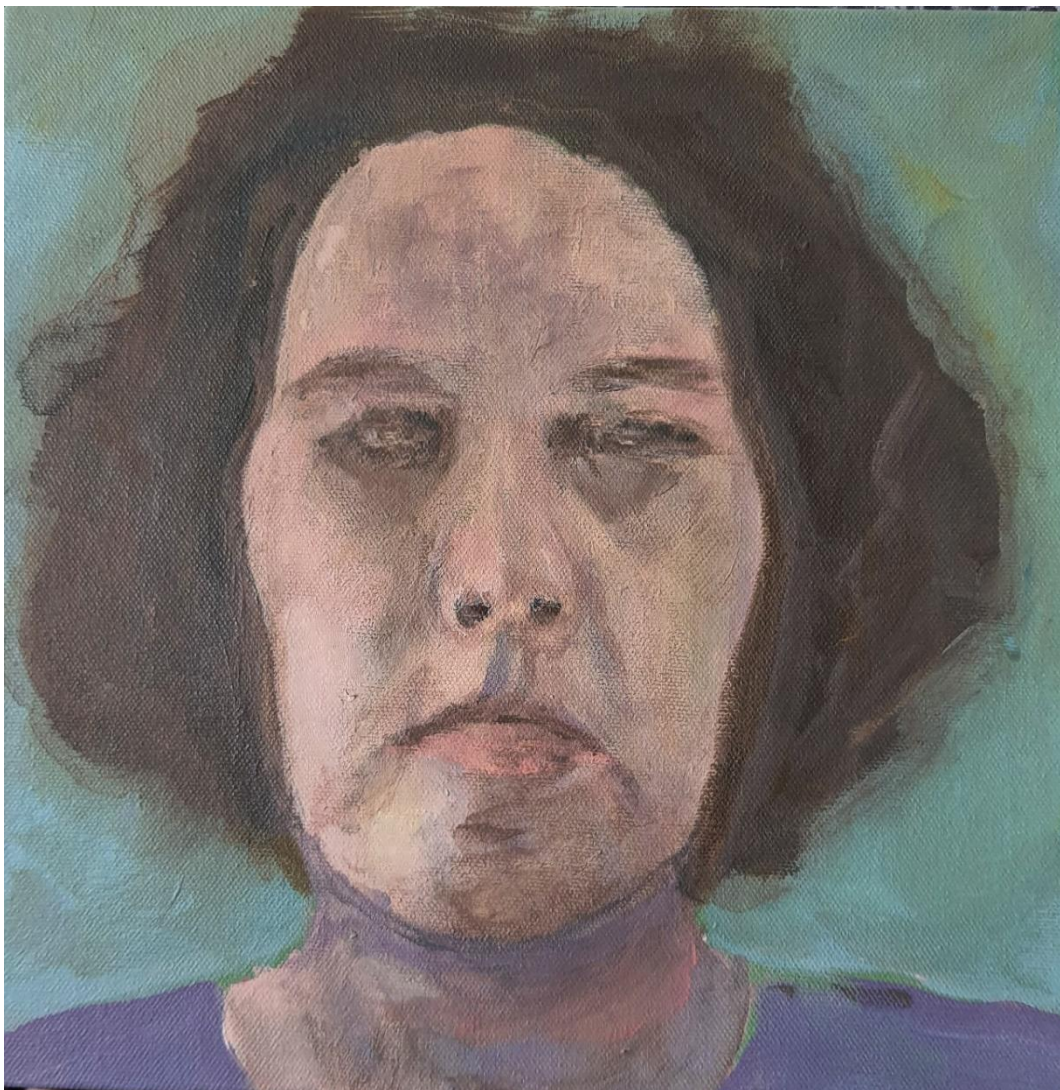


Fig. 53. *Autorretrato 6*, 2022. Acrílico sobre tela, dimensões: 25 x 25 cm

Na pintura (Figura 55) testei as veladuras no entorno dos contornos do rosto (cabelo e fundo). A foto de referência não obteve fotomontagem. Entretanto a fotografia (Figura 54) foi selecionada nos meus documentos de trabalho e registrada em um momento significativo para mim.



Fig. 54. *Autorretrato*, fotografia, 2019

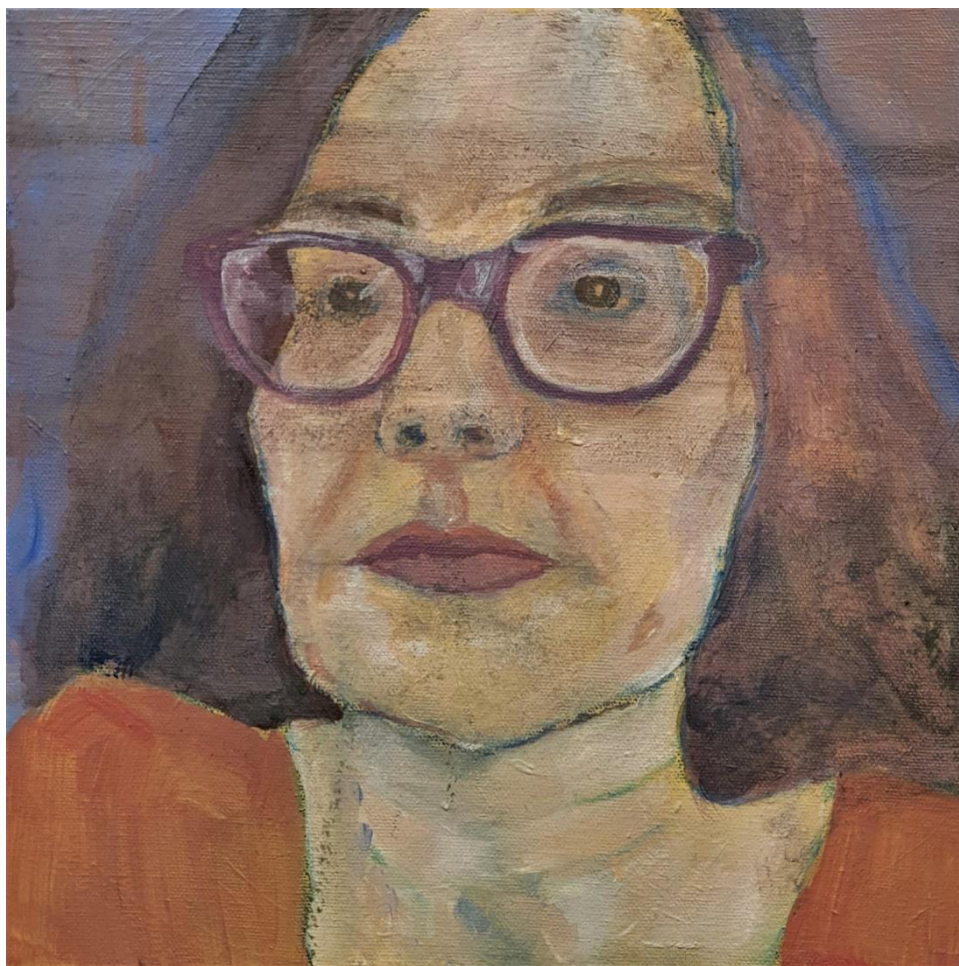


Fig. 55. *Autorretrato 7*, 2022. Acrílico sobre tela, dimensões: 25 x 25 cm

Na pintura (Figura 56) de autorretrato de 25 x 25 cm, explorei a desconstrução da imagem. Busquei no imprevisto, perturbar a ordem do que eu havia trabalhado até então. E mantive a paleta semelhante às pinturas anteriores.

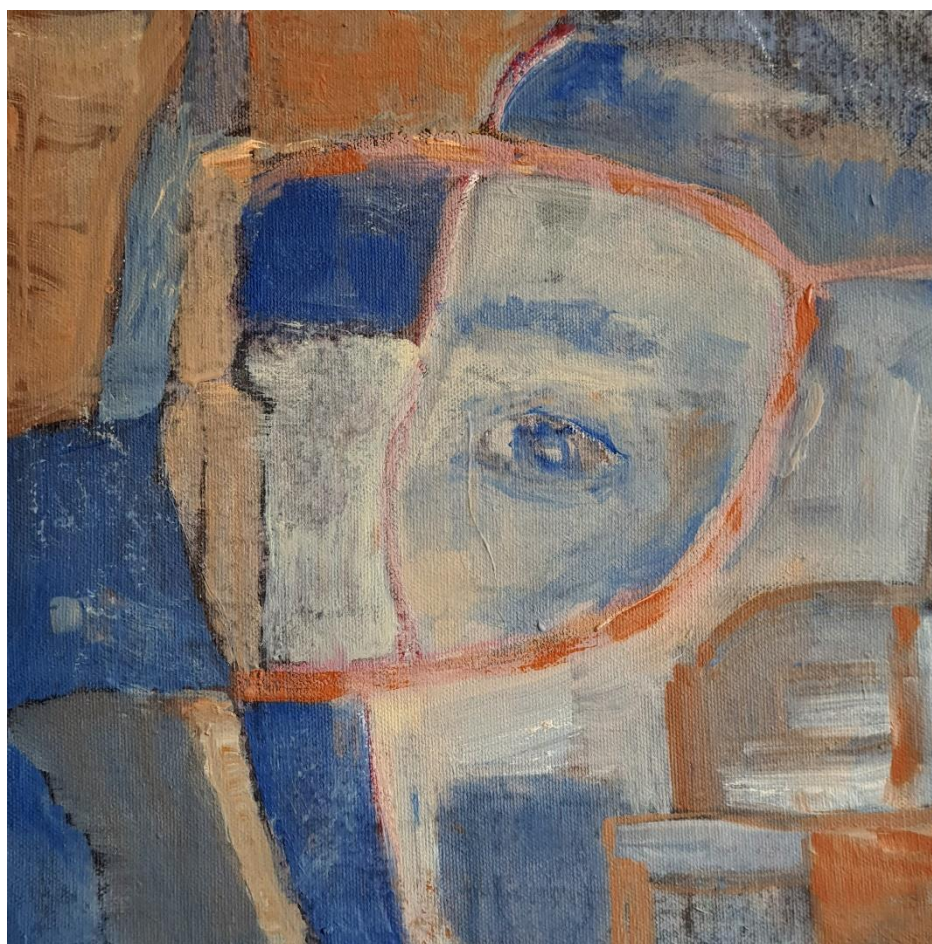


Fig. 56. *Autorretrato 8*, 2022. Acrílico sobre tela, dimensões: 25 x 25 cm

Durante a pandemia 2021/1 e 2022/2 tive a oportunidade de cursar a Disciplina Processos Pictóricos na UDESC com a Professora Jocielle Lambert. Durante o curso foi-me apresentado o artista Luc Tuymans (Bélgica, 1958) como indicação de referência para meu trabalho no decorrer de uma apresentação de desafios em pintura. A obra de Tuymans me surpreendeu. E a partir de então o adicionei às minhas referências para esta fase do meu trabalho. Senti-me impactada por qualidades, tanto distintas, quanto afins, ao que persigo em meus autorretratos. Entre as qualidades afins, sensibilizou-me a forma como ele observa certos recursos

a partir do uso de velamento sutil e de uma redução de foco (como se uma lente dirigisse o foco sobre um detalhe importante para ele e desprezasse o entorno existente). Esses dois recursos me sensibilizaram muito, pois em meu trabalho com autorretratos busco entre outros modos de trabalhar a alta miopia, este foco estreito para determinadas áreas do meu rosto, desconsiderando outras partes e com este foco aguçado o entorno naturalmente se transforma em fundo de plano ou inexistente.

Tuymans foi reconhecido pela primeira vez com a pintura *Câmara de Gás*, 1986 (Figura 57) que é uma representação expressiva e trágica do campo de concentração em Dachau, na Alemanha, onde muitas pessoas foram assassinadas. O resultado deste trabalho foi a soma da pesquisa de Tuymans sobre os ocorridos na Segunda Guerra Mundial. As pinturas de Tuymans, que tem referência no Holocausto, suscitam memórias que muitos prefeririam não lembrar. Em seus trabalhos com temas políticos tenta buscar o drama da Guerra através de suas imagens.



Fig. 57. Luc Tuymans, *Câmara de Gás*, 1986, 50x70cm

Nos retratos de Tuymans, nos diferentes anos de produção, alguns detalhes me chamam a atenção. A ausência de linha de contorno do rosto no limite da tela ou ultrapassando a mesma, a concentração nos olhos, na boca e no nariz e a figura levemente desfocada sem nitidez. Percebo a pintura de rostos como uma insinuação de um rosto “coletivo” e não como retrato com identidade. Vejo os retratos de Tuymans como uma provocação e isso me faz refletir sobre meu processo. A paleta de Tuymans me lembra a névoa, a sensação de visibilidade embaçada. Como espectadora, estas imagens repercutem em mim como um zoom desfocado do olhar

de alguém que tenta enxergar com nitidez sem alcançar seu objetivo. Por isso minha escolha por esta referência. Um questionamento que faço: o que levou Tuymans a escolher este modo de pintar seus retratos? Trago quatro retratos de Tuymans (Figuras 58, 59, 60 e 61) em anos diferentes para elucidar a minha percepção em relação ao fazer do artista.

Paula Mermelstein (Rio de Janeiro, 1996) em sua Revista Limite: sobre ensaio e crítica de arte, elucida o meu questionamento:

Os retratos de Tuymans não buscam caracterizar as personalidades dos retratados, mas evitam qualquer tipo de interioridade, buscando esvaziá-las completamente de qualquer vestígio de psicologia e pintando o que sobra: suas “cascas vazias”, como o próprio pintor as caracteriza. E o que seria a pintura se não uma casca vazia, com vestígios de sentido, de ilusão? O que é a pintura senão uma pele morta, fabricada e maquiada para aparentar viva? As melhores obras de Tuymans são essas peles mortas, cascas vazias: pinturas que são pura superfície, pura aparência, puro exterior, pois ainda são, afinal, retratos pintados a partir de fotografias, retratos de retratos; seu objeto é antes a imagem do que a pessoa retratada. Paula Mermelstein, 2020.



Fig. 58. Luc Tuymans, *Der diagnostische Blick IV*, 1992. Oil on canvas, 57 x 38,2cm
 Fig. 59. Luc Tuymans, *Portrait*, 2000. Oil on Canvas, 57 x 30 cm



Fig. 60. Luc Tuymans, 1992. *The diagnostic of view V*, oil on canvas, 58x40cm
 Fig. 61. Luc Tuymans, 2005. *The Secretary of State*, oil on canvas

A caracterização que se refere a Mermelstein em seu escrito sobre Tuymans tem sua origem na entrevista dele com Juan Vicente Aliaga no catálogo *Luc Tuymans* p.15, ano 2003. “Tiro todas as ideias da individualidade e deixo apenas a casca, o corpo.” Os retratos de Tuymans seguem, ao meu ver, a sua proposta das pinturas com a temática sobre a guerra, estas “cascas” a que ele se refere, talvez sejam uma metáfora para abordar o abandono, o sofrimento causado pelo homem ao homem.

Minha pretensão com meus autorretratos foi produzir imagens que revelassem o modo como experimento meu modo de ver com as dificuldades da miopia. Estas imagens podem ser eu ou qualquer pessoa que se identifique com a mesma história. São faces que enxergam não somente através dos óculos ou de lentes de contato, mas com cada parte do corpo ocultos nas pinturas. Ou seja, um cego enxerga exclusivamente com seu corpo, o alto míope enxerga com seus olhos, com óculos e com seu corpo também. Neste sentido, quando ocorre a deficiência visual seja parcial ou não, de alguma maneira exploramos outros modos de ver do nosso corpo, mente e espírito, para nos adaptarmos a condição imposta.

Ao pesquisar o trabalho de Thomas Ruff (Alemanha,1958) pela indicação da Professora Niura em minha pré-banca, o que particularmente fez sentido para mim, foi a série de retratos em grande escala em estilo “passaporte”. Os retratos desta série de Thomas Ruff (Figura 62 e Figura 63) revelam os detalhes dos rostos dos retratados. Entretanto ocultam sentimentos, expressões, escolhas, ou seja “o ar” se mantém encoberto, escondido, inexplorado ou seja com expressões faciais neutras ou psicologicamente vazias.



Fig. 62. Thomas Ruff. Retrato. 1987/MutualArt
Fig. 63. Thomas Ruff. Retrato. 1989/MoMA

Me dei conta que meus autorretratos se revelaram sem expressão, exceto (Figura 54). Diferente da série *O retrato do sensível*, em que procurei aquele “ar” no meu retratado em que Barthes se refere em seu livro a Câmara Clara. Imbuída desta ideia optei por investigar no meu arquivo de fotos um registro fotográfico que havia sido origem para fotos manipuladas e digitalizadas para produção dos vídeos. Com a escolha da foto acredito que fiz um ciclo dentro do arquivo de fotos. Incorporei um registro do meu arquivo de fotos sem manipulação, com a pretensão de um autorretrato registrado por mim com características identitárias.

Como em trabalhos anteriores, minha intenção com este autorretrato em pintura foi de buscar uma semelhança muito próxima à foto de referência e, também, desejava trabalhar com as qualidades pictóricas que desenvolvi ao longo da pesquisa (Figura 64). Entretanto, houve um contratempo, um acidente de percurso, que me impossibilitou de concluir esta última pintura. Com meus movimentos corporais temporariamente limitados, não poderia realizar o que havia projetado. Ainda assim, decidi apresentá-lo, aqui, como ele se encontra hoje, ao final deste percurso: em andamento. Os olhos, inacabados, o cabelo, por concluir; o fundo a ser pesquisado... Enfim, camadas de tinta que ainda seriam sobrepostas e não foram. Apresento-o com tudo o que ficou suspenso devido à ocorrência de um fato independente de minha vontade, que não me permitiu concluir este trabalho. Isso me fez pensar no quão inacabados, efêmeros e vulneráveis somos e o quanto deste autorretrato me representa, mesmo sem a fidedignidade que minha pretensão traçou para ele no início do processo de pintura.

O autorretrato como uma representação visual é possível ser um momento de reflexão do artista sobre si mesmo. Muitas vezes são momentos de introspecção para que o artista se visualize e deixe-se visualizar pelo espectador. O autorretrato pode ser biográfico, ou de momentos pontuais do artista. Pode representar também a semelhança física do rosto como primeiro plano, a não semelhança, ou outras partes do corpo, são muitas possibilidades.

Annateresa Fabris discorre em seu livro *Identidades virtuais* sobre *Autorretrato*, trabalho fotográfico de Niura Ribeiro. A artista fotografa partes do seu corpo com a gravação do seu nome, em um momento importante de sua vida: a gravidez. Trata-se de fotografias de pés e mãos como significados simbólicos e, também, do processo de construção de sua identidade social, vinculando cada parte do seu nome a uma parte do do seu corpo.

Ao associar o nome como reflexo a uma parte do corpo descontextualizada e irreconhecível em virtude de uma escala inusitada ou do recurso ao desfocamento, Niura Ribeiro parece ser guiada por uma intenção precisa: "(...) velar a condição imprescindível do autorretrato, que é a identidade de quem o fez. A imagem nega a identidade da parte do corpo, enquanto os sobrenomes revelam a identidade genética.(Fabris, *Identidades virtuais*, 2004, p.165).

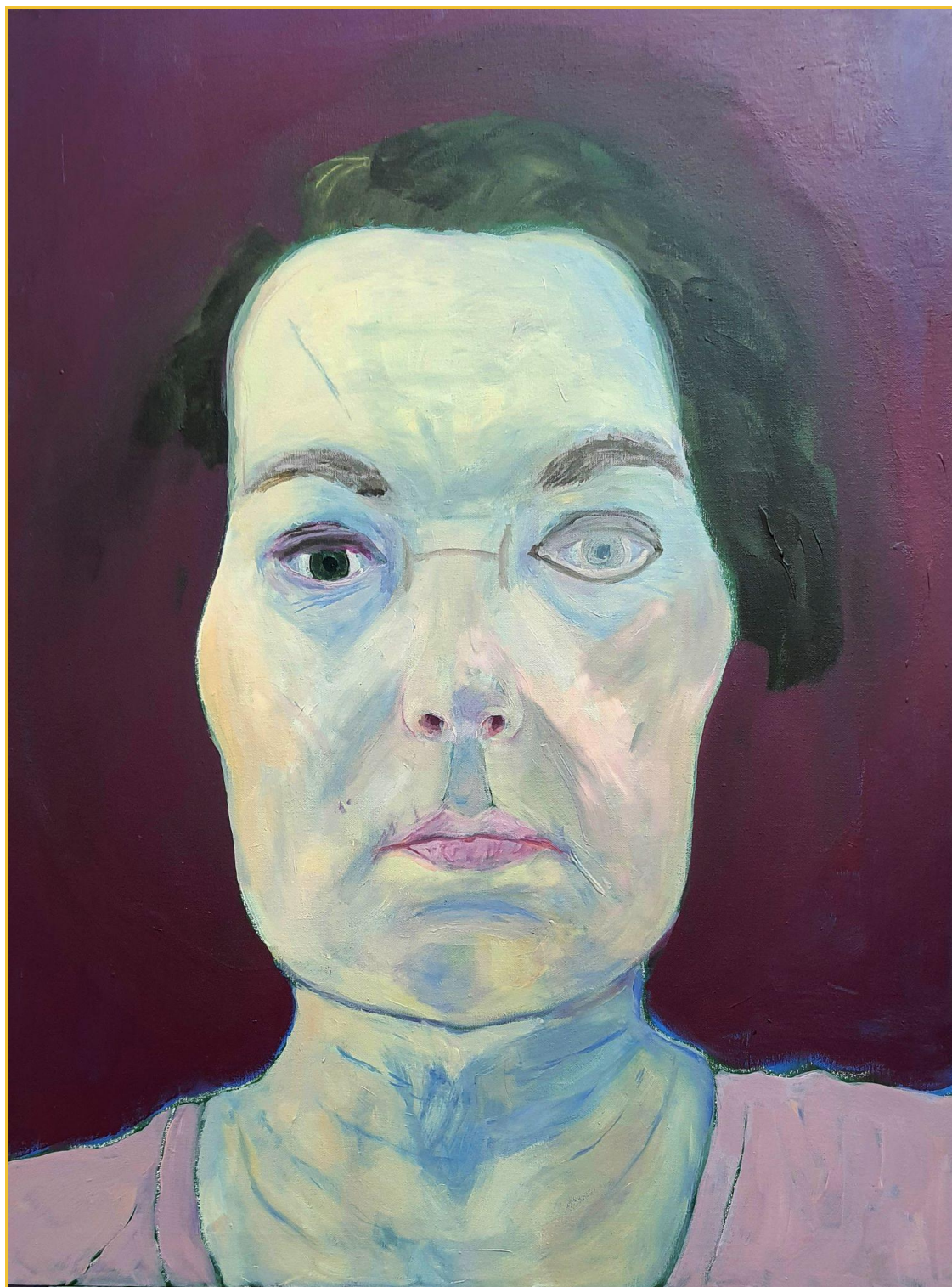


Fig.64. *Autorretrato Inacabado*, 2022. Dimensões 80 x 60 cm

Questionando "...E o que é um autorretrato?", a própria Fabris responde: "Uma encenação de si para o outro, como um outro, afirma Phelippe Lejeune. " p.67

Este texto de Fabris foi fundamental para me fazer compreender melhor do que se tratavam os autorretratos que produzi no decorrer desta pesquisa. Detive-me sobre essa concepção de "encenação" de mim para o outro e de mim para mim mesma. Era isso que me parecia fazer sentido. O trabalho de autorretratos de Niura Ribeiro me fez refletir sobre a pintura *Autorretrato 8* (Figura 56) no qual não é possível identificar a minha forma física em nenhum aspecto, somente pelo nome exposto na ficha técnica. Este trânsito ou movimento dentro no modo de representar-me foi acontecendo aos poucos. Iniciei pontuando semelhanças físicas ao meu rosto e fui desconstruindo a minha imagem. Atualmente estou em uma fase de desconstrução do autorretrato. Acredito que o que somos, está intrínseco, subliminar, escondido, amarrado, com verossimilhança ou não, com a face ou não, mas nossa essência está contida em todo autorretrato. O artista ao se retratar, manifesta, no seu ato, suas emoções, sentimentos e vivências. Seu universo psicológico interfere nas escolhas que determinarão a construção do autorretrato - mesmo que o artista não tenha a intenção de manifestá-lo. Esta "não intenção" de manifestar sua subjetividade (que chamei de "encenação"), já revelaria, em parte, a participação de seu eu interior ao se retratar. O ato de autorretratar-se, assim como o ato de retratar o outro, não é estático. Ele sofre influências no percurso da existência humana, ele é transitório, ele descende como consequência das nossas emoções e das nossas vivências, ou seja o autorretrato é impermanente. Por outro lado, o trabalho final do retrato e autorretrato é estático e nele permanece todo um modo de ser e estar do artista durante o período de produção do trabalho.

3.3 O vídeo como receptor da fotografia e da pintura

A partir do vídeo *Meus pais*, pude perceber as imagens resultantes na produção do vídeo. Achei interessante a pintura misturando-se com a fotografia, resultando em outra imagem independente. Da mesma forma, a produção em fotografia de imagens sobrepostas digitalmente tornou-se instigante como ponto de partida para produzir a pintura. Somada a isso, ainda utilizo a projeção da fotografia

sobre a pintura, obtendo novos registros fotográficos que provocaram em mim uma curiosidade visual. Esta mistura em que a pintura e a fotografia se aliam para produzir o vídeo e também, as imagens que resultam do vídeo e entram, pela primeira vez em meu trabalho, são para mim divertidas, lúdicas e visualmente curiosas.

Com os autorretratos em pintura de 25 x 25 cm em andamento, iniciei a produção de pequenos vídeos digitais. Os vídeos digitais foram produzidos em aplicativos de celular (*CapCut, InShot, FotoPlay, PicPac, Zoetropic, PhotoEditor*) para vídeos e fotografias. As imagens e vídeos finalizados são arquivados em *Google Drive* e *Google Fotos* e salvos no computador.

Sobre a duração do vídeo lembrei de uma letra, da canção: *Tá rindo é?* da compositora e cantora Ana Carolina (Juiz de Fora/MG, 1974). Na composição, Ana Carolina se refere à pressa de fazer tudo, da correria... e, tem uma frase que me impressiona: [A minha oração é bem curta pro santo não entediar...]. Os vídeos possuem duração de 0:31 a 1:43 minutos. Prefiro tempos reduzidos na produção dos vídeos digitais, minha intenção não foi de “não entediar o santo”, mas optar por uma produção em que fosse satisfatória para mim. Considerei o tempo de 0:31 a 1:43 minutos como uma iniciação desta linguagem dentro da minha produção. Os vídeos digitais têm seu tempo e podem ser visualizados inúmeras vezes, assim como uma pintura ou uma foto, porém o vídeo possui o seu tempo de finitude, ou dedicamos nossa atenção a ele ou não saberemos o que ele vai nos revelar. Por outro lado, o tempo de duração do vídeo não corresponde ao tempo de produção, pois existem vários detalhes a serem selecionados e testados como fotografias e vídeos. A produção por aplicativo de celular se tornou mais acessível, entretanto os aplicativos são diferentes uns dos outros, havendo a necessidade de transitar entre eles para uma finalização. No vídeo, as particularidades que mais utilizo e são comuns com a pintura são a sobreposição de camadas e a opacidade.

A partir dessas experiências com a imagem em movimento, aproximei-me com um novo interesse pelo vídeo. Busquei no trabalho de Bill Viola (EUA, 1951) uma conversa artística importante. No filme: *Chott el-Djerid (Um retrato em luz e calor, 1979)* o que pontualmente me interessou foram os efeitos de miragem, onde os

objetos refletem a luz e passam a ficar distorcidos, as pessoas se transformam em manchas quando se movimentam, ausência de nitidez nas formas, produzindo um efeito pictórico. Bill Viola (Figura 65) questiona os limites da forma criando uma desorientação audiovisual.

Por outro lado, o artista possibilita uma qualidade contemplativa em seus trabalhos em vídeo dessa fase inicial de sua trajetória ele explora, com a imagem em movimento, uma possibilidade mais natural para a pintura, que é a suspensão do tempo, a imobilidade da cena que se oferece para ser percorrida pelo olhar, demoradamente, no espaço do monitor de vídeo como se fossem construídas sobre uma tela de pintura. Estas características se mostram para mim como um contraponto aos meus vídeos produzidos nesta fase, porém são pontuais para que eu explore estes elementos em vídeos futuros.



Fig.65. Bill Viola, 1979.
Fotograma, *Chott el-Djerid (a portrait in light and heat, 1979)*
Disponível no You Tube: <<https://youtu.be/3hNVotRyZKM>>

Para esta pesquisa, produzi quatro vídeos digitais que são receptores das fotografias e das pinturas, ou seja, os vídeos absorveram as imagens das últimas pinturas produzidas com dimensões 25 x 25 cm.

No vídeo *Eu vejo 1* (Figura 66), fiz uma composição com a pintura (Figura 53), projetando (com projetor digital) o registro da pintura em espaço com fundo plano e de cor branca. Depois, posicionei-me de costas para a projeção (ao lado direito) e de frente para o projetor. Deste modo, a imagem projetada poderia ser visualizada refletindo sobre meu rosto. Registrei um autorretrato (fotografia) desta pose. Com a fotografia registrada, trabalhei no aplicativo Zoetropic para que a pintura (ao fundo) se deslocasse e meu autorretrato fotográfico permanecesse estável. Feito isso, desloquei a imagem para os aplicativos de vídeos para trabalhá-la no tempo e em movimento, ou seja como vídeo. Como resultado, obtive um vídeo de 0:31 minutos, que incorporou um autorretrato em pintura, autorretratos em fotografia e autorretratos em fotomontagens. Efeitos dos aplicativos como desfoque, explosão de cores, chroma key e zoom foram adicionados. Optei por incluir uma trilha musical para compor o vídeo.

Para a produção do vídeo *Eu vejo 2* (Figura 67), filmei desde o interior de um carro em movimento. Sentei-me no banco dianteiro ao lado do motorista e, com uma das mãos, segurei meu par de óculos, voltando-os para o para-brisa do carro, enquanto avançávamos pela estrada. A imagem dos óculos, movimentando-se junto com o carro, suspenso diante do para-brisa, sugere a de um “observador” da paisagem que se abre à frente. Este registro de vídeo com o movimento dos óculos foi a base para a adição das camadas. Adicionei ao vídeo-base sobreposições de uma fotografia (autorretrato) no início e quatro fotografias de pinturas (autorretratos) na sequência como sobreposições de camadas. Utilizei o zoom manual no início do vídeo-base para sobrepor com os autorretratos (com opacidade). Utilizei alguns efeitos como congelamento (interrupções, paradas), escurecimento (partes do vídeo com pouca luz), velocidade (velocidade alterada). Aproveitei o som natural (do deslocamento da estrada) ao registrar o vídeo base.

No próximo vídeo: *Eu vejo 3* (Figura 68). O objetivo foi mostrar meu rosto em movimento, revelando o meu esforço de alto míope ao tentar visualizar a paisagem percorrida durante um deslocamento de carro. Foram sobrepostos dois vídeos, um com meu rosto e o outro com a paisagem percorrida. O registro do meu rosto aconteceu durante o percurso de deslocamento de carro, entretanto, filmei-me sem os óculos e sem lentes de contato, para que a cena se tornasse real e não uma encenação. O resultado é um vídeo em que sobrepus dois registros filmados: meu

rosto e a paisagem e não adicionei aqui a pintura. Achei interessante esta experiência como resultado em um possível desdobramento futuro. Efeitos de exposição, prisma circular, flash preto (oferecidos pelo aplicativo CapCut), juntamente com opacidade e sobreposições, induzem à sensação de embaçamento, de luzes cruzadas, de uma cena que é atravessada por outras imagens. Somado a este cruzamento, é intencional o esforço em visualizar o que não está nítido e que segue no tempo do vídeo. A duração deste vídeo ficou em 1:11 minutos.

No próximo e último vídeo *Flutuantes* (Figura 69), aproveitei registros (fotos e vídeo) de pinturas que não levei adiante. Digitalizei as fotos produzindo um número suficiente de imagens para integrarem o vídeo. As transições e efeitos permitiram todo o movimento de retorno à imagem inicial que se repete durante o tempo do vídeo, simulando também as “moscas-volantes” ou “floaters in eyes” (efeito visual que sugere a existência de pontos flutuantes na visão afetada pela alta miopia). Aqui vale registrar que, na visão do alto míope, é comum existirem as “moscas volantes” que desfilam à vontade, com determinação de movimento permanente, produzindo um baile visual independente.



Fig. 66. Frame *Eu vejo 1*, 2022. Vídeio digital, 0:31 minutos
Disponível no YouTube: <<https://youtu.be/EGGC-MofNAE>>

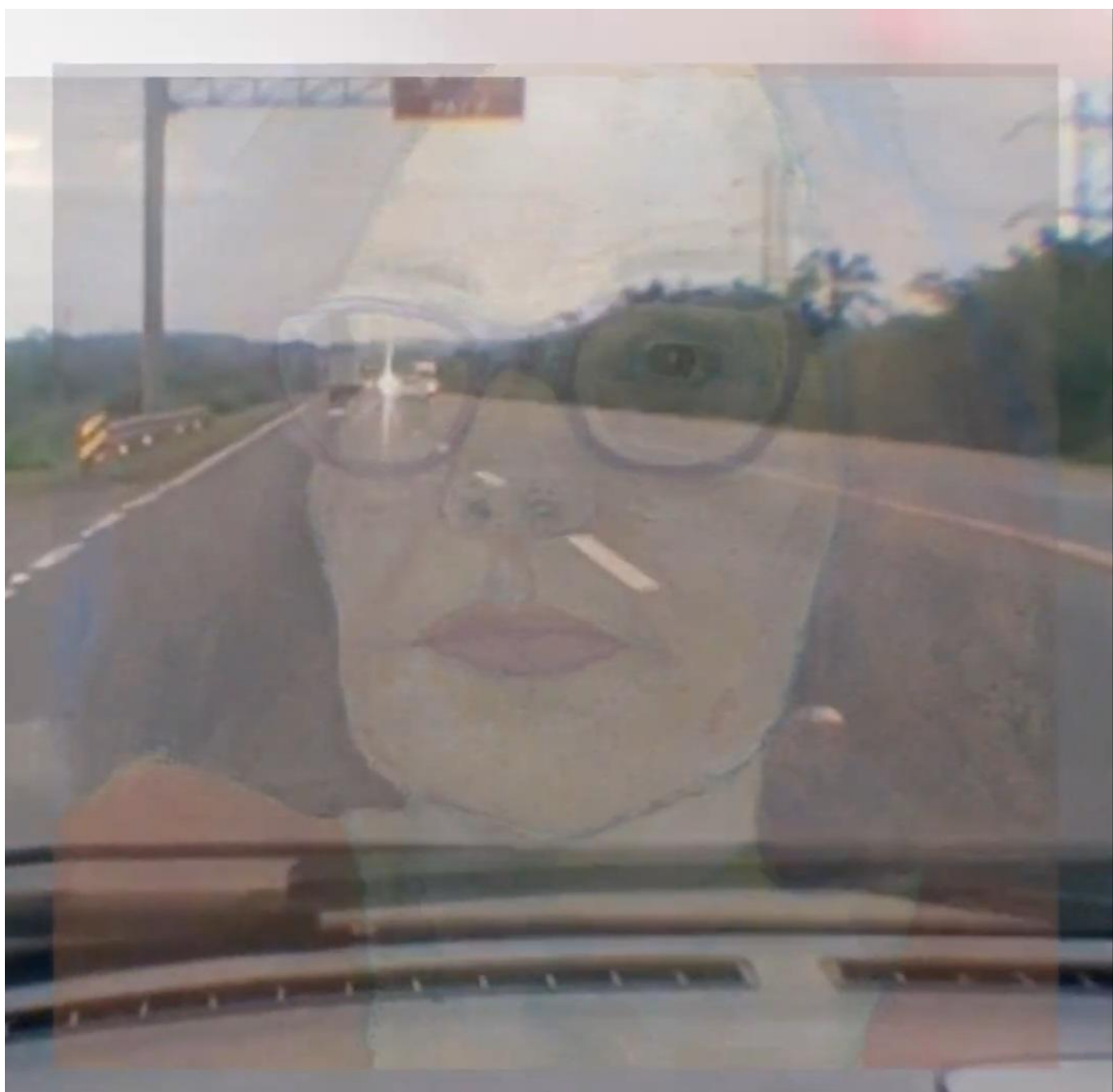


Fig. 67. Frame *Eu vejo 2*, 2022. Vídeo digital, 1:25 minutos
Disponível no You Tube: <<https://youtu.be/elc4DHF4zlw>>

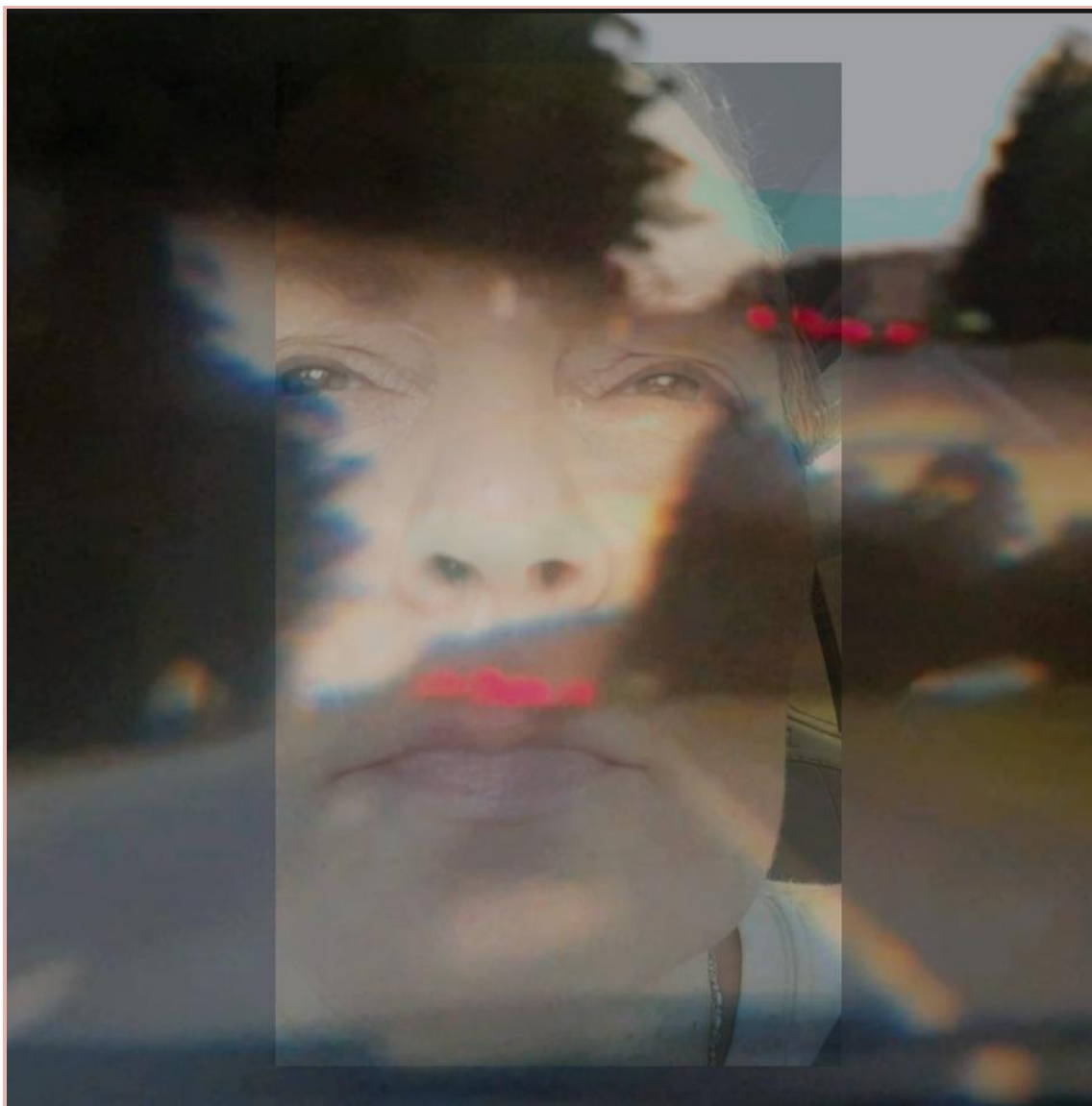


Fig. 68. Frame *Eu vejo 3*, 2022. Vídeo digital 1:11 minutos
Disponível no You Tube: <<https://youtu.be/xSG-maQ5Hp8>>



Fig. 69. Frame *Flutuantes*, 2022. Vídeo digital, 01:09 minutos
Disponível no YouTube: <<https://youtu.be/LuPPXnTHPJs>>

Os vídeos *Eu vejo 1*, *Eu vejo 2* e *Eu vejo 3* receberam esta denominação pois em latim vídeo significa: eu vejo. Ao ler o livro *Cinema, vídeo, godard* de Dubois deparei-me com esta descrição e percebi que fazia sentido pois almejei vislumbrar nos vídeos os modos de ver do míope ou alto míope. Ou seja, procurei encontrar um meio de transparecer como sinto minha rotina diária ao tentar ver literalmente tudo o que me rodeia.

A partir dessas pequenas experiências retorno ao cruzamento de linguagens. Fotografia, pintura e vídeo tornam a se mesclar, a sobrepor-se. E é preciso refletir sobre o resultado desse acúmulo, dessa fusão de procedimentos. Refletir sobre esse trânsito entre linguagens que tenho me dedicado a fazer. O que gera esse trânsito e essa fusão?

O artigo “Processos híbridos e a influência das tecnologias digitais nas práticas artísticas” de Alessandra Bochio e Marina Polidoro é esclarecedor no que diz respeito aos processos de hibridização e da ampliação das práticas artísticas. Conforme as autoras:

Quando o espaço operatório conflui com o espaço vivencial, observamos a ampliação do espaço operatório e das práticas artísticas e os processos de hibridização. Entendido de forma abrangente, processos híbridos são processos culturais em que estruturas ou modos de fazer, que existiam de forma separada, são combinados e geram novas. Enfatiza-se a contaminação mútua, mas interessa também a incompletude desses cruzamentos, que mantêm as contradições e tensões resultantes da aproximação de diferentes (Anjos 2005; Canclini, 2003).

Ao terminar os vídeos *Eu Vejo 1* e *Eu Vejo 2*, *Eu vejo 3* e *Flutuantes* entendi que, nessas experiências, o vídeo resultou como um trabalho híbrido, segundo comentam Alessandra Bochio e Marina Polidoro, no artigo. A pintura ou a fotografia, ao serem absorvidas pelo vídeo-base, resultam em um trabalho independente. As imagens produzidas pelo atravessamento na produção do vídeo recebem principalmente a ação de efeitos do vídeo, como a opacidade e a sobreposição de camadas. As imagens resultantes são alteradas nas cores, nos limites, nas texturas. O vídeo neste processo se torna um trabalho em arte híbrido.

Ponderando sobre a citação e refletindo sobre minha produção inicial em vídeo: compreendo como hibridismo a ressignificação de imagens como pinturas e fotografias, que ganham possibilidades de serem apropriadas e cruzadas pelo trabalho de edição do vídeo que resultará como obra final. O produto deste movimento resulta em outro trabalho independente, mas que ainda assim mantém as suas características iniciais. Existe aqui uma retro alimentação artística de linguagens, no processo de produção.

Para compreender melhor o vídeo como arte híbrida e suas especificidades do recorri ao livro: *Extremidades do vídeo* de Christine Mello.

Segundo Mello, na arte contemporânea brasileira e nas relações inter linguagens o vídeo digital tem sua base ou suas especificidades nas extremidades do vídeo. Se entende por extremidades do vídeo digital os limites de ação ou *circunstâncias limítrofes* que destacam suas mudanças e suas contribuições. As extremidades permitem um encostar em outras linguagens, tensionando o vídeo

digital em sua relação com outras linguagens, produzindo um novo campo expressivo e independente.

Segundo os estudos de teorias críticas de arte e das mediações tecnológicas a investigação, esclarece três modos de extremidades: desconstrução, contaminação e compartilhamento. As quais são características de rompimento e hibridismo ou territórios associados ou circunvizinhos, se refere aos deslocamentos, aos movimentos de trânsito e dúvidas no espaço tempo-midiático. O vídeo hoje é sinalizado pelas definições de suas extremidades, conforme Mello: "O vídeo... é apresentado como uma trajetória inacabada, em movimento como um vértice criativo das mais variadas práticas de arte." p.25.

O termo *extremidades do vídeo* resulta das experiências e pesquisas das intervenções midiáticas. Entretanto, metaforicamente, o termo foi comparado à Medicina oriental, onde existem tratamentos como a acupuntura, onde as extremidades em pontos da pele, fazem ligações com outros órgãos do corpo.

Brevemente abordarei sobre desconstrução, contaminação e compartilhamento, que é meu interesse dentro da prática do vídeo.

Destaco o que percebi como ideia de *desconstrução* no livro *Extremidades do vídeo*, segundo Mello:

O vídeo, em seu caráter impuro e insubmisso aos cânones e bons costumes do determinismo tecnológico, contribui e interfere nesses procedimentos como um elemento desorganizador ao inserir experiências relacionadas ao ato de sujar, rasurar e transmutar as imagens, textos e sons de forma indelével. (Mello, *Extremidades do vídeo*, 2008, p.125).

Sobre a desconstrução pode-se dizer que é uma contaminação com um certo caos controlado. Na produção dos meus vídeos a desconstrução ocorre ao adicionar camadas as quais ficam sobrepostas, distorcidas, desfocadas, sem qualidade, com cores que saem da sua imagem de origem e invadem outra imagem, isso para exemplificar sobre as imagens. Também pode ocorrer a desconstrução do som, por exemplo ao adicionarmos velocidade, ruídos, elementos que modificam a estabilidade sonora.

A *contaminação* como *extremidade* do vídeo trata-se da expansão e ampliação do espaço sensorio. De acordo com Mello: "A *contaminação* é um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se potencializa como linguagem a partir do contato com outra linguagem" p.137 . As possibilidades de diálogos do vídeo com outras linguagens são variadas. Como a conversa do vídeo com a performance, o vídeo e o teatro, o vídeo e as intervenções urbanas. Aqui nesta pesquisa o diálogo acontece com a pintura de retrato e autorretrato.

Vale ressaltar que a *contaminação* no vídeo implica em um processo e não em produto acabado, onde as outras linguagens e suas reações e consequências co-participam sem uma ordem hierárquica. Isso implica também na contribuição do vídeo no campo da arte. Analisando esse processo de trânsito entre a fotografia, a pintura e o vídeo, acredito que a pintura contamine o vídeo pelas características próprias do processo pictórico. Características como a materialidade pelo acúmulo de camadas, a transparência e a interpretação do artista são marcas que a pintura carrega e que transitam pelo vídeo, incorporando-se a ele, contaminando-o com sua presença no decorrer do tempo e do espaço do vídeo.

Retornando aos vídeos produzidos para este capítulo, entendo que, comparado aos outros, o vídeo *Eu vejo 3* (Figura 68) foi o que recebeu menos ações de *contaminação*. No decorrer do processo de sobreposição dos dois vídeos, durante a edição, foi adicionada somente uma foto que os contaminou e se deixou contaminar. Ou seja, a *contaminação* entre linguagens foi em menor proporção nesta produção, especificamente, pois não adicionei imagens de pinturas.

O *compartilhamento*, última e não menos importante *extremidade* que abordarei. Conforme com Mello:

O *compartilhamento* do vídeo significa o vídeo concebido como um complexo eletrônico, que atua na convergência do acervo de conhecimentos e tecnologias relacionadas com os sistemas multissensoriais midiáticos da contemporaneidade. Mello p.24

Assim sendo, compreendo que na era da comunicação tecnológica a *extremidade de compartilhamento* se faz importante no sentido de distribuir,

compartilhar, guardar e armazenar para além de espaços artísticos convencionais e, sim também para bancos de dados de ambientes de hipermídia.

Relacionando estes três pontos importantes das extremidades do vídeo e analisando minha poética sobre o vídeo em diálogo com a pintura, entendo ser importante esta reflexão sobre a conversa, sobre o diálogo, sobre os territórios visitados pela pintura e pela fotografia no ambiente do vídeo, sem que nenhuma hierarquia se sobreponha entre os três meios. O que especialmente me chama a atenção no resultado de produção dos vídeos, são as imagens dos frames, com a opacidade e o desfoque em evidência. Já o movimento um tanto desgovernado dos vídeos, lembram-me o desconforto visual rotineiro no meu dia a dia e trabalhar esta deficiência visual dentro da minha poética é de vital importância. O resultado desta conversa entre as três linguagens é constante tendo como consequência outras ideias e outros projetos.

O cruzamento da linguagem tradicional como a pintura, com a fotografia e o vídeo será motivo de aprofundamento no seguimento da minha pesquisa em um futuro próximo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de conclusão de curso me proporcionou a possibilidade de dar desdobramento a um processo que vem se constituindo desde o ano de 2015. Foi uma oportunidade para um aprofundamento de uma maneira mais reflexiva sobre a minha pesquisa.

Durante o desenvolvimento do meu trabalho em pintura pude interiorizar e compreender que, de certa forma, todo retrato em pintura também é um autorretrato pois, além de representar o modelo, também representa o olhar do pintor. O que se busca ao retratar em pintura, passa por uma interpretação subjetiva, para alcançar a semelhança na fisionomia do retratado. O tema do presente trabalho abordou o meu olhar sobre o outro e o meu olhar sobre uma questão íntima e pessoal: a alta miopia. Ao retratar-me tanto fisicamente como representar a minha alta miopia foi necessário um olhar para dentro (sentimentos) e observar o meu olhar para fora, observar como vejo através da minha deficiência visual e traduzir estas questões para a imagem. Não se tratava apenas de representar um rosto, uma aparência, mas percebi que poderia, tirando os óculos ou as lentes, observar que tipos de imagens se apresentavam a mim, inclusive diante do espelho. O trânsito entre linguagens, o embaralhamento das imagens, o movimento, etc., corroboraram para que eu pudesse expressar como eu vejo o mundo sem a mediação das lentes. O vídeo abarcou esta auto representação pelas características inerentes como opacidade, desfoque e zoom.

O que a princípio se apresentou como uma deficiência visual pode derivar em diferentes percepções para a imagem. Acredito também que este trabalho foi um desdobramento da minha iniciação científica e poderá contribuir para o campo da pintura e da representação, demonstrando como a pintura hoje se apresenta em franco diálogo com os diversos meios de produção de imagem.

A presença da pintura, em um determinado espaço de tempo, inserida no vídeo e transformada por ele com sua fugacidade, resultam em outras imagens decorrentes deste processo, deste trânsito de linguagens. Esse trânsito entre as linguagens que pode ser lento ou fluido surge, para mim, como uma metáfora de

nossa própria vida. Somos modificados pelo tempo, pelas circunstâncias, pelas nossas dores e escolhas. Nem sempre sabemos como agir e qual será o resultado das nossas escolhas. A pintura, a fotografia e o vídeo se entrelaçam sem que esse movimento encontre uma finitude, ou seja, pretendo voltar às pinturas a partir dos frames dos vídeos como referência e assim são nossas escolhas. Poderemos sempre avaliar, rever e nos inquietar com novas possibilidades.

A fase inicial da minha pesquisa permitiu que eu experimentasse vários materiais, desenvolvesse uma intimidade com a fotografia e, ainda, despertou minha curiosidade pelo vídeo. Trabalhar com o retrato de pessoas ligadas a mim foi importante na descoberta do meu processo pictórico a partir dali. Esse exercício despertou um grande interesse pelo retrato do qual eu não tinha total consciência até desenvolver a série de pinturas. Introduzir o vídeo foi fundamental, pois iniciei um processo de experimentação e conhecimento dessa linguagem que passou a me interessar como novo meio de expressão, assim como a pintura e a fotografia. Ao se referir às imagens, Régis Debray³ pondera que, independentemente de sua origem - sejam artísticas ou artesanais, analógicas ou digitais -, elas implicam sempre uma ação e uma reação. Este pensamento veio ao encontro do que busco com a minha própria produção de imagens (pintura, fotografia e vídeo). Seja quando retrato a mim ou ao outro, me percebo comprometida, em um sentido profundamente humano, com a subjetividade. Este envolvimento que se reflete como ação em meu trabalho, me devolve a certeza de que as imagens produzirão uma reação quando ofertadas ao outro e a mim mesma.

A introdução do autorretrato em meu trabalho representou uma oportunidade de olhar para mim, uma fase em que pude traduzir o que havia aprendido com as linguagens eleitas para produção de imagens em meu trabalho - a fotografia, a pintura e o vídeo. Foi prazeroso arriscar, errar, experimentar, as linguagens com seus atravessamentos. Escritores, teóricos e artistas selecionados auxiliaram a elucidar minhas dúvidas sobre aspectos importantes na arte contemporânea, mais especificamente sobre o autorretrato.

³ Segundo Debray: “Quer as imagens tenham um efeito de alívio ou venham a provocar selvageria, maravilhem ou enfeitiçem, sejam manuais ou mecânicas, fixas, animadas, em preto e branco, em cores, mudas, falantes - é um fato comprovado, desde há algumas dezenas de milhares de anos, que elas fazem agir e reagir.” DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: Uma história do olhar no ocidente. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1993.

Este processo, contudo, não se encerra com a conclusão da graduação. Seguirei em frente com minha poética e com a pesquisa acadêmica, mas, agora, carregando a vivência importante que o TCC me proporcionou. Este trabalho me fez avaliar o que pesquisei até o presente momento e amadurecer minha percepção para novos caminhos a serem percorridos. De imediato, pretendo dar continuidade e aprofundamento à pesquisa no curso de Especialização em Arte e Tecnologia da UFPEL, no qual fui selecionada e dei início recentemente. Com certeza, será apenas o primeiro dos novos passos que gostaria de trilhar em meu futuro como artista pesquisadora.

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel (Org). **Pensar a Imagem**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ALIAGA, Juan Vicente; Loock, Ulrich; Spector, Nancy. **Tuymans, Luc In: Luc Tuymans**. Londres: Phaidon Press, 2003.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BOCHIO, Alessandra Lucia e Polidoro, Marina Bortoluz: **Processos híbridos e a influência das tecnologias digitais nas práticas artísticas**. Porto Alegre: Revista Porto Arte v. 24,n. 40,p.1-14 jan/jun 2019.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: Uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto**. Porto Alegre: Revista Porto Arte, V.9, nº 16, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 13ª Edição. Campinas: Papyrus, 2010.

DUBOIS, Philippe. **Cinema,vídeo, Godard**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

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

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GIL, José,1999. O Retrato. **Arte do retrato: cotidiano e circunstância**. Catálogo de exposição: Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

KRAUS, Rosalind. **O fotográfico**. 1ª ed. São Paulo: G. Gili Ltda, 2013.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 6ª Ed. 2011.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

NAKAGAWA, Rosely. **Júlio Santos: mestre da pintura**. São Paulo, Tempo d' Imagem, 2010.

NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PEREIRA, João Castel-Branco. **A arte do retrato: cotidiano e circunstância**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

SCHNEIDER, Norbert. **A arte do retrato: Obras – primas da Pintura Retratarista Europeia 1420-1670**. Germany: Taschen, 1997.

SILVA, Tarcísio Torres. **Ativismo Digital e Imagem: Estratégias de Engajamento e Mobilização em Rede**. 1. ed. - eBook - Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2017.

STANGOS, Nikos. **David Hockney: Así lo veo yo**. Madrid: Ed. Siruela, 1994

PONTY, Maurice Merleau. **O Olho e o espírito**. Campinas: Cosacnaify, 2013

PONTY, Maurice Merleau. **Fenomenologia da Percepção**. 1ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1998.