

MARIANA RIERA



# UM OLHAR DE SOBREVOO

O fazer pictórico, as fotografias afetivas  
e as estratégias de aproximações.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
MESTRADO E DOUTORADO

MARIANA RIERA NIEDERAUER

# UM OLHAR DE SOBREVOO

---

O fazer pictórico, as fotografias afetivas  
e as estratégias de aproximações.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, na área de concentração em Poéticas Visuais.

Orientadora:  
Profa. Dra. Marilice Villeroy Corona

### CIP - Catalogação na Publicação

Niederauer, Mariana Riera

Um olhar de sobrevoo: O fazer pictórico, as fotografias afetivas e as estratégias de aproximações.  
/ Mariana Riera Niederauer. -- 2021.

167 f.

Orientadora: Marilice Villeroy Corona.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

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

MARIANA RIERA NIEDERAUER

# UM OLHAR DE SOBREVOO

---

O fazer pictórico. as fotografias afetivas  
e as estratégias de aproximações.

Dissertação apresentada por Mariana Riera Niederauer  
como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre  
em Artes Visuais, na área de concentração em Poéticas  
Visuais, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais  
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  
Data da defesa: 17 de dezembro de 2021

Comissão examinadora:

Profa. Dra. Marilice Villeroy Corona  
(PPGAV/UFRGS) (Orientadora)

Profa. Dra. Maria de Fátima Junqueira Pereira  
(EMBAP-UNESPAR)

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha  
(PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Sandra Terezinha Rey  
(PPGAV/UFRGS)

Aos meus três meninos queridos e  
à cadela Pucca, que suportam meus  
humores.

Aos meus óculos, sem os quais  
eu não poderia enxergar muito bem.  
E à minha garrafa de água  
por me manter viva.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, à CAPES e à UFRGS por viabilizar este trabalho. Um agradecimento muito especial à minha orientadora, e amiga querida, Dra. Marilice Villeroy Corona, pela generosidade e conhecimento infinitos; e aos membros da banca examinadora, Dra. Maria de Fátima Junqueira Pereira, Dra. Sandra Terezinha Rey e Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha, pela disponibilidade e colaborações já prestadas em algum momento de minha formação.

Agradeço também aos meus dois filhos, Artur e Théó Riera de Castro, por existirem e por tantas vezes me cederem suas imagens. Ao meu esposo e amigo de todos os dias, Flávio Roberto Gonçalves, por ser perfeito. À minha mãe June Pena Riera, por tudo, pela vida. À minha irmã Aline Riera, por me enviar memes todos os dias e me fazer lembrar de rir. À minha tia Rôse Riera e à minha prima Sirley Riera, pela eterna torcida. À minha sobrinha Alexandra Niederauer, por confiar em mim. Ao meu sobrinho-neto Bernardo, por ser fofo e terrível. Aos meus cunhados queridos, Rosane, Valéria, Rita e José Roberto Gonçalves, pelo afeto. À minha enteada Ana Flávia Gonçalves e à minha sogra Tereza Pereira Gonçalves, por tudo. À família Gotuzzo de Castro, pelo apoio. À professora do meu filho Théó, Carolina Ducatti, por ser a melhor de todas.

Agradeço também aos meus amigos: Letícia Parraga, pelo maior coração do mundo; Luíza Abrantes, por me dar um afilhado lindo, em plena pandemia; Camila Fumagalli, pela ajuda impagável que deu aos meus filhos nesse último ano; Adri e Jefe Duval, pela parceria e amizade, Gisela Rodrigues, por tantas histórias; Viviane Possa, por apostar em mim; minhas amigas de infância, Débora Rigon e Camila Pareta; meus amigos do grupo “Pós da Lena” e colegas de mestrado, Yasmim Pol, Gabi Luz, Valdriana Corrêa, Marcelo Bordignon, Manoela Cavalinho, Marina Rombaldi, e Thais Ueda por tantas trocas, risadas e desabafos; aos demais colegas da turma 27 do mestrado e, finalmente, aos amigos do grupo de pesquisa em pintura Studio P, por tantos momentos bonitos.

Agradeço a todos os professores, colegas, amigos, autores e artistas não citados nominalmente aqui, mas que de alguma maneira cruzaram meu caminho e contribuíram de alguma forma. Muito obrigada a todos.

*“Eu tinha outros pensamentos estranhos, pensava que quando eu tentasse encostar dois dedos, eles nunca chegariam a se encostar de fato, pois uma vez me disseram que quando dividimos um numero em dois e depois esse resultado em dois e assim seguissemos sucessivamente, nunca chegaríamos em um resultado igual a zero, e, portanto, um encontro nunca seria possível se dividíssemos dessa forma uma medida entre duas distâncias. Assim, eles ficariam no máximo muito próximos um do outro, sem nunca conseguir se encostar. E disso me ocorria um pensamento terrível, de que nunca era possível haver realmente um encontro entre duas pessoas, no máximo só seria possível uma aproximação. Mas mais uma vez a matemática não era palpável no mundo sensível. Bem, talvez o que os dedos pudessem encostar fosse a parte invisível de que Epicuro e Lucrecio referiam-se. Segundo Adauto Novaes, sobre esse assunto, ‘os corpos da natureza desprendem elementos muito sutis, fluídos tênues que são os simulacros, membranas superficiais que são levadas ao mundo dos fenômenos.’”<sup>1</sup>*

Trecho de um diário desorganizado e inconstante (como a mente da dona) de Mariana Riera,

Escrito, provavelmente, em 2019.

1 NOVAES, Adauto, De olhos vendados; em: O Olhar. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 15.

## RESUMO

O objeto de estudo tem como elemento central minha própria produção em pintura que resulta em desdobramentos reflexivos e teóricos, pertinentes ao campo das artes visuais. Trata-se da produção de pinturas em tela e de trabalhos produzidos em papel com materiais alternativos à tinta, como o pastel seco, por exemplo. Estes, em papel, são tratados como pinturas por serem majoritariamente construídos por manchas. A produção perpassa também pela ação de fotografar pessoas e elementos de minha vida privada e ancora-se na relação com as fotografias afetivas (das antigas caixas de recordações). A análise desses trabalhos é feita a partir do conceito operatório intitulado “*olhar de sobrevoos*”. Este conceito parte do entendimento relativo às operações que atravessam cada etapa da produção e que revelam uma questão relevante a ser considerada: meu próprio olhar. Este, tomado como assunto e pretexto para a prática artística e que se evidencia nas escolhas de enquadramento. Trata-se de um olhar tensionado justamente no intervalo entre dois tipos de movimentos, um que se aproxima e outro que se afasta. Ele age nas ações que abrangem as estratégias práticas e conceituais. Estratégias que almejam a aproximação do olhar, mas que sempre garantem a permanência de uma certa distância – a distância de um *sobrevoos* capaz de permitir o melhor ângulo e melhor ponto de vista do elemento observado. Utiliza-se autores como Bart Verschaffel, José Gil e Pierre Francastel para abordar questões relativas ao gênero do retrato, valendo-se do entendimento de que a representação do rosto opera como um potencializador da percepção da linguagem pictórica. Lança-se mão também de autores como Jacques Aumont e Gilles Deleuze e da artista Agnès Varda para analisar as ações de enquadramento em primeiro plano, o ponto de vista em *plongée* e suas significações. Para tratar das questões que envolvem as fotografias afetivas utiliza-se um texto de Michael Poivert que analisa os usos de tais documentos pelos pintores Nabis, como Maurice Denis e Pierre Bonnard. Aborda-se também assuntos referentes às significações dos elementos têxteis que surgem nas pinturas mais recentes e como esses elementos se relacionam com o conceito operatório que norteia o estudo.

Palavras-chave: Pintura. Fotografia. Retrato. Enquadramento.

## ABSTRACT

The object of study has as a central element my own production in painting that results in reflexive and theoretical unfoldings, pertinent to the field of visual arts. It is the production of paintings on canvas and works produced on paper with alternative materials to paint, such as dry pastel, for example. These, on paper, are treated as paintings because they are mostly constructed by stains. The production goes through the action of photographing people and elements of my private life and is anchored in the relationship with affective photographs (from old memory boxes). The analysis of these works is made from the operative concept entitled “flying look”. This concept is based on the understanding of the operations that go through each stage of production and that reveal a relevant issue to be considered: my own gaze. This one, taken as subject and pretext for the artistic practice and that is evidenced in the framing choices. It is a gaze that is tensioned precisely in the interval between two types of movements, one that draws closer and the other that moves further away. It acts in the actions that encompass practical and conceptual strategies. Strategies that aim at the approximation of the gaze, but that always guarantee the permanence of a certain distance - the distance of an overflight capable of allowing the best angle and best point of view of the observed element. Authors such as Bart Verschaffel, José Gil and Pierre Francastel are used to address issues related to the genre of the portrait, based on the understanding that the representation of the face operates as a potentiator of the perception of pictorial language. Authors such as Jacques Aumont and Gilles Deleuze and the artist Agnès Varda are also used to analyze the actions of framing in the foreground, the point of view in plongée and its meanings. To address the issues surrounding affective photographs, we use a text by Michael Poivert who analyzes the uses of such documents by Nabis painters such as Maurice Denis and Pierre Bonnard. It also addresses issues concerning the significations of textile elements that appear in more recent paintings and how these elements relate to the operative concept that guides the study.

Keywords: Painting. Photography. Portrait. Framing.

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1.</b> Leonardo da Vinci, <i>Dama com arminho</i> , 1485-1490, 54,8 x 40,2 cm. Polônia, Museu Czartoryski, Cracóvia. ....	28
<b>Figura 2.</b> Mariana Riera, <i>Artur IV</i> , 2015, pastel seco sobre papel, 150 X 230 cm (Detalhe).....	29
<b>Figura 3.</b> Jenny Saville, <i>Self-Portrait (after Rembrandt)</i> , 2019, óleo sobre papel, 137.5 × 101.5 cm.....	30
<b>Figura 4.</b> Michael Borremans, <i>One</i> , óleo sobre tela, 70 x 60cm, 2003.....	30
<b>Figura 5.</b> Retrato de múmia de Fayum, <i>retrato de um jovem homem</i> , Sec. I – III; encáustica sobre madeira. Alemanha, Coleção do museu Staatliche Antikensammlungen (Museu de coleções estaduais de antiguidades) de Munique. ....	37
<b>Figura 6.</b> Múmia de Fayum com <i>Retrato de um jovem</i> , 80-100 a.C, Hawara, Fayum, Egito.....	41
<b>Figura 7.</b> Jan van Eyck, <i>O noivado dos Arnolfini</i> , 1434, óleo sobre madeira, 81,8 x 59,7 cm. Londres, National Gallery. ....	44
<b>Figura 8.</b> Arquivo pessoal, arquivo de fotografias afetivas.....	47
<b>Figura 9.</b> Arquivo pessoal, conjunto de fotografias afetivas. ....	48
<b>Figura 10.</b> Mariana Riera, <i>Artur</i> , 2011, pastel seco e lápis de cor sobre papel, 150cm x 199,5cm.....	49
<b>Figura 11.</b> Mariana Riera, <i>Barriga</i> , 2011, óleo sobre tela, 90 X 180 cm.....	50
<b>Figura 12.</b> Mariana Riera, <i>Imperfeição</i> ; 2020, pastel seco, acrílica, guache, colagem e lápis de cor sobre papel, 168 X 238 cm. ....	51
<b>Figura 13.</b> Arquivo pessoal.....	58
<b>Figura 14.</b> Mariana Riera, <i>Madonna</i> 2010, óleo sobre tela, 60 x 50cm.....	58
<b>Figura 15.</b> Mariana Riera, <i>Eduardo</i> , 2016, acrílica sobre tela, 60 x 50 cm. ....	60
<b>Figura 16.</b> Arquivo pessoal.....	60
<b>Figura 17.</b> Mariana Riera, <i>Artur com sombra</i> , 2013, Pastel seco e lápis de cor sobre papel, 150 X 179 cm. ....	62

<b>Figura 18.</b> Arquivo pessoal: Registro de processo.....	63
<b>Figura 19.</b> Rineka Dijkstra, <i>Kolobrzeg, Poland July 26, 1992</i> , 1992, Impressão cromogênica, 117 x 94 cm .....	64
<b>Figura 20.</b> Arquivo pessoal.....	68
<b>Figura 21.</b> Gerhard Richter, <i>Betty Richter - Atlas Sheet: 394</i> , 1978, cm x 51.7 cm. ....	69
<b>Figura 22.</b> Gerhard Richter, <i>Betty</i> , 1977, óleo sobre tela, 30 cm x 40 cm. Museu Ludwig, Colônia, Alemanha.....	69
<b>Figura 23.</b> Mariana Riera, <i>A Cama</i> , 2020, acrílica e óleo sobre tela, 220 X 145 cm.....	78
<b>Figura 24.</b> Arquivo pessoal.....	79
<b>Figura 25.</b> Robert Rauschenberg, <i>Cama</i> , 1955, óleo e lápis sobre travesseiro, edredom e lençol em suportes de madeira, 191,1 x 80 x 20,3 cm. Museum of Modern Art - NY.....	81
<b>Figura 26.</b> Francisco Zurbarán, <i>A santa face</i> , 1658, óleo sobre tela, 90 cm x 75 cm x 6 cm. Valladolid, Museu Nacional de Escultura.....	81
<b>Figura 27.</b> Arquivo pessoal.....	84
<b>Figura 28.</b> Arquivo pessoal.....	84
<b>Figura 29.</b> Arquivo pessoal.....	85
<b>Figura 30.</b> Mariana Riera, <i>Sem título (inacabado)</i> , 2021, 14,8 x 21 cm.....	85
<b>Figura 31.</b> Arquivo pessoal.....	86
<b>Figura 32.</b> Mariana Riera, <i>Tudo que flutua I</i> , 2015, Pastel seco e lápis de cor sobre papel; 150 X 230 cm. ....	87
<b>Figura 33.</b> Mariana Riera, <i>Ninho</i> , 2020, pastel, lápis grafite e de cor, guache e acrílica sobre papel, 230 X 150 cm.....	89
<b>Figura 34.</b> Arquivo pessoal.....	90
<b>Figura 35.</b> Maurice Denis, <i>Noële em frente a Marthe, sentada à janela, propriedade de Mme. Penven</i> , Rua Landerval, Perros-Guirec, 1898, Impressão de teste controlado em prata sobre papelão, 12 x 16 cm. Paris, Musée d'Orsay. ....	93
<b>Figura 36.</b> Félix Vallotton, <i>A Visita</i> , 1899, óleo sobre cartão. Museu de arte de Zurique. ....	97
<b>Figura 37.</b> Pierre Bonnard, <i>Marthe no banho</i> , 1908-1910, negativo sobre filme flexível de gelatina de prata, 7,8 x 5,5 cm. Paris, musée d'Orsay. ....	99
<b>Figura 38.</b> Pierre Bonnard, <i>Femme au tub, harmonia azul</i> , 1920, óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Tóquio, Coleção particular, Museu de Arte de Pola. ....	99

<b>Figura 39.</b> Édouard Vuillard, <i>Misia em uma espreguiçadeira</i> , 1900, óleo sobre tela, 161 x 163 cm. Jerusalém, Museu de Israel. ....	100
<b>Figura 40.</b> Édouard Vuillard, <i>Misia Natanson sentada em uma espreguiçadeira na rue Saint-Florentin</i> , 1898-1899, impressão em gelatina de prata, 8,4 x 8,6 cm. Paris, Musée d'Orsay.....	100
<b>Figura 41.</b> Pierre Bonnard; <i>Marthe assise en chemise de nuit</i> , 1900-1901, Prova sobre papel albuminado a partir de negativo em folha flexível de gelatina de brometo de prata, 3,8 x 5,5 cm. Paris, Musée d'Orsay.....	102
<b>Figura 42.</b> Maurice Denis, <i>Marthe inclinando-se para Noële</i> , estudo vestimenta para o quadro “ <i>Que venham a mim as criancinhas</i> ” (em frente ao quadro em andamento), 1900, Impressão em gelatina de prata montada sobre cartão, 4 x 5 cm. Paris, Museu d 'Orsay. ....	103
<b>Figura 43.</b> Maurice Denis, <i>Que venham a mim as criancinhas</i> , 1900, óleo sobre tela, 185 x 189 cm. Neuss, Museu Clemens Sels.....	103
<b>Figura 44.</b> Eugène Carrière, <i>Self-Portrait</i> , 1893, óleo sobre tela, 41,3 x 32,7 cm. NY, The Metropolitan Museum of Art.....	104
<b>Figura 45.</b> Maurice Denis, <i>Noële, quatro meses de idade, com colarinho branco</i> , close-up nos braços da mãe, 1896.....	104
<b>Figura 46.</b> Mariana Riera, <i>Grande</i> , 2018, acrílica sobre tela, 150 X 200 cm. ....	107
<b>Figura 47.</b> Mariana Riera, <i>Théo</i> ; 2014, Acrílica e óleo sobre tela, 90 X 120 cm. ....	108
<b>Figura 48.</b> Giovanni Bellini, <i>O cristo morto sustentado por anjos</i> , 1465-70, têmpera e óleo sobre madeira, 94,6 X 71,8 cm. Londres, The National Gallery.....	109
<b>Figura 49.</b> Mariana Riera, <i>Desenho para não surtar na hora do tema durante a quarentena</i> , 2020, lápis de cor sobre papel, 21 x 25 cm. ....	115
<b>Figura 50.</b> Imagem do ateliê dentro de um quarto de apartamento. Arquivo pessoal.....	116
<b>Figura 51.</b> Mariana Riera, <i>Sem título</i> , 2011, giz branco, carvão e lápis de cor sobre papel pardo, 66 X 93 cm.....	117
<b>Figura 52.</b> Mariana Riera, <i>Vó Ruth</i> , 2012, óleo sobre tela, 27 x 22 cm.....	117
<b>Figura 53.</b> Mariana Riera, <i>Alexandra sobre toalha</i> , 2016, pastel seco, lápis de cor e aquarela sobre papel, 50 X 65 cm.....	118
<b>Figura 54.</b> Mariana Riera, <i>Segundo tempo</i> , 2017, Acrílica sobre tela, 120 X 180 cm. ....	119
<b>Figura 55.</b> David Hockney trabalhando na pintura <i>Winter Timber</i> em seu ateliê em Yorkshire, 2009. Fotografia de Jean-Pierre Gonçalves de Lima. ....	121
<b>Figura 56.</b> Thiana Sehn, <i>O céu vermelho</i> , 2016, óleo sobre tela, 100 x 140 cm.....	123

<b>Figura 57.</b> Thiana Sehn, <i>Porta do mezanino vista de dentro à tarde</i> , 2015, acrílica sobre tela, 85 x 57 cm. ....	124
<b>Figura 58.</b> Arquivo pessoal.....	125
<b>Figura 59.</b> Agnès Varda, cena do filme <i>Janela da Alma</i> (JARDIM, et al., 2001). Momento em que a cineasta capta seu marido Jacques Demy vestindo o suéter. Ao seu lado está Catherine Deneuve. ....	128
<b>Figura 60.</b> Adolph von Menzel, <i>A cama desfeita</i> , 1846, giz preto, esfumado, realçado com giz branco sobre papel, 22 x 35,5 cm. Kupferstichkabinett, Museu Nacional de Berlim.....	133
<b>Figura 61.</b> Ateliê de Van Eyck, <i>Senhora sentada em uma paisagem tocando um pequeno órgão portátil</i> , séc. XV. Paris, Museu do Louvre.....	134
<b>Figura 62.</b> Carl Theodor Dreyer, <i>La Passion de Jeanne d’Arc</i> , 1928, (imagem de frame do filme). Na imagem, o rosto de Renée Jeanne Falconetti no papel de Joana D’Arc.....	140
<b>Figura 63.</b> Edouard Manet, <i>O toureiro morto</i> , 1865, óleo sobre tela, 75.9 cm x 153.3 cm. Washington, National Gallery of Art.....	143
<b>Figura 64.</b> Mariana Riera, <i>Flávio IV</i> , 2018, acrílica sobre tela, 27 X 35 cm. ....	144
<b>Figura 65.</b> Michaël Borremans, <i>Sleeper</i> , 2008, óleo sobre tela, 40 x 50 cm. Antuérpia, coleção privada, cortesia de Zeno X Gallery. ....	145
<b>Figura 66.</b> Mariana Riera, Estudo fotográfico, arquivo pessoal.....	148
<b>Figura 67.</b> Mariana Riera, <i>Flávia</i> , 2012, pastel seco sobre papel, 150 X 209 cm.....	155
<b>Figura 68.</b> Mariana Riera, <i>Letícia ao Espelho</i> , 2013, Pastel seco, acrílica e lápis de cor sobre papel, 150 X 193 cm. ....	156
<b>Figura 69.</b> <i>Alexandra</i> , 2012, pastel seco e lápis de cor sobre papel, 105 X 150 cm.....	157
<b>Figura 70.</b> Mariana Riera, <i>Ana Flávia</i> , 2014, acrílica e óleo sobre lona, 145 X 220 cm. ....	158
<b>Figura 71.</b> Mariana Riera, <i>Flávio II</i> , 2014, acrílica e óleo sobre lona, 155 X 210 cm. ....	159
<b>Figura 72.</b> Mariana Riera, <i>Théo na cozinha</i> , 2016, pastel seco e lápis de cor sobre papel, 50 X 65 cm.....	160
<b>Figura 73.</b> Mariana Riera; <i>Flávia fumando</i> , 2014; Pastel seco e lápis de cor sobre papel, 76 X 112 cm.....	161
<b>Figura 74.</b> Mariana Riera, <i>Flávio I</i> , 2014, pastel seco e lápis de cor sobre papel, 76 X 112 cm.....	162
<b>Figura 75.</b> Mariana Riera, <i>Sem título</i> , 2016, aquarela e pastel seco sobre papel cartão, 19 X 25 cm. ....	163

<b>Figura 76.</b> Mariana Riera <i>Sem título</i> , 2016, aquarela e pastel seco sobre papel cartão, 19 X 25 cm. ....	164
<b>Figura 77.</b> Mariana Riera, <i>Leticia</i> , 2016, acrílica e óleo sobre tela, 100 X 120 cm. ....	165
<b>Figura 78.</b> Mariana Riera, <i>Artur de azul</i> , 2014, acrílica e óleo sobre tela, 90 X 120 cm. ....	166
<b>Figura 79.</b> Mariana Riera, <i>Aline II</i> , 2016, pastel seco e lápis de cor sobre papel, 35 X 47 cm. ....	167
<b>Figura 80.</b> Mariana Riera, <i>Estudo com fundo rosa</i> , 2016, pastel seco e lápis de cor sobre papel, 50 X 65 cm. ....	168
<b>Figura 81.</b> Vista da exposição “Todas as formas”, 2014, Espaço Cultural ESPM. ....	169
<b>Figura 82.</b> Vista da exposição “Lado de dentro”, 2015; Sala Augusto Meyer, CCMQ. ....	170

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	17
1. ORIGEM, OU, O NASCIMENTO DO OLHAR PICTÓRICO.....	25
1.1 As primeiras experiências com “Todas as formas do mundo” .....	26
1.2 Visão incomum .....	32
1.2.1 Sobre o rosto .....	32
1.2.2 Olhar de testemunho .....	42
1.3 Documentos: da descoberta do punctum ao seu arquivamento.....	45
1.3.1 A Descoberta .....	45
1.3.2 Imagens do possível:.....	54
1.3.3 O transporte da imagem, ou, O alargamento do espaço de significação: .....	61
2. UM OLHAR SOBRE O PRIVADO .....	70
2.1 O olhar desejante (ou, Onde está a Aline?)	
2.2 O olhar como assunto. ....	75
2.2.1 Sobre o confinamento: técnicas de aproximação do olhar .....	75
2.2.2 A popularização do “momento Kodak” e a pintura – O fim da disjunção entre o artista profissional de ateliê e o amador em seu momento de experiência privada.....	90
2.3 Um olhar sobre o sagrado .....	105
3. UM OLHAR DE SOBREVOO: ESTRATÉGIAS DE APROXIMAÇÕES... ..	113
3.1 A casa como medida .....	114
3.2 Ficar perto.....	125
3.3 Sobre os panos. ....	131
3.4 O olhar subjetivo: Enquadramento e ponto de vista .....	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	149
IMAGENS DE OUTROS TRABALHOS .....	154
BIBLIOGRAFIA .....	171

# UM OLHAR DE SOBREVOO

---

O fazer pictórico. as fotografias afetivas  
e as estratégias de aproximações.

# INTRODUÇÃO

Meu trabalho em pintura<sup>2</sup>, desdobra-se a partir de um impulso que costuma vir de situações vividas, e de registros fotográficos. Diz-se muito que o gênero do retrato tem como fenômeno mais relevante o fato de presentificar o sujeito ausente. Entretanto, percebo que meu ímpeto de transformar em pintura as pessoas com quem convivo, também é motivado pela minha necessidade de atestar minha própria presença. Ou seja, a presença do meu olhar e também, devo admitir, de minha constante preocupação com as coisas para onde olho.

Meu olhar, portanto, busca a todo momento estratégias para que consiga se aproximar de seu referente, utilizando a fotografia como ponto de partida e a pintura como forma de ampliação tanto de significação, quanto de dimensão das tomadas fotográficas. Gosto de chamar as operações que buscam essa aproximação em relação ao referente, desde a junção entre privado e público, o enquadramento em primeiro plano, a negação do olhar do sujeito retratado e o ponto de vista em *plongée*<sup>3</sup>, como um “*olhar de sobrevoos*”, termo que intitula o presente trabalho. A expressão, “*olhar de sobrevoos*” surgiu a partir da tentativa de explicar a maneira como eu costumava me posicionar acima dos sujeitos que queria retratar, com a máquina fotográfica em punhos, para captar as imagens que posteriormente seriam utilizadas como referência para a pintura. Entretanto, utilizo-me do

---

2 Mesmo quando o trabalho é produzido com materiais alternativos à tinta e à tela, é a linguagem pictórica que está em jogo e costuma predominar. Portanto, sempre tratarei minha produção, mesmo feita em papel, como *pintura*.

3 Segundo Jacques Aumont, a palavra **enquadramento** e “o verbo **enquadrar** apareceram com o cinema para designar o processo mental e material já em atividade portanto na imagem pictórica e fotográfica”, e acrescenta, “a esse respeito o cinema foi o mais inventivo, pelo menos no plano do vocabulário, ao impor expressões como ‘enquadramento em *plongée*’ (quando o sujeito é filmado do alto), ‘enquadramento em contre-*plongée*’ (quando é filmado de baixo)” (AUMONT, 1993, pp. 153-154).

termo, agora, para tratar da minha própria presença. Pois identifico, nessa ação de me colocar próxima da pessoa, para retratá-la, toda a variedade de procedimentos que se desdobram e que se relacionam com minha maneira de olhar. Um sobrevoo, pode parecer uma operação em que se toma distância no ar, entretanto, me parece mais uma busca pelo melhor enquadramento, melhor ponto de vista, para que assim se possa escolher o melhor ângulo a ser observado. Um afastamento para olhar melhor de perto<sup>4</sup>, pois busca uma aproximação do olhar, mas sempre permanece no limiar desse encontro. Como os dois dedos, que citei em minha epígrafe acima (p. 7), que nunca se encontram. De forma muito resumida, o *olhar de sobrevoo* é um recurso para, talvez, colocar meu próprio olhar como assunto em meu processo pictórico. Ele se manifesta nas estratégias plástica, mas também nas operações conceituais do olhar.

Na parte inicial do texto, no primeiro capítulo, abordo as diferentes impressões que penso serem as responsáveis por alicerçar as operações e escolhas de procedimentos. Portanto abordarei de forma mais descritiva os procedimentos envolvidos no fazer poético, para fundamentar as questões que surgirão mais adiante.

A partir da análise de Bart Verschaffel, falarei sobre algumas qualidades do rosto, principalmente sobre a dinâmica dos olhares, para compreender como, para mim, a negação do olhar dos retratados foi importante para que o rosto percorresse “metade do caminho que lhe separa de se tornar uma imagem” (VERSCHAFFEL, 2007, p. 48). Pois, o olhar ausente, permite que o observador esteja sozinho com o rosto e, portanto, torna o rosto aproximável para o olhar do outro.

Mais à frente, encontrarei na origem do fazer poético quais os fatores foram importantes e possibilitaram a fascinação pelo gênero do retrato, além das estratégias que visavam utilizar a representação do rosto, ou seja, de “todas as formas do mundo” (GIL, 1999, p. 12), como recurso potencializador da própria linguagem pictórica. Assim, a partir do estudo dessa origem será possível compreender a importância de meus documentos de trabalho, estreitamente sensibilizados pelas fotografias amadoras da infância (as fotografias afetivas), que tinham como características marcantes a presença de crianças deitadas

---

4 Referência a uma frase de Jacques Aumont quando se refere ao plano aberto do cinema: “O olho cinematográfico se afastou, mas para melhor filmar de perto” (AUMONT, 2004, p. 71)..

sobre uma determinada superfície, enquadramento em primeiro plano e ponto de vista em *plongée*. Configuração compositiva muito próxima de minhas experiências em pintura ao representar retratos.

As experiências, a que me refiro, que buscam enquadramentos alternativos aos tradicionais do gênero do retrato, pretendem levantar questões a respeito das relações envolvidas entre observador e objeto observado. Que ao transferir para o observador o ponto de vista e o enquadramento, através do “fantasma da pirâmide visual”<sup>5</sup>, de que fala Jacques Aumont (AUMONT, 1993, p. 156), coloca, por inversão, o observador em jogo. Reforçando, assim, a presença de um olhar subjetivo.

Será possível também compreender as qualidades existentes em uma representação de retrato, que fazem com que o olhar que lançamos sobre ele seja, de certa forma, “incomum”. Um olhar que percebe o rosto como um “significante primário” (VERSCHAFFEL, 2007, p. 43), pois, diferente de outros elementos do mundo, em um rosto, sempre “há” alguém ali. Perceber um rosto é depararmos com um tipo de movimento, tanto do nosso olhar, que se divide entre a profundidade e a superfície, quanto com movimentos “expressivos” do qual Deleuze se refere ao falar da imagem-afecção (DELEUZE, 2018, p. 141). Conceito abordado por ele, para tratar do primeiro plano na imagem cinematográfica, que tem na imagem em *close-up* de um rosto, sua manifestação mais emblemática. Exemplificarei algumas questões a respeito de se olhar um rosto a partir de imagens de antigas pinturas de retratos de múmias de Fayum, pelas observações de John Berger.

Há ainda outra qualidade a se considerar e que é aprimorada pela escolha de se fazer inversões, horizontalizações e primeiros planos com o retrato. Que, ao isolar a figura nesse estado de quase suspensão, opera-se um alargamento do espaço de significação. Considero importante tal alargamento, pois penso que é nesse momento que a linguagem pictórica toma protagonismo no trabalho.

Abordarei os procedimentos que envolvem meus documentos que, desde sua forma de armazenamento junto às fotografias familiares, refletem meu modo de misturar a vida privada (a própria casa e a família) com o trabalho em arte. Procedimento que procura identificar o peculiar dentro do que é

---

5 De acordo com Jacques Aumont, “o fantasma da pirâmide visual” puxa o quadro para “o lado de uma equivalência, proposta pelo dispositivo de imagens, entre olho do produtor e olho do espectador” (AUMONT, 1993 p. 156).

familiar. Interpenetração e aproximação de esferas que se refletem na forma de escolher os enquadramentos e os elementos representados. Sobre isso, eu trarei a referência de algumas fotografias do rosto de *Betty*<sup>6</sup> que o artista Gerhard Richter possui na obra *Atlas*, onde coleciona todo tipo de imagem desde os anos 1960. Essa referência mostra a necessidade de se perceber um conjunto de imagens aparentemente semelhantes, como do rosto de *Betty*, mas que por determinadas características escolhe-se apenas uma delas para realizar a transferência para a pintura.

Adiante, no segundo capítulo, tratarei sobre três tipos de olhares que acredito serem formadores de minhas escolhas compositivas: o *olhar desejanste*, o *olhar como assunto* e o *olhar sobre o sagrado*.

O *olhar desejanste* tratará do caráter intrínseco relacionado ao ato de representar o outro, que é o próprio desejo de eternizar o que se percebe finito. Ilustrarei a ideia a partir do mito de origem da pintura de Plínio, o velho (PLYNY, 1961 [77]), de duas antigas fotografias de minha infância, que formam um par, e da “Fotografia do Jardim de Inverno”, do qual Roland Barthes se refere ao citar uma antiga imagem de sua mãe ainda menina (BARTHES, 1984, p. 101).

O *olhar como assunto* versará sobre a aproximação do olhar do artista sobre seu ambiente privado. Primeiro relatando a experiência do confinamento compulsório, promovido pelo vírus da Covid-19, momento em que produzi duas pinturas que representam as camas de meus filhos. Uma delas é representada vazia, porém, permite que se possa ver o rastro da presença de um corpo a partir da sugestão contida nas marcas dos amarrotados dos tecidos. Sobre essa imagem discutirei algumas questões referentes aos pesos envolvidos na ação de colocar uma cama na posição vertical e sobre o caráter “rostificado” que um objeto pode adquirir dependendo da forma como é representado. Sobre essa imagem, também traçarei uma relação com as pinturas de Francisco Zurbarán que representam a face de Cristo dentro da singular fórmula do Vera Icon, a partir do texto de Stoichita (STOICHITA, 2018). Pois Zurbarán ao trabalhar o rosto de Cristo, como uma imagem produzida sem as mãos, impressa pela presença do corpo, coloca a representação do véu em uma solução diferente de seus contemporâneos. As outras representações, tanto de outros artistas, como as suas mais antigas, costumavam colocar o véu como um pano de fundo do rosto. Entretanto, quando o pintor inverte essa relação, deixando o rosto

---

6 Gerhard Richter, *Betty Richter* - Atlas Sheet: 394, 1978, cm x 51.7 cm. (Figura 21)

cada vez mais diluído e o véu com o tratamento em *trompe l'oeil*, opera uma transformação - o que antes era fundo, torna-se então figura. Citarei esse exemplo para também tratar de como, em minha produção, as padronagens de tecidos deixam de pertencer ao espaço periférico e passam a protagonizar como figura nessa pintura.

Sobre a outra imagem que também representa uma cama, porém com o espaço preenchido por um corpo, relatarei as intenções envolvidas em reunir e aproximar diversas referências e impressões, a partir da representação da atividade do sonhar. Além dessa pintura possuir qualidades semelhantes ao trabalho onde a cama está vazia, a respeito da verticalização de uma superfície horizontal, possui a tentativa de reunir fragmentos de outros trabalhos e procedimentos. A essa reunião de elementos farei uma analogia à atividade do sonho, que também funciona com a reunião de elementos fragmentários da memória do tempo passado, revelando, assim, novas imagens.

Ainda nessa seção do texto, a respeito dos olhares lançado sobre o ambiente doméstico, que utiliza a fotografia amadora como ferramenta, abordarei a produção fotográfica dos artistas pertencentes ao grupo francês dos Nabis, a partir da obra *Peintres Photographes - De Degas à Hockney*, de Michel Poivert (2017). Pois penso que a popularização da fotografia amadora, dos estúdios Kodak, tiveram um papel importante na produção de artistas de vanguarda do início do século XX. A abordagem a respeito da fotografia amadora, parte do pressuposto de que a popularização da fotografia instantânea, coloca o olhar do artista no seio dos rituais domésticos e familiares, possibilitando um incremento iconográfico diferente da tradicional pintura de cotidiano. Se até então a pintura tinha o cotidiano como um gênero, a fotografia passa a fazer parte desse cotidiano, tornando-se também elemento do que representa. E, portanto, o próprio olhar do artista.

Por último, o *olhar sobre o sagrado* tratará de questões que envolvem minha percepção sobre as fotografias afetivas e de que forma essas percepções são transferidas para a pintura. Como o enunciado indica, a impressão que tenho dessas imagens, é que possuem qualidades que beiram ao sagrado, ao intangível. Podem até possuir qualidade questionável e evidente amadorismo, entretanto, pertencem a uma categoria de imagens dotadas mais de transparência do que de opacidade, ou seja, sua importância está mais atrelada ao seu significado do que ao seu significante.

Quando essas fotografias são impulsionadoras de um trabalho em pintura o momento de transporte configura-se, para mim, como uma espécie de pequena profanação do sujeito retratado, entretanto, é uma operação extremamente importante, caso eu queira tornar a imagem um objeto de arte (ou, pelo menos, um objeto do mundo comum das coisas). Essa forma de olhar me lembrará de uma questão abordada por Hans Belting, a respeito da concepção das imagens como objetos de arte na história da cultura. Ele relata o fato de que a imagem somente passou a ser considerada arte, quando foi dessacralizada (BELTING, 2010, p. 593).

As questões abordadas até aqui serão importantes para entender como meu olhar foi conformado e como irá se desdobrar na pintura. Sobre este desdobramento, o terceiro capítulo tratará das escolhas de enquadramentos que costumam ocorrer em primeiro plano e escolhas de ângulo em *plongée*. Também abordará as estratégias de aproximação do olhar a partir dos procedimentos envolvidos ao observar as fotografias de referência e da forma como o espaço da casa determina essa medida de aproximação.

Para isso falarei primeiro de um trabalho construído de forma distinta dos outros retratos, mas que levanta questões pertinentes no que diz respeito ao “ficar perto”. Trata-se da pintura intitulada *Imperfeição* (Figura 12). A partir dela será possível fazer conjecturas a respeito do espaço da pintura modulado pelo enquadramento da fotografia. Já que é ela que permite a ocorrência do “algo a mais acidental” na imagem de que fala o crítico Barry Schwabsky (SCHWABSKY, 2007, p. 194). Espaço periférico que se coloca em oposição ao ponto que concentra o movimento expressivo e, portanto, meu interesse pela imagem. Tal como o movimento de uma imagem em primeiro plano, e sua relação com o conceito de *punctum* do filósofo Roland Barthes (BARTHES, 1984). Essa imagem, mais que qualquer outra coisa, reflete um processo mental de quando lembramos de uma imagem de forma fragmentária, mas que busca em um determinado elemento, seu ponto de apoio e plano de aproximação.

A esse trabalho farei a relação de uma cena do filme *Janela da Alma* de João Jardim e Walter Carvalho em que a fotógrafa e cineasta Agnès Varda relata um momento de aproximação da câmera em direção ao seu marido Jacques Demy. Citarei Maria Cristina Ribas que falará dessa mesma cena e sobre a necessidade que há no século XX de se ver a *coisa em si*, motivada pela “paixão pelo real”. E que, segundo ela, essa paixão “se mostra no desejo de ver cada

vez mais e mais perto o objeto desejado” (ZIZEK, 2003; *apud* RIBAS, 2007, p. 57). Entretanto, a autora alertará para a necessidade do uso de um dispositivo tecnológico, que pode ser a câmera fotográfica, para que esse real seja efetivamente acessado. Do contrário, nosso olhar terá dificuldades em enxergar adequadamente qualquer elemento que se coloque muito próximo. Seja pela incapacidade de se manter o foco, ou porque, sem o dispositivo, não há a distância psicológica necessária para que se consiga ver esse real.

Na última parte abordarei minhas estratégias que buscam a aproximação do olhar, mas que, entretanto, acabam por se situar no limiar entre a junção e o afastamento. Limiar que acredito definir o movimento do que chamo de “*Um Olhar de Sobrevoó*”.

Abordarei as questões referentes à ampliação do espaço da casa, e de como isso interferiu nas minhas imagens. Também tratarei a representação dos panejamentos dos lençóis, como esse elemento absorve a significação do “quase” encontro, entre observador e referente, e de como funciona como um recurso iconográfico complexo e versátil dentro do trabalho.

Também dissertarei a respeito das estratégias de aproximações que incluem as escolhas de enquadramento em primeiro plano e ponto de vista em *plongée*, procedimentos esses que contribuem com a percepção do *olhar de sobrevoó*.

Sobre isso irei recorrer à ideia de Jacques Aumont sobre a imagem cinematográfica e pictórica. Buscarei suas elaborações em duas obras de sua autoria: *A imagem*, de 1993, e *O olho interminável*, de 2004.

Sobre a questão de enquadramento retomarei as ideias de Deleuze (que até então haviam sido citadas superficialmente) sobre a imagem em primeiro plano no cinema, a partir da obra *Cinema 1 - A imagem-movimento*, de 2018. Aumont fará a relação entre os movimentos de câmera do cinema que retomam a ideia do olho móvel da pintura (que coloca o artista e as mudanças sociais, tal como os movimentos do trem a vapor, no centro dessa mobilidade).

Traçará ainda a ambiguidade dos dois tipos de recursos de TGE e TGP<sup>7</sup>, pois mesmo a câmera afastada pode estar acompanhada de uma aproximação

---

7 “TGE (*très grand éloignement*), isto é, plano muito afastado; TGP (*très grand proximité*), isto é, plano muito próximo” (AUMONT, 2004, p. 77)

mental, como uma “natureza vista através de um temperamento” (AUMONT, 2004, p. 70); e um plano muito aproximado pode levar o afastamento do espectador, ao tornar um elemento excessivamente grande, ao ponto de parecer uma paisagem afastada.

O exemplo que ele vai abordar, de um enquadramento fortemente marcado pela subjetividade, é do pintor Édouard Manet, na pintura *O toureiro morto* (Figura 63). A essa obra farei uma relação com minha própria forma de fazer os enquadramentos e a compararei com uma das pinturas do pintor belga Michaël Borremans.

Deleuze tratará o primeiro plano cinematográfico como um tipo de imagem que é desterritorializada em relação às demais imagens do filme. Pois, para ele, elas pertencem a uma categoria distinta das outras. Portanto, não a tratará como um fragmento do todo, embora seja, para ele, um tipo de imagem que carrega consigo toda percepção afetiva do filme, ele a entende como um recurso que eleva o referente observado ao estado de Entidade (DELEUZE, 2018, p. 153).



## Origem, ou, O nascimento do olhar pictórico.

*“A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser  
como um torvelinho, e arrasta em sua corrente  
o material produzido pela gênese.”*

Walter Benjamin, 1985

# CAPÍTULO 1

## ORIGEM, OU, O NASCIMENTO DO OLHAR PICTÓRICO

O presente capítulo fará uma contextualização a respeito de algumas significações do gênero de retrato, para que possamos abordar e fazer um retorno às experiências e olhares que originaram o processo de pintura. Concebendo o princípio a partir do entendimento de que, como para Benjamin, a origem é uma categoria estrutural do fenômeno gerado e não apenas sua gênese. Portanto, mais do que fenômeno fundador, é um elemento integrante do todo do processo.

Aqui tratarei sobre fenômenos que envolvem o gênero do retrato e as razões que me levaram a escolher esse gênero pictórico em meu processo poético. Servindo-me dessa análise para compreender sobre quais conformações meu próprio olhar se serve ao observar meus documentos de trabalho e procedimentos envolvidos nesse processo.

### 1.1 As primeiras experiências com “Todas as formas do mundo”.

#### **Reconhecendo a intenção de retratar:**

Pierre Francastel abre seu ensaio falando sobre a dificuldade de se conceituar o retrato após o século XVII. Pois, segundo ele, defini-lo apenas como “a imagem de uma pessoa realizada com a ajuda de alguma arte do desenho”, não seria mais suficiente, depois das experiências dos impressionistas, cubistas, fauvistas e abstracionistas (FRANCASTEL, et al., 1978, p. 9). Isso, porque tal definição corresponderia apenas a uma parte do conteúdo do termo. Afirma ainda que os dicionários mais recentes, da época que escreveu seu ensaio, tentavam atualizar o termo, permitindo que outros aspectos, além de uma imagem fiel de um sujeito pudessem fazer parte de sua significação. Como na enciclopédia britânica: “O retrato (...) é uma evocação de certos aspectos de um ser humano

particular, visto por outro” (FRANCASTEL, et al., 1978, p. 9). Contudo, declara Francastel, havia a questão que envolveria uma reserva da visão do outro, deixando a cargo de uma percepção apenas subjetiva a definição do termo. Silenciando, assim, toda variedade de sentidos adicionais que, tanto a palavra *retrato*, como a coisa em si, permeou o conceito no passado. Alerta também para o fato de que a compreensão do que é um retrato continuará evoluindo e transformando-se no tempo. Entretanto, sugere que a ampliação excessiva de sua abrangência poderia, em seu texto, diluir a significação do gênero. Portanto, se contentaria em “reconhecer”<sup>8</sup> a intenção de retratar, investigando, além de outras questões, sob quais impulsos estavam as intenções de retratar de cada artista observado em seu ensaio.

Acredito que o texto, que apresento aqui, tenta também perceber sob quais impulsos está atrelada minha intenção de retratar e que elementos conformam meu olhar durante o fazer.

As pinturas de retrato sempre me seduziram, e, portanto, minha experiência poética partiu das experiências com esse gênero. A justificativa para a existência de um determinado fascínio não é simples, pois não estou tratando de algo racional, e sim de questões que, muitas vezes, se ancoram em percepções muito mais subjetivas e afetivas do que objetivas.

### **Fascinação:**

De todo modo, se a questão, a respeito de meu encantamento, me fosse colocada à época do início de meu interesse pelas representações de retratos, talvez eu considerasse a pergunta um tanto tola. Porque acreditava ser impossível que imagens dotadas de tanta complexidade e primor pudessem exercer algo menor do que um sentimento de grande admiração, em qualquer observador.

Não percebia ser um interesse particularmente meu, pois havia para mim a imensa obviedade sobre o quão misterioso e difícil deveria ser a produção de uma imagem cujo resultado fosse a representação tão perfeita de determinado sujeito. Perfeição que parecia tornar viva a pessoa ali retratada. Lembro-me

---

8 Francastel utiliza o mesmo termo utilizado por pelo artista francês modernista, Mário Prassinós (1916 - 1985), que fez uma exposição de obras aparentemente abstratas afirmando em seu catálogo da exposição que se tratavam de retratos de seu avô e que “Não se conhece nem as coisas e nem as pessoas, mas as se reconhece”, querendo dizer que o espectador deveria “agir” na pintura, assim como o pintor, citando exemplos de quando conseguimos identificar retratos, por exemplo, em líquens das paredes, e manchas em geral (PRASSINOS, *apud* FRANCASTEL, et al., 1978, p. 10).



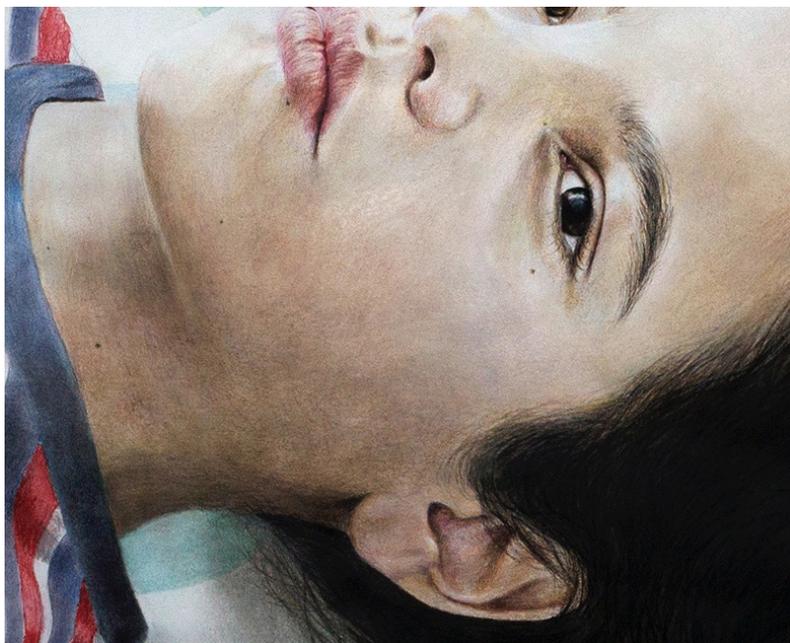
**Figura 1.**  
Leonardo da Vinci,  
*Dama com arminho*, 1485-1490,  
54,8 x 40,2 cm, Museu  
Czartoryski, Cracóvia, Polônia.

de admirar com incredulidade as reproduções de pinturas renascentistas em livros sobre os grandes pintores, principalmente ao observar retratos, como os de Leonardo da Vinci (Figura 1). Me impactava a forma como o pintor conseguia dar volume aos rostos, de maneira tão primorosa, sem fazer uso de linhas que delimitassem as formas, como as de narizes e bochechas, por exemplo. As passagens suaves de cor e luz, os tons e as cores da pele, me pareciam necessitar de um grande conhecimento prático por parte do artista. Nunca havia trabalhado com tinta e, talvez, precisamente por isso, essas imagens tenham se mostrado tão sedutoras e misteriosas. Contudo, hoje percebo que apesar de nunca ter experimentado de forma significativa as técnicas tradicionais da pintura, até aquele momento, minhas tentativas em desenho eram construídas por manchas, luzes e sombras. É possível que meu olhar estivesse em busca de um tipo de construção imagética muito mais pictórica do que gráfica e foi justamente as pinturas de retratos que despertaram meu interesse pela linguagem.

Já no bacharelado em Artes Visuais, algumas disciplinas cursadas foram muito importantes para o meu aprendizado poético. Além de todas as disciplinas de pintura, também foram significativas as de desenho e de desenho da figura humana. Nessas últimas, acabei optando pelo uso do pastel seco como material expressivo, pois além de me permitir desenhar com linhas, também permitia o uso de manchas – linguagem com a qual eu conseguia me movimentar melhor. Descobri que podia triturar as barras de pastel seco para misturar as cores e encontrar a cor da pele da figura com a qual estava trabalhando, por exemplo (Figura 2). Após obter um pó fino, friccionava-o no papel com a ajuda de algum algodão ou tecido macio, tipo gaze.

### **O pó do pastel, o algodão, os cuidados da pele:**

Ao rememorar o procedimento de utilizar a poeira dos bastões de pastel seco, lembrei que essa prática pode ter sido baseada em um truque que minha mãe me mostrou na infância (ela cursou alguns semestres de arquitetura, adquirindo, assim, alguns “truques”). Ensinou-me que se eu quisesse, por exemplo, pintar uma grande área de azul, quando queria fazer uma representação de céu, eu poderia simplesmente utilizar o pó do lápis-de-cor. Bastava raspar com uma lâmina a ponta do lápis-de-cor azul, fazendo um pó fino e colorido, depois usar um algodão para esfregá-lo delicadamente sobre a área que se quisesse colorir. Depois de adulta, essa técnica me serviu para ajudar o pai de meus filhos, que na época era estudante de arquitetura, a colorir as grandes lâminas dos projetos em papel vegetal.



**Figura 2.** Mariana Riera, *Artur IV*, 2015, pastel seco sobre papel, 150 X 230 cm (Detalhe).

É curioso lembrar que eu costumava usar como ferramenta pedaços de algodão e gaze, daqueles que costumamos utilizar para higiene da pele ou curativos, para construir a superfície da representação da pele. Como se a superfície do papel, onde acontecia a representação, necessitasse do mesmo tipo de cuidado que dedicamos à pele de um indivíduo por quem zelamos, ou de nosso próprio rosto. No entanto, ao invés de promover uma limpeza ou fazer um curativo, construía um rosto adicionando o pó colorido do pastel.

Talvez por isso, triturar os bastões de pastel seco para cobrir as grandes áreas de pele nos retratos, com a ajuda de pedaços de algodão, tenha me surgido como uma solução lógica. Pode ser que a solução fosse mais sensível, e até afetiva, do que lógica, posto que o tato é o sentido que relacionamos mais diretamente à pele. Percepção despertada pela memória, seja pelo método aprendido na infância ou pela relação da ferramenta (de cuidado) com a superfície da pele. A observação desse detalhe me aproxima da ideia do enquadramento em *close* de que abordarei mais à frente. Pois esse procedimento, no que diz respeito ao dispositivo cinematográfico nas palavras de Jacques Aumont,

Materializa quase literalmente a metáfora do *tato visual*, ao acentuar, ao mesmo tempo e de modo contraditório, a superfície

da imagem (porque nela o grão está mais perceptível) e o volume imaginário do objeto filmado (que é como extraído do espaço circundante, cuja profundidade é abolida).

(AUMONT, 1993, p. 141)

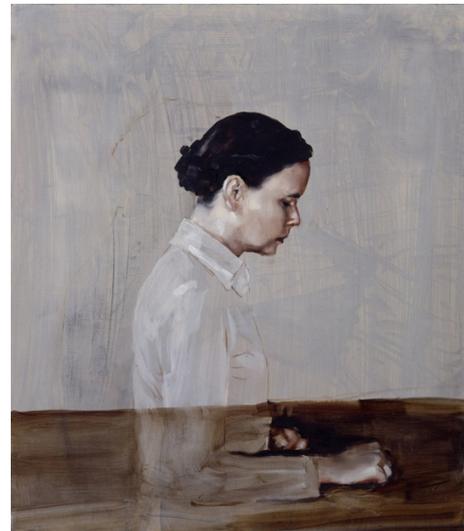
O interessante no uso do pastel seco é que eu descobri que poderia trabalhar em camadas, como se fossem camadas de tinta, se borrifasse, de maneira intercalada entre as jornadas, uma camada de fixador que fazíamos em aula, com goma laca e álcool. Essa descoberta permitiu uma compreensão da linguagem pictórica, a partir de materiais alternativos às tintas, e de maneiras diversas de proceder. E, voltando à observação anterior, borrifar um líquido feito com álcool, intercalando fricções de algodões, é curiosamente próximo do movimento de cuidar de um ferimento com algum remédio antisséptico. A relação com uma ideia de tato e proximidade durante o processo é bastante presente.

#### **Motivações e Todas as Formas:**

Foi nesse mesmo período que tive contato com imagens de pintores contemporâneos que, ainda hoje, admiro enormemente. Pintores que de certa forma me encorajaram a seguir trabalhando com pinturas de retratos. Artistas como Michaël Borremans, David Hockney, Gerhard Richter, Jenny



**Figura 3.** Jenny Saville, *Self-Portrait (after Rembrandt)*, 2019, óleo sobre papel, 137.5 x 101.5 cm.



**Figura 4.** Michael Borremans, *One*, 2003, óleo sobre tela, 70 x 60cm..

Saville, Lucian Froid e Paula Rego, para citar os nomes contemporâneos mais conhecidos (Figura 3 e Figura 4). As diferentes formas de tratarem a superfície da pele, era algo que me causava admiração, visto que sua cor indeterminada necessita um grande conhecimento cromático que eu ainda não possuía, e cada qual resolvia à sua maneira.

Assim, passei a explorar o gênero do retrato mais intensivamente, na tentativa de, talvez, me colocar no lugar daqueles grandes pintores da história. Tanto no lugar dos artistas mais antigos, (como das imagens de livros no estilo “Gêneos da Pintura” que eu olhava quando mais jovem, e que muito me admiravam), como no lugar dos artistas mais recentes, como forma de buscar compreender os mistérios envolvidos na prática da pintura e da representação. Inclusive, sobre essa questão, citei em meu TCC um filósofo português, José Gil, que argumentava sobre como, segundo o mito da pintura de Plínio, o velho, o traçado do rosto seria o ponto de partida para a aprendizagem do desenho e da pintura, pois “o rosto tem em si todas as formas do mundo” (GIL, 1999, p. 12). Quando me deparei com essa analogia, lembrei de um antigo pensamento “mágico” que, de certa forma, me acompanhava, a respeito do aprendizado da representação: de que eu somente aprenderia a técnica pictórica, ou mesmo gráfica, no momento em que soubesse representar um retrato, pois acreditava (de forma muito ingênua) que o rosto concentrava todo tipo de dificuldade e complexidade de representação que poderia existir. Assim, depusitei nas mãos de um único gênero pictórico um dever de projeção, transformação e crescimento de minha prática artística. Esse gênero deveria se tornar a janela que tornaria possível uma investigação poética em pintura. Entretanto, logo descobri que eu não poderia partir de qualquer retrato, pois nem todos eram capazes de criar essa janela, por mais que eu tentasse.

### **Experimentações e o enquadramento em *plongée*:**

Depois de algumas experimentações com as fotografias caseiras, que gostei de fazer, e de tentativas frustradas de apropriações de imagens, de fontes diversas, entendi que, se eu quisesse ampliar meu repertório de imagens, eu mesma teria que fabricá-las. Dessa forma passei a fotografar meu filho mais velho para tentar encontrar imagens de referência que me despertassem o desejo de transferi-las para a linguagem da pintura. Eu subia de pé sobre a cama onde ele estava e fazia o registro a partir desse ângulo, como se o olhar dirigido a ele estivesse suspenso logo acima de seu corpo. Era um procedimento que colocava o olhar do observador a partir de um olhar que intitulei na época de sobrevoou, ou como se diz na linguagem cinematográfica, sob um enquadramento em *plongée*.

A investigação buscou, a partir desses procedimentos, resolver questões de pintura, que dizem respeito ao observador e ao objeto observado. Sobre distâncias e aproximações entre esses dois polos que envolvem a ação de representar. Como se a estratégia envolvida fosse a procura por uma posição que colocasse, por inversão, o observador em jogo. Aumont aborda o ponto de vista e o enquadramento, através do “fantasma da pirâmide visual” que, segundo ele, puxa o quadro para “o lado de uma equivalência, proposta pelo dispositivo de imagens, entre olho do produtor e olho do espectador” (AUMONT, 1993, p. 156). Acredito que quando trabalho com o enquadramento em *plongée*, para citar o próprio autor, busco por essa equivalência de olhares. Um deslocamento do produtor para o espectador, que busca forçar a percepção do observador para o rosto retratado, a partir de uma perspectiva não habitual.

O fascínio pelo gênero, de que comentei anteriormente, se baseava também na sensação de que nenhuma pessoa diante da visão de um rosto, qualquer que fosse, conseguiria ficar insensível a ele.

Bart Verschaffel diz que falar das coisas quando estamos perto delas é sempre possível, mas com o rosto é diferente. Falar perto de um rosto, é sempre *en-dereçar-se à*. Há ‘alguém’ ali. Ou seja, o rosto é uma “parte do mundo que está ‘ocupada’, ou habitada, antes mesmo de significar qualquer coisa para mim. O rosto é (...) o *significante* primário” (VERSCHAFFEL, 2007, p. 42). O rosto sempre “quer” alguma coisa ou quer dizer algo.

## 1.2 Visão incomum

### 1.2.1 Sobre o rosto

José Gil, ao afirmar que “Não há percepção trivial de um rosto.” (GIL, 1999, p. 19), relaciona esse fator à flutuação das formas existentes nele. Essa flutuação, segundo ele, tem origem em dois fenômenos: na percepção dos vazios de um rosto que “percorre as suas superfícies lisas, e se abre nos orifícios para um sem fundo sem nome; e (em) um investimento afetivo que não para de modificar a percepção.” (GIL, 1999, p. 19). Gil argumenta que se por acaso surge a indiferença em relação a um rosto, é porque esta se construiu como recalçamento ou ruptura voluntária da relação. E afirma que mesmo nesses casos, a

percepção do rosto também é afetada, mas agora por uma falta de afeto que “não traz por isso uma objetividade maior à visão.” (GIL, 1999, p. 19).

O rosto possui, portanto, uma força de atração não objetiva do olhar que sempre justificou meu interesse por esse tipo de representação. E era essa a qualidade que me levava sempre a trabalhar com retratos. Eu percebia que a presença de um retrato se sustentava como imagem, antes que eu pudesse lhe atribuir qualquer tipo de leitura ou explicação, pois o que via em primeiro lugar é o rosto, e junto com o rosto, todas as suas qualidades plásticas. Eu percebia a imagem como uma representação autônoma, pois o que quer que um rosto “quisesse” dizer, ele mesmo manifestaria esse querer durante o processo de construção da imagem. Assim, eu acreditava que, se acaso eu passasse a trabalhar com pintura, a qualidade plástica da linguagem tornar-se-ia o elemento potente do trabalho, sendo arrastada pelo poder de atração que um retrato exerce. Era um tipo de imagem que, para mim, alcançava a percepção mais imediata do observador, pois a presença de um indivíduo retratado, acabava por tornar presente também a pintura. A escolha, sempre que era possível, pelas grandes dimensões se calcava nesse desejo de presentificar a própria linguagem. Identificava no retrato certa capacidade de silenciar interpretações mais apressadas e, portanto, trazer à frente qualidades táteis do objeto pictórico.

Mas para que eu conseguisse tal efeito, de presentificação da pintura, não poderia trabalhar com um rosto de qualquer maneira. Ele precisaria antes, se tornar uma imagem “aproximável”.

Pois, de acordo com Verschaffel, um rosto, não se deixa observar como tal, ele se esquia, se faz um pouco invisível, como diz o autor: ele é “como o sol, invisível porque é impossível olhá-lo em sua face” (VERSCHAFFEL, 2007, p. 45). E a razão de tal desvio encontra-se na dinâmica dos olhares, pois os olhos não são apenas essa superfície que dão acesso e concentram o significado maior de subjetividade, mas também, os elementos que dividem o rosto entre interioridade e exterioridade. Protegem a superfície do rosto de outros olhares mais demorados. O olhar, de acordo com o autor, é passivo e ativo, ele suporta, mas também avança em direção ao observador. Ele protege o rosto escondendo-o, fazendo com que a face nunca seja uma totalidade “dada”, nunca completa, pois eles a fragmentam e dão a ver somente o que permitem. Verschaffel discute o modo complicado como olhamos para os rostos, de acordo com códigos sociais que afirmam o caráter complexo da face humana. Porque, por mais que as pessoas troquem olhares, constantemente eles tam-

bém se desviam dos rostos que observam. Ser captado em flagrante enquanto observamos um rosto, diz ele, significa, ou que desviaremos do olhar, ou que seremos absorvidos por uma espécie de luta que representa o contato visual (VERSCHAFFEL, 2007, p. 48).

Desde as minhas primeiras tentativas de fazer retratos, senti a necessidade de evitar que o rosto representado olhasse diretamente para o observador. E minhas investigações, que envolvem as estratégias de enquadramento e as origens de meus documentos de trabalho, me levaram a perceber que sempre tive intenções que buscavam tornar a imagem, de certa forma, aproximável, tentando abolir as tais dissensões que um rosto pode oferecer. Portanto é bastante curioso o que Verschaffel afirma sobre os jogos de olhares:

Mesmo no contexto de relacionamentos íntimos, o rosto não se faz, jamais, totalmente e definitivamente visível: Aqui também, o olhar varia e alterna entre contatos visuais, trocas de olhares, olhares de canto, olhares que se concentram sobre uma parte da face à periferia do olhar. Para poder ver um rosto é preciso que se esteja sozinho com ele. O outro - guardião de seu rosto no qual ele está “presente” – deve fechar os olhos, deve ir-se, nos deixando seu rosto: o rosto da intimidade, do sono, da morte. Fechar os olhos não supõe, sistematicamente, uma recusa de comunicar nem uma dobra sobre si mesmo, fazendo daquele que nos olha um voyeur. Pois é assim a única maneira, por certo imperfeita, para abolir a dissensão no rosto, e de torna-lo visível e aproximável. (VERSCHAFFEL, 2007, p. 48)

Mais adiante trata de uma questão que sempre percebi como verdadeira: de que um indivíduo repousando, deitado, ou até mesmo morto<sup>9</sup>, percorreu metade do caminho que lhe separa de se tornar uma imagem. Pois um rosto privado do olhar “se faz mais face e cabeça: (...) qualquer coisa de tangível que faz parte do mundo” (VERSCHAFFEL, 2007, p. 48).

Talvez não seja apenas pelo conforto do modelo vivo que, em aulas de desenho ou pintura desse gênero, se utilize tantas poses em que o sujeito posa reclinado sobre alguma superfície. Pode ser que essa posição também auxilie os estudantes

---

9 Georges Didi-Huberman tratará do assunto no artigo *O rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. (1998).

a aproximarem seus olhares do modelo que ali repousa, como se ele estivesse tentando se assemelhar a elementos de uma natureza morta, por exemplo.

Juntamente a essa percepção, há o fato de que somente quando o rosto faz a passagem para a imagem, para o retrato, é que poderemos estar de fato sozinhos com o rosto, e até mesmo com o olhar, caso ele exista na imagem. Podemos assim, permitir-nos ver o rosto inteiro, sem dissensões ou esquivas. “Os rostos amados, os vemos então, também, como nunca os tínhamos visto antes.” (VERSCHAFFEL, 2007, p. 49). A partir de um retrato, um rosto torna-se inteiro e aproximável.

Verschaffel afirma que o que o gênero faz, e que o torna singular, “é de tal forma carregado e transgressivo que a significação e a compreensão da imagem são em parte determinadas pelo significado de ver um rosto.” (VERSCHAFFEL, 2007, p. 49). E que o tema do retrato seria, de fato, a consciência da representação, pois coloca tanto o espectador, como o modelo, nessa situação singular e carregada. Com essa afirmação, refere-se ao fato de que o modelo tem consciência de que se tornará imagem, portanto. E que seu retrato significa justamente essa consciência. Entretanto, alguém poderia pensar que essa ideia só encontraria verdade nos retratos em que os olhos do sujeito representado encontrassem o olhar do espectador. Que essa seria a única maneira de se ter certeza de tal consciência. Contudo, penso que mesmo o sujeito que é retratado sem seu consentimento, ou que simplesmente não olha para o espectador, carrega essa consciência consigo. Desde o primeiro dia em que tomou consciência da possibilidade de que sua imagem poderia um dia se separar de seu corpo e fazer parte do mundo comum das coisas. Então, a visão de um retrato jamais será uma visão comum, pois além de todos os fenômenos que envolvem o vislumbre de um rosto, deparamo-nos com a própria consciência da representação. Pode ser que minha impressão a respeito de que um retrato possui o poder de potencializar a linguagem e, até mesmo, a própria imagem, esteja atrelada a essa representação da consciência.

Ademais, ainda sobre a visão incomum de um rosto, Gil afirma que ele possui o poder de atração que puxa para além da superfície, pois leva em direção ao invisível. Suponho que, talvez, o invisível seja o elemento que trivialmente chamamos de “personalidade” do indivíduo. Como citado acima, o autor atribui essa atração a uma instabilidade do rosto que força o olhar do observador a se deslocar do espaço objetivo para um mergulho que vai além da pele e dos órgãos, e segue:

O olhar comum não capta o rosto, mas desliza sobre as suas formas tentando decifrar-lhes o sentido recorrendo às palavras e aos gestos, ele próprio tantas vezes enredado na força de indagação do outro olhar.

Não há, pois, percepção objetiva de um rosto porque, de certo modo, o rosto não existe, não é uma coisa, nem sequer uma imagem estática e plena, apenas um lugar, um território onde tudo se inscreve e de onde tudo foge, dentro e fora do espaço objetivo. (GIL, 1999, p. 19)

Se o olhar comum não capta um rosto, que tipo de olhar incomum, portanto, seria este então? Percebo que o mergulho que sai do espaço objetivo, do espaço distanciado em que o artista observa seu objeto, e vai em direção a um outro tipo de espaço, mais subjetivo, tem na fotografia amadora e de cotidiano uma rica ferramenta recursiva. Muitos artistas já fizeram uso dela, visto que ela coloca o olhar do artista dentro desse espaço de rituais privados, tornando o olhar subjetivo, sobre seu objeto, um assunto para suas obras. O que ela faz é encurtar a distância em relação a esses espaços. Pois a fotografia instantânea, possui esse poder de se mimetizar ao meio que retrata. Ela passa a não apenas retratar os rituais e sim a fazer parte deles, pois fotografar momentos e pessoas importantes já é, ele mesmo, o próprio ritual. Talvez o olhar incomum, seja o olhar imerso nesse território, 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 uma manifestação possível.

### **Experiência com a técnica da Encáustica e os retratos das múmias de Fayum:**

Em meu segundo ano de graduação cursei a disciplina de técnicas pictóricas, onde tive uma experiência muito gratificante com diversas técnicas. Uma das técnicas foi a de pintura encáustica<sup>10</sup>, cujo um dos exemplos mais antigos de sua utilização encontra-se nos retratos das múmias de Fayum (Figura 5). Datados entre os séculos I e III d.C., esses retratos foram encontrados na cidade Egípcia de Fayum, no final do século XIX, em uma necrópole. Pintadas com o objetivo

---

10 *Encáustica*: “s.f. (1548) art.plást - 1. técnica de pintura que remonta à Antiguidade e consiste no uso de pigmentos e de cera tratados a quente, o que produz um efeito de translucidez; tb. se realiza a frio, com cera diluída em terebintina - 2. produto resultante da combinação de cera com essência de terebintina, us. para dar brilho a móveis e assoalhos” (DICIONÁRIO Michaelis, 2015).



**Figura 5.** Retrato de múmia de Fayum, *retrato de um jovem homem*, Sec. I – III, encáustica sobre madeira. Coleção do *Museu Staatliche Antikensammlungen* (Museu de coleções estaduais de antiguidades) de Munique, Alemanha.

de ficarem fixados sobre as múmias, na altura correspondente à cabeça. Esses retratos sempre me atraíram em razão de suas qualidades que considero ambíguas, e também por serem retratos produzidos dentro de uma esfera extremamente privada, de trânsito entre vida íntima e morte. Identifico-me com esse olhar que é imerso no ambiente privado e essa questão estará presente a todo momento ao longo de minhas reflexões.

Se para Hannah Arendt, “a esfera pública depende inteiramente da permanência” (ARENDDT, 2007, p. 64), de uma existência que sobreviva às gerações, a morte é alinha derradeira e maior de toda vivência privada. Para ela, “o homem privado não se dá a conhecer, e portanto é como se não existisse” (ARENDDT, 2007, p. 68), e assim seriam os homens registrados nas imagens de Fayum, se acaso nunca tivessem sido descobertos. Seriam existentes apenas no mundo dos mortos.

Me encanta, portanto, pensar e comparar essa situação dos retratistas de Fayum sob o aspecto de minha própria produção. Tão distantes no tempo, mas tão próximas nas intenções e olhares que envolvem a prática de qualquer pessoa que produz um retrato de alguém cuja presença gostaria de eternizar. O filósofo português José Gil diz sobre os retratos de Fayum que

É como se o retrato tivesse tido tempo de se depositar, de se tornar retrato, e nada mais. Captados ao vivo, sem dúvida, são rostos, no entanto sem impaciência, estão à beira do tempo, num retraimento que já não é sua vida e não é ainda sua morte. Não esperam nada, estão ali, sem peso, sem leveza, sem desaparecer nem apagar-se resistem infinitamente (GIL, 1999, p. 14).

Embora envoltas nessa aura misteriosa, as pinturas representam figuras da classe média urbana local, algumas inclusive podemos saber o nome, indicados por inscrições.

Como observadores, estamos diante de uma situação muito particular, pois tanto o modelo quanto o pintor (de quem tomamos o lugar quando nos defrontamos com o retrato) atuam em conjunto em uma preparação para a morte. Uma preparação para o desaparecimento na vida pública, tanto do retratado, quanto da pintura em si. De acordo com o artista e escritor inglês, John Berger (1926 – 2017), no texto *The Fayum Portrait Painters (1<sup>st</sup> – 3<sup>rd</sup> century)* (2015), pelo caráter íntimo da situação, “o pintor de Fayum era convocado (...) a registrar seu cliente, um homem ou uma mulher, olhando para ele”, quer dizer,

submetendo-se a esse olhar. E ainda sugere que “devemos considerar esses trabalhos não como retratos, mas pinturas sobre a experiência de ser olhado por Aline, Flavium, Isarous, Claudine...” (BERGER, et al., 2015, p. 10).

Se partirmos dessa ideia, de se tratar de uma experiência, como descreve Berger, de sermos olhados por figuras que existiram de fato, em um tempo tão distante, imediatamente nos tornamos fortemente implicados diante desses retratos. Porque, além de sermos uma espécie de testemunha e de ocuparmos o lugar do retratista, diante de uma imagem cujo o destino era o desaparecimento, também podemos remontar a experiência de sermos olhados por essas figuras dentro dessa intimidade para a qual não fomos convidados a participar. Estamos dentro dessa privacidade, mas também estamos fora, encontramos-nos em um ponto móvel. Percebendo-nos visíveis e também videntes para a pintura, dentro dessa relação íntima, da qual ninguém deveria ter acesso. Estamos diante do que Berger definiu como “feitiço de uma intimidade contratual muito especial” (BERGER, et al., 2015, p. 10).

Os retratos de Fayum, possuem o caráter comunicativo do olhar, de que abri mão na maioria de meus retratos, pois costumo optar pelo seu tangenciamento, quando quase nos olham, mas não chegam a tanto, ou pelo total desvio ou fechamento dos olhos. E esse sem dúvida é o elemento, nas múmias de Fayum, que, ao romper a quarta parede do espaço de representação, coloca o espectador no interior dessa relação. Berger questiona o motivo pelo qual os retratos mais antigos da história da pintura nos atingem de forma tão imediata (BERGER, et al., 2015, p. 5). E também questiona o porquê de conseguirmos sentir a individualidade dessas figuras tão próximas de nós, seja no tempo, por se parecerem com uma pintura que poderia ter sido feita “no mês passado” (BERGER, et al., 2015, p. 7), como no espaço. Pois, segundo o autor do texto, podemos sentir “algo inesperado” da frontalidade<sup>11</sup> desses retratos: “como se eles estivessem apenas tentando dar um passo em nossa direção” (BERGER, et al., 2015, p. 9).

Para Berger, a diferença entre um pintor de retratos de Fayum e os outros, é

---

11 No Egito antigo, como sabemos, as figuras eram representadas somente de perfil, pois a frontalidade abria possibilidade para o lado oposto, as costas de alguém que vai embora. Portanto a tradição era a de retratar os sujeitos em um eterno perfil, buscando assim uma continuidade após a morte. No entanto, mesmo que destinadas a acompanhar múmias egípcias, esses retratos tem origem na cultura greco-romana, pois datam de um período posterior à ocupação do Império Romano no Egito. São objetos históricos ambivalentes.

essencialmente a relação que se estabelece entre o pintor e o sujeito retratado. Pois se um retratista “comum” faz um retrato que tem como destino ser visto pelas futuras gerações, enquanto eram pintados, já eram imaginados no pretérito. “assim eu o observei, no passado’ diria o pintor se pudesse estar presente no futuro” (BERGER, et al., 2015, p. 9). Contudo, o olhar do pintor de Fayum era submetido ao olhar do sujeito de quem ele seria o pintor da morte ou, talvez, mais precisamente, o pintor da eternidade. Mas a questão que acredito ser a mais forte dessa relação, pintor e sujeito, e que advém desse olhar que não pensa no retrato sendo visto por outrem no futuro, é essa relação que engloba apenas duas pessoas que se olham em um presente. A sensação que temos de presença se dá por essa concepção, talvez, de não haver futuro visível para essa imagem, depois da morte do indivíduo. Tanto pintor como modelo, se colocam nesse estado de eterno presente, um para o outro, o olhar do modelo “dirige-se ao pintor na segunda pessoa do singular. Então a resposta do artista - que era o ato de pintar - usava o mesmo pronome pessoal: *toi, tu, esy, ty* - quem está aqui” (BERGER, et al., 2015, p. 9). Isso explica não apenas o imediatismo dessa imagem, mas as qualidades que percebemos que advém de tamanha privacidade.

Presumo que dentro dos procedimentos que utilizo, é possível identificar o caráter, também íntimo e extremamente privado, contudo, é uma intimidade que está atrelada à natureza de meus documentos de trabalho e aos referentes aos quais lanço meu olhar, já que as fotografias, dotadas de estética totalmente amadoras, são destinadas a um número restrito de observadores.

Também atrelo o sentido de intimidade à percepção que tenho do enquadramento em primeiro plano em meus trabalhos. Sobre os retratos das múmias, ocorre algo curioso, pois se olharmos para elas isoladamente, fora do seu contexto para onde foram destinados, eles se apresentam como imagens em “*close-up*”. Entretanto são imagens produzidas para serem anexadas à superfície do sarcófago, na altura do rosto (Figura 6).

Se, como objetos históricos, são dotadas de um caráter ambivalente por pertencerem a um período de transição entre duas culturas, também seria possível dizer que como dispositivos de imagens, também possuem essa característica. Entre a imagem em *close* do rosto e a sua contextualização em um corpo (do sarcófago), entre representação virtual de um sujeito, em imagem pintada (bidimensionalmente no espaço virtual da representação) e objeto pertencente ao mundo concreto (quando anexada ao local que é destinada) e, finalmente,

entre a horizontalidade e a verticalidade dessa imagem.

Sobre essa última ambivalência existe uma característica que me faz sempre voltar o olhar para esses retratos, visto que costumo pensar sobre a significação do corpo no sentido horizontal: É que, ao serem pensadas para o momento de ausência e desaparecimento, e assim fixadas sobre o sarcófago do corpo que guardam, também eram pensadas para permanecerem no sentido horizontal, próprio da morte. Como observadores, não teríamos acesso à existência privada dessas imagens, se acaso permanecessem nessa posição no interior de uma catacumba, mas, ao serem erguidas de seus espaços privados (de morte) e assim compartilhadas podemos finalmente acessá-las. Gosto de pensar nas dualidades entre público e privado e a relação com a horizontalidade e a verticalidade atreladas a esse simples posicionamento quando penso no meu próprio trabalho e na forma como escolho fotografar as figuras. E também quando olho esses antigos retratos de múmias. Pois percebo certo grau de transgressão do olhar, que avança além do que lhe seria permitido. E daí a sensação de uma aproximação que se dá de forma até mesmo excessiva.

Há pouco, referi-me a algumas observações de Verschaffel, sobre como o olhar poderia ser o elemento de dissensão e fragmentação de um rosto (VERSCHAFFEL, 2007 p. 48). Para o autor há duas formas de abolir tal dissensão, a primeira seria com supressão do olhar, pois só assim o “guardião” da face poderia se ausentar, deixando-nos seu rosto. A segunda, e mais completa que a maneira anterior, pois permite-nos estarmos sozinhos também com olhar, seria a transferência do rosto para uma imagem de retrato. Entretanto, que maneira incompleta seria essa de retratar um sujeito que nos nega o olhar e mesmo assim é transportado para a imagem de retrato? Talvez seja incompleta por não redimir o observador oferecendo seu olhar, mas é aproximável pelo ato transgressor de quem observa.

Em relação às múmias de Fayum, podemos perceber nosso ato de olhá-las também como transgressor, mesmo que elas nos devolvam profundamente o olhar. Mas só podemos considerar dessa forma, por sabermos que esses rostos, jamais foram concebidos para serem vistos por nós, muito menos para nos



**Figura 6.** Múmia de Fayum com *Retrato de um jovem*, 80-100 a.C, Hawara, Fayum, Egito.

observarem em troca.

### 1.2.2 Olhar de testemunho

Mesmo compreendendo as características e o poder de atração que qualquer retrato impões sobre nossos olhares, compreendo também que, depois de um primeiro contato, alguns questionamentos a respeito da imagem e do sujeito que ela retratava, apresentar-se-iam de maneira inevitável. A isso, me refiro a qualquer imagem de retrato, não apenas ao meu trabalho. A elas dirigimos questões a respeito da posição social, identidade e contexto, representados pelas roupas, objetos e lugares em que a figura está inserida, ou a respeito de características psicológicas que o próprio rosto poderia emanar.

A respeito desses atributos, a história do próprio gênero oferece-nos muitos exemplos. Como o famoso retrato do mercador italiano, Giovanni Arnolfini, pintado junto à sua esposa - Os Arnolfini (1434) - pelo artista renascentista do início do século XV, Jan van Eyck (Figura 7). O casal apresenta-se vestido de acordo com as convenções da época em uma pose austera e cerimonial. O historiador E.H. Gombrich, comenta a pintura da seguinte maneira: “um recanto comum do mundo real fora fixado num painel, como num passe de mágica. Estava tudo ali – o tapete e os chinelos, o rosário na parede, a escova pendurada ao lado da cama, a fruta no parapeito da janela” (GOMBRICH, 2013, p. 179). Afirmo ainda que a pintura registra provavelmente um momento solene da vida do casal, colocando assim, o pintor como uma “testemunha ocular perfeita, no mais verdadeiro sentido da expressão” (2013, p. 180). Questão evidenciada e atestada como documento, segundo Gombrich (2013, p. 180), pela assinatura do artista: “*Johannes de eyck fuit hic*” (Jan van Eyck esteve aqui) e pelo seu reflexo no espelho, que está no fundo do quarto e logo abaixo da assinatura do artista.

Em primeiro lugar, aponto para qualidades que nunca tive como objetivo representar. Ou seja, a contextualização do indivíduo e a representação de qualquer aspecto que, em um primeiro olhar, o identificasse, ou que sugerisse leituras sobre posição social, emocional ou narrativa. Desejo fundamentado na tentativa de prolongar a percepção imediata da imagem, como citei anteriormente, evitando elementos que orientassem o olhar para qualquer tipo de interpretação, desviando assim, da percepção das qualidades pictóricas.

Entretanto, existe a característica citada por Gombrich, de que o pintor exerce o papel de testemunha ocular da cena, colocado na ponta de um triângulo

cujas duas outras pontas inferiores são ocupadas por cada um dos *Arnolfinis*. Testemunho que trata de um tipo de olhar que me interessa quando realizo meus trabalhos, já que sinto grande necessidade de estar presente na obtenção das fotografias.

Van Eyck precisou documentar sua presença através de sua assinatura e de seu reflexo no espelho, já a forma como eu atesto a minha, vem da circunstância de eu ser autora das minhas próprias fotografias, das quais me utilizo como documentos de trabalho. Essa questão também aponta para uma relação que acabei descobrindo, e que abordarei logo mais, sobre a influência e conformação do meu olhar e de minha produção em pintura pelas antigas fotografias da caixa de recordações de minha infância.

Obviamente, a forma como estou inserida na imagem, em muito se difere da pintura do casal Arnolfini. Talvez essa pintura não seja um bom exemplo para apresentar semelhanças, mas a escolhi para marcar, também, a diferença de representação, seja do gênero de retrato, como de ponto de vista do observador, que desejo destacar. Se a forma de Van Eyck registrar sua presença é se colocando como imagem dentro do espelho, minha forma de fazer esse registro se dá pelo enquadramento, questão que abordarei mais detidamente no terceiro capítulo.

Para o filósofo Roland Barthes (1915-1980), o “noema”<sup>12</sup> da Fotografia, ao qual ele se refere como o “isso foi”<sup>13</sup> (BARTHES, 1984, p. 115) é o fato de a imagem atestar que, tanto o referente quanto o “operator” (o fotógrafo), estavam inevitavelmente presentes naquele momento e naquele lugar: “A vidência do fotógrafo não consiste em ‘ver’, mas em estar lá” (1984, p. 76). E o “estar lá”, é justamente o que não posso evitar (já que costumo representar pessoas e momentos domésticos). Dessa forma, posso dizer que o meu olhar de testemunho ocorre em dois tempos distintos: Um no momento do ato fotográfico, que põe em evidência o ponto de vista do observador, e outro, no escrutínio da fotografia que deixa seu rastro na imagem final da pintura. Assim,

---

12 *Noema*: “Para Edmund Husserl o Noema é o aspecto objetivo da vivência, ou seja, o objeto considerado pela reflexão em seus diversos modos de ser dado. O Noema é distinto do próprio objeto, que é a coisa; por exemplo: O objeto da percepção da árvore é a árvore, mas o Noema dessa percepção é o complexo dos predicados e dos modos de ser dados pela experiência: árvore verde, iluminada, não iluminada, percebida, lembrada.” (DICIONÁRIO - N, 2008-2021)

13 No francês original, a expressão diz-se “ça a ètè”, do verbo être (ser/estar), que também pode ser entendido como “existir” ou “acontecer”.

esta imagem final denuncia um duplo testemunho, o do instante do registro e o do olhar posterior sobre a fotografia. Resumindo, para usar as palavras de Barthes<sup>14</sup>, em um só tempo, o olhar de testemunho evidencia dois momentos em que operei primeiro como *Operator* e depois como *Spectator* (BARTHES, 1984 p. 20), como método para chegar a uma outra imagem, a da pintura.



**Figura 7.** Jan van Eyck, *O noivado dos Arnolfini*, 1434. Óleo sobre madeira, 81,8 x 59,7 cm; National Gallery, Londres.

---

14 As três práticas, de acordo com Roland Barthes, envolvidas em uma fotografia estão narradas no seguinte trecho: “Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou três intenções): fazer, suportar, olhar. O Operator é o fotógrafo. O Spectator somos todos nós (...). E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum*.” (BARTHES, 1984 p. 20).

### 1.3 Documentos: da descoberta do *punctum* ao seu arquivamento

#### 1.3.1 A Descoberta

Uma pergunta que devo sempre me fazer, quando opto por utilizar imagens de origem fotográfica, é por qual razão escolho uma e não outra. Seja na apropriação da imagem já existente, ou na hora de elaborar e construir uma cena para fotografar. Por que dentro de um conjunto fotográfico, ou um conjunto de possibilidades, tem uma determinada configuração que me fisga o olhar e age como um tipo de mola propulsora da pintura que surgirá? Onde está o agente do *punctum*<sup>15</sup>, se é que posso dizer assim?

Muitas vezes a prática poética se constitui, não apenas do que objetivamente escolhemos como possibilidade de caminho, mas também daquilo que desviamos por falta de afinidade, interesse, ou até mesmo por algum bloqueio difícil de explicar. Voltando um pouco no tempo, eu me sentia assim quando tentava trabalhar a partir de imagens cuja origem não me pertenciam, quando ainda tentava compreender a técnica pictórica. Não conseguia me relacionar com imagens apropriadas de outras fontes e que, às vezes, eu tentava utilizar como referência para construir algum trabalho. Não chegava a dar continuidade a eles. A força dessa condição se intensificou quando busquei elaborar uma produção menos voltada para exercícios e mais para um conjunto de trabalhos que constituíssem uma pesquisa poética. Surgia, assim, a necessidade de dominar o processo por inteiro, e esse domínio só seria possível se as imagens fossem, de certa forma, “minhas”. Fossem de arquivos pessoais já existentes, ou imagens produzidas justamente com a finalidade de serem utilizadas como referentes fotográficos para pinturas.

Assim, a imagem referente precisava se ancorar em algum ponto da minha realidade, do contrário, me sentia como uma cartomante que não sabe fazer a leitura das cartas. Eu conseguiria até mesmo criar algum objeto plausível com

---

15 Roland Barthes descreve o que é o *punctum* da seguinte maneira: “Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. (...), pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).” (BARTHES, 1984, p. 46).

essas imagens, assim como a falsa cartomante poderia inventar uma história também plausível, mas não poderia acreditar na verdade de seu resultado, pois não conhecia de fato as cartas jogadas na mesa.

Meu instinto inicial foi o de me voltar para as fotografias das caixas de recordações. Pertencço à geração que passou pela transição das máquinas fotográficas analógicas para as máquinas digitais, portanto eu possuía fotografias guardadas também em caixas. Cito esse detalhe, por ter identificado a importância dessa fonte após uma aula sobre arquivo<sup>16</sup>, em que uma conversa se desenrolou entre os participantes dessa aula a respeito de suas experiências. O assunto girava em torno de um dos textos que iríamos trabalhar naquele dia, de Ilya Kabakov: *The Man Who Never Threw Anything Away* (O homem que nunca jogou nada fora) (KABAKOV, et al., 1996). Quase todos contavam sobre seus hábitos de guardar alguns objetos, sobre suas coleções, sobre o que era difícil de jogar fora e o acúmulo que acabavam gerando em suas casas e ateliês. O texto de Kabakov é sobre um homem que colecionava absolutamente tudo e catalogava em forma de coleção todo e qualquer objeto que lhe caísse nas mãos, e que não tivesse mais uso prático em sua vida, mas que, no entanto, carregava a memória de um determinado momento. O conjunto desses objetos armazenados ao longo da vida, carregava toda a história desse homem, assim, ele jamais permitia que alguma memória sua, em tese<sup>17</sup>, fosse esquecida. Ainda em aula, falou-se sobre o caráter intrínseco do arquivo, que também é necessário na vida de qualquer pessoa, que é a edição. Editamos o que devemos esquecer e o que devemos assegurar permanência, tanto na forma de objetos quanto na forma de lembranças e memórias retidas em nossa consciência e que contam nossas histórias pessoais. Sem a tal edição nossa própria existência seria comprometida, justamente pela nossa incapacidade de abarcar o universo.

Eu não tive muito o que contar sobre esses guardados e coleções mais recentes, dos quais meus colegas discutiam, pois herdei um hábito de família, de não guardar objetos apenas por guardar. Nem mesmo itens significativos, raros e de valor sentimental eram perdoados.

---

16 Aula da disciplina Documentos de Trabalho, ministrada em 2020/2 pelo professor Flávio Gonçalves.

17 Digo “em tese” porque, como vimos naquela mesma aula, Derrida associa em seu texto *Mal de Arquivo* o ato de arquivar à pulsão de morte freudiana, afirmando que todo desejo de arquivar vem associado ao desejo também de esquecer (DERRIDA, 2001, pp. 22-23).



Figura 8. Arquivo pessoal, caixa de fotografias afetivas.

Em uma análise sobre as motivações, em especial de minha mãe, sobre qual tipo de edição poderia existir nessa forma de agir, percebi que, apesar do constante apagamento das memórias do passado (e sei o quanto era justificável sua necessidade de esquecer), havia um elemento que era intocável. Uma caixa (Figura 8) de fotografias e recordações, como aquela que recorri, ao sentir necessidade de trabalhar com uma imagem que fosse alicerçada em algo que eu poderia chamar de real. Acredito que foi por instinto que eu recorri ao objeto que percebia ser dotado de importância, para saber com exatidão seu ponto de partida, mesmo que durante o processo essa origem desvanecesse na linguagem pictórica.

Essas fotografias de minha casa de infância eram muito curiosas, pois uma rápida olhada seria suficiente para ver que não se tratavam de fotografias de uma família muito estruturada. Havia poucas fotografias do passado, digo, anterior à minha existência e de minha irmã. As fotografias com nossos retratos, ainda bebês, tinham uma configuração muito particular e aparência amadora. Crianças deitadas sobre superfícies, e na maioria das vezes eram as superfícies que ocupavam um espaço maior na imagem, cortes estranhos, paredes que apareciam mais do que o próprio corpo (Figura 9), etc. Em sua maioria parecem ter sido feitas às pressas.

Aqui, faço uma suposição sobre esse tipo de arquivo familiar: penso que ele pode, de certa forma, traduzir ou representar algum aspecto da identidade de cada família. A partir de um corpo iconográfico que, a partir de determinadas

qualidades, torna evidente tais identidades. Além de representar, quem sabe, uma maneira de perceber e olhar o mundo.

Sobre o assunto, é interessante o que nos diz Michael Poivert: De acordo com o autor, justamente a popularização da fotografia amadora dos estúdios Kodak, entre os anos 1900 e 1930, surge um tipo de entendimento a respeito dos efeitos estéticos de fotografias caseiras. Que, conforme Michael Poivert, as aparências dessas fotografias, com seus erros de enquadramento, imagens borradas e imperfeições foram compreendidas como “garantias de verdade e força de arquivo” (POIVERT, 2017, p. 65) pelas pessoas em geral e, também, pelos pintores que não se mantiveram neutros diante desse ganho iconográfico.<sup>18</sup>



**Figura 9.** Arquivo pessoal, conjunto de fotografias afetivas.

18 Abordarei esse assunto de forma mais aprofundada no subcapítulo 2.2.2: A popularização do “momento Kodak” e a pintura – O fim da disjunção entre o artista profissional de ateliê e o amador em seu momento de experiência privada.



**Figura 10.** Mariana Riera, *Artur*, 2011, pastel seco e lápis de cor sobre papel, 150cm x 199,5cm.

Obviamente, o sentimento que vê importância naquele arquivo de minha mãe tem fundamento nessa percepção, de imagens quase sagradas, até mesmo, que nos acostumamos a ter sobre esse tipo de material. De maneira que minha estratégia, ao buscar por algo semelhante em meus próprios arquivos, estava relacionada à minha busca por imagens que possuísem essa garantia do real, contudo.

De toda forma, as fotografias que eu busquei em minha caixa de recordações no início da produção, eram diferentes das de minha infância, no que diz respeito ao amadorismo datado dos anos 1980. No entanto, não posso negar que muitos dos meus trabalhos posteriores parecem ter sido construídos a partir de uma estrutura, reelaborada, dessas fotografias (Figura 10). Assim, acabei optando por uma representação em que as pessoas também estavam deitadas sobre alguma superfície e, muitas vezes, permitindo que uma área em branco, ou com algum padrão de tecido, ocupasse uma grande dimensão do trabalho.

Assim que descobri as fotografias de origem afetiva como elementos fortes, dentro de meu processo, voltei a olhar para um trabalho em pintura, igualmente antigo, e que também tinha origem nesse tipo de arquivo. É uma pintura de 2011, óleo sobre tela (90 x180 cm), intitulada *Barriga* (Figura 11) Na representação, eu apareço sentada e grávida do segundo filho, olhando para baixo enquanto meu filho mais velho, de costas para o observador, toca em minha barriga que está à mostra. As figuras ocupam todo o lado esquerdo da tela, enquanto no restante da imagem está representada, de forma simplificada e até mesmo desfocada, a arquitetura do entorno. No lado superior direito há um retângulo em perspectiva, fortemente iluminado, configurando uma janela que passa a sensação de ofuscamento, por conta de sua luz.



**Figura 11.** Mariana Riera, *Barriga*, 2011, óleo sobre tela, 90 X 180 cm.



**Figura 12.** Mariana Riera, *Imperfeição*, 2020, Pastel seco, acrílica, guache, colagem e lápis de cor sobre papel, 168 X 238 cm.

Percebo, nessa pintura, uma correspondência com outro trabalho que produzi recentemente. Trata-se da obra *Imperfeição*<sup>19</sup> de 2020 (Figura 12), feita predominantemente em pastel seco e tinta acrílica sobre papel, dezesseis folhas que, reunidas, alcançam a dimensão de 168 x 238 cm. Sua relação com a pintura da mulher grávida se apresenta em três aspectos: as mãos que promovem algum tipo de ação, toque ou atividade, e que são o foco da atenção nas duas imagens, o olhar que não se mostra, mas que, no entanto, olha concentradamente para baixo, e a representação de janelas retangulares, espaços que se abrem para o fundo da representação, vedutas que, nesses dois casos, não dão a ver nenhuma paisagem (assim como os olhares negados). Elas apenas sugerem a existência desse espaço além do plano, sem mostrá-lo de fato. Uma que ilumina, pois abre-se para um ambiente externo, e outras, que escurecem a cena, pois levam para um espaço interno. As janelas replicam o retângulo da tela e, nesse trabalho mais recente, dos papéis que, por sua vez, replicam dezesseis vezes esse mesmo formato retangular do grande painel. Elementos diversos que poderiam distrair o olhar para o espaço periférico, entretanto há uma concentração de movimento expressivo que de certa maneira, acaba puxando o olhar.

Os dois trabalhos têm como característica o poder de concentrar a força de toda imagem no plano das mãos. Pois exercem um tipo de atividade quase imóvel, como acredito ocorrer com as expressões de um rosto quando posto em primeiro plano. Victor Burgin, ao referir-se às diferenças entre cinema e fotografia, imagem estática e imagem em movimento, alerta que não devemos confundir movimento com atividade e cita um exemplo de fotografias de pessoas lendo, que embora estejam paradas, exercem um tipo de atividade. (BURGIN, 2004, p. 220) Como me parece ser o tipo de atividade que exerce um rosto absorto, ou simplesmente dormindo. Não acredito que sejam atividades estáticas, pois isso implicaria a imobilidade absoluta, sinto-me mais confortável ao chamar de movimento expressivo<sup>20</sup>.

Por outro lado, suponho existir, para quem se coloca a observar essas imagens, uma espécie de movimento pendular do seu próprio olhar em relação a este

---

19 Foi o título que coloquei pela segunda vez. Na primeira vez tive receio de colocar o “Im”, por ser retrato de um dos filhos (e como todos sabem, filhos são sempre perfeitos, dentro de suas imperfeições), mas retornei a ideia primeira. Refere-se à ação imperfeita de abotoar a camisa.

20 Como veremos mais à frente Gilles Deleuze refere-se a um tipo de imagem do cinema, quando a imagem está em primeiro plano, pelo nome de imagem-afeto. A ela, ele atribui um tipo de movimento que denomina como expressivo, que seria o oposto do movimento extensivo (DELEUZE, 2018, pp. 141-142).

ponto das mãos e o espaço que o circunda, o espaço periférico da imagem. Cada um dos trabalhos teve como imagem de referência fotografias de diferentes qualidades tecnológicas. O mais antigo possui uma estética derivada de uma fotografia mais amadora, que se evidencia pela luz estourada e pelo desfocamento representados em áreas da pintura, como uma espécie de *flou*<sup>21</sup>. O trabalho mais recente também permite que percebamos sua origem fotográfica partir do enquadramento e da perspectiva criada pela lente. Ou até mesmo pelo tipo de imagem, de “instante roubado”, sem pose planejada.

A partir da confrontação entre esses dois trabalhos, ambos originados por diferentes técnicas fotográficas, surgiu-me o entendimento sobre minha necessidade de buscar um elemento expressivo dentro de um contexto familiar. Uma busca que tenta colocar em primeiro plano aquilo que deseja trazer para perto da superfície de observação e que, para isso, precisa que a imagem possua certas características. Os retratos em que o rosto ocupa quase toda imagem, podem parecer oriundos de um tipo de olhar muito diferente. Entretanto, percebo que, além de fazerem parte de uma iconografia que também me é familiar, possuem esse mesmo tipo de movimento expressivo que as mãos em primeiro plano contêm. Para mim, o que há nessas imagens, portanto, é uma potência de movimento expressivo, mas nunca chego a pensar em repouso, ou algo que remeta a uma imobilidade completa. Mesmo nas demais pinturas, onde há apenas o rosto em destaque. Pois, além dos micromovimentos de um rosto, dos quais vai falar Deleuze (DELEUZE, 2018, p. 141), há de fato um outro tipo de movimento presente na imagem: o de quem segura a câmera fotográfica para escolher o melhor ângulo para se fazer o registro.

A fragmentação do suporte em 16 folhas de papel que compõem a pintura *Imperfeição*, forma uma espécie de grade, e pode nos dar essa indicação, a respeito do enquadramento que queremos dar com nosso olhar. Podemos decidir se nos distraímos com a totalidade do plano aberto, juntando todas as dezesseis partes, ou se concentramos a atenção no gesto centralizado das mãos. Essas, que concentram, como a imagem de primeiro plano, a leitura afetiva de toda pintura.

Esses dois trabalhos reforçam a percepção de que meus documentos de referência são oriundos, justamente, de um tipo de fotografia que se desenvolve dentro

---

21 “O *Flou* de uma fotografia consiste em um pequeno desfocar da imagem, causada pela difusão de luz, cuja técnica pode ser feita durante a captura da imagem ou na impressão da cópia” (MELLO, 1998).

do ambiente familiar, que permite um tipo de olhar que tenta suspender as distâncias entre o observador e o objeto. Seja pela forma como habitam dentro de arquivos afetivos, ou pela atenção dada a esses gestos que necessitam um olhar que “recorta” esse elemento do espaço periférico, para melhor percebê-lo.

Constato que nessas duas pinturas mantém-se a necessidade de se recorrer aos antigos arquivos familiares como instrumento pictórico. Por essa razão, mais adiante no texto, tratarei de abordar a utilização desse recurso (fotografias de cotidiano) na própria história da pintura, no início do século XX, com a popularização dos aparelhos Kodak. Pois acredito que sua introdução na vida dos artistas, da vanguarda modernista, não se deu de forma neutra. Acredito, que tais fotografias surgiram como incremento essencial para que pudesse haver mudanças perceptiva em relação ao espaço da pintura. Refletir sobre esse momento de transição, pode me ajudar a pensar as questões que envolvem o meu próprio trabalho.

### 1.3.2 Imagens do possível:

Sobre a falta de qualidade de muitas daquelas fotografias de infância, a justificativa que costumávamos ouvir era a de que se “fazia o possível”, pelo fato de a família estar passando por uma fase um pouco “atrapalhada”. (A impressão que as imagens passavam era precisamente essa). Portanto, alguns rituais familiares deveriam ser admirados mais pela intenção, ou seja, pelo desejo de sua existência, do que pelo resultado obtido, como eram o caso dessas fotos. Me identifico com essa forma de proceder, ao executar imagens, pois normalmente quando decido produzir algum trabalho, significa que tomarei uma decisão muito rápida a respeito da técnica, formato e composição utilizadas, do contrário posso “perder” o momento de engajamento ou a oportunidade que percebo surgir.

Como citei há pouco, busquei em meu arquivo de recordações, como aquele da infância, algumas fotografias que, de certa forma, carregassem qualidades plásticas interessantes, que emanassem qualquer sensação de mistério e silêncio e que, também, possuíssem algum significado na minha história pessoal, para empregá-las como referenciais imagéticos.

A verdade é que tais características não foram definidas de antemão, no entanto, ao observá-las, pude perceber que meu interesse se voltou para esses elementos,

como uma escolha estética intuitiva. Uma ação que, talvez, eu possa associar à percepção do *punctum* barthesiano, pois se, diferentemente, o interesse pelas imagens estivesse atrelado a alguma característica referente à história ou narrativa que a imagem poderia referir de alguma maneira, a ação envolvida nessa escolha poderia ser associada ao que Barthes chama de *studium*.

Roland Barthes (1915 – 1980), filósofo e semiólogo francês, no famoso ensaio *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (BARTHES, 1984), faz um curioso ensaio sobre a Fotografia<sup>22</sup>. Desenvolve suas observações valendo-se de suas percepções mais pessoais como mediadoras desse estudo e buscando em seus movimentos individuais, “o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria fotografia” (BARTHES, 1984, p. 19).

Na obra, ele diferencia o *studium* do *punctum*. O *studium* refere-se àquele interesse geral que podemos ter sobre uma fotografia. Nele, investimos nosso olhar, e certo esforço, culturalmente treinado. Um movimento que parte do observador para a fotografia. Já no *punctum*, o movimento primeiro vem da imagem que nos atinge “como uma flecha” (BARTHES, 1984, p. 46). É sobre esse ponto da imagem que depositamos algo de particular. Que, quando apontamos o dedo para indicá-lo, revelamos mais sobre nossas inclinações pessoais. Sobre nosso olhar gerido, muitas vezes e simplesmente, pelo afeto, do que sobre a própria fotografia.

Portanto, quando ao escolher imagens de pessoas deitadas, seja dentro dos arquivos de imagens pessoais ou no momento de executar as fotografias com o intuito de registrar uma imagem de referência, o olhar que estou lançando diz respeito à percepção de uma espécie de *punctum*. Que dentro de uma série de possibilidades, identifica nessa forma de retratar, uma importância primordial, que diz respeito à identidade iconográfica que constitui minha própria percepção.

A possibilidade de haver esse paralelo entre a antiga caixa de fotografias e minha produção poética é recente, e julgo ser uma aproximação delicada de se fazer. Um caminho que devo ter cuidado ao percorrer, pois ao observar meu conjunto de trabalhos, não posso dizer que seja algo identificável ao

---

22 A letra maiúscula em “Fotografia” repete a grafia do próprio autor (e tradutor) que utiliza essa forma quando trata da ontologia da linguagem fotográfica e não apenas de uma determinada fotografia.

olhar imediato de um observador desavisado. Contudo, devo lembrar, que os documentos dizem respeito à forma como o artista olha o mundo, como bem observa Flávio Gonçalves ao tratar das questões que envolvem os documentos de trabalho de Francis Bacon:

Essas questões sugerem que os *documentos de trabalhos* fazem referência mais à forma como o artista olha o mundo e o representa de algum modo, do que são eles mesmos representados na obra como uma referência direta e imediatamente identificável quanto ao seu sentido ou origem. (GONÇALVES, 2020, pp. 22-23)

Curiosamente, a lembrança do “fazer o possível”, de que ouvia de familiares a respeito das fotografias amadoras, me reportou com assombro, ao título de um de meus escritos. Eu participei, junto com o grupo de extensão e pesquisa Studio P, de uma exposição seguida de um seminário<sup>23</sup> na UFPR, em Curitiba/PR. Cada participante deveria fazer uma breve apresentação, e eu intitulei minha fala como “A pintura do possível”.

No texto formulado para a apresentação, abordei uma questão, ainda fresca para mim na época, sobre a provável origem de minha prática pictórica a partir de uma fotografia caseira, que chamei, posteriormente, de afetiva. Como a imagem tem certo significado pessoal associado a algumas rupturas (de curso de vida), fiz uma associação ao fazer pictórico, como sendo uma tarefa também construída por interrupções, fraturas e mudanças de caminhos. Mas também aponte o fato de que as rupturas apontam para novas possibilidades, como rupturas qualitativas que promovem um salto para uma realidade transformada<sup>24</sup>.

Nesse ponto da apresentação eu já havia falado sobre a fotografia afetiva que desempenhou a ação inicial do fazer pictórico (Figura 13). Ao descrever essa imagem, é necessário descrever certas qualidades que eu também posso utilizar para tratar de trabalhos mais recentes: um retrato onde a figura parece estar dormindo ou em algum estado não totalmente desperto, olhos fechados e deitada. Também, nota-se que a câmera fotográfica, ao registrar a imagem,

---

23 Seminário ocorrido no dia 9 de maio de 2018 na UFPR, organizado em parceria com o professor Emanuel Monteiro: Pensar a Pintura: o artista, o ensino, a pesquisa e a extensão.

24 “Ao falar sobre ruptura, sei que a palavra parece ter um caráter niilista, no sentido de encerramento e negação do momento anterior, contudo, penso que também anuncia um novo possível, uma nova potência, uma nova condição essencial para se desenvolver, realizar ou existir.” (RIERA, 2018)

estava bem acima da pessoa retratada, como é a forma que costumo me posicionar ao produzir fotografias que utilizo como referência. Entretanto, nessa imagem, a figura aparece com um bebê deitado sobre o colo (meu filho e eu), uma típica imagem “de porta retratos”. Que apesar de ter sido fotografada horizontalmente, sofreu uma inversão para ser visualizada verticalmente (igualmente como eu fiz com a pintura intitulada *Eduardo* (Figura 15), que foi fotografada horizontalmente e depois invertida). Essa imagem serviu de referência para um dos primeiros trabalhos que fiz tentando utilizar a tinta a óleo e, apesar das muito perceptíveis semelhanças com as obras posteriores, demorei um pouco para perceber tal proximidade.

A imagem é corriqueira, digo, comum nos arquivos familiares, contudo, tanto o período a que ela remonta quanto a posição de estar deitada, carregam a significação de dois tipos de rupturas, vividas no período em que a fotografia foi feita. Sendo uma delas a de privação de um tipo de movimento.

A reflexão que abordei, no texto apresentado no seminário em Curitiba, foi a de que ao repetir essa mesma configuração nos trabalhos seguintes, eu estava “fazendo o possível”. Essa percepção parte do entendimento de que gestos muitos bruscos podem ser difíceis após uma ruptura. Sendo assim, não conseguia mudar a maneira de dispor a imagem de forma abrupta, conseguia apenas repeti-la até que a significação primeira fosse transformada e digerida através da pintura. Portanto era necessário fazer “(...) o mais simples, o essencial, o menor gesto possível para falar de algo. Eu deitei todas as pessoas que retratei.” (RIERA, 2018). Não sei se ainda concordo com todas essas observações feitas no passado. No entanto percebo que, como imagem, talvez eu consiga situá-la entre uma imagem afetiva, uma imagem que afeta, ou então aproximar de um conceito abordado pelo filósofo francês Gilles Deleuze (1925 – 1995): a imagem como expressão pura dos afetos, a que ele se refere como imagem-afecção (DELEUZE, 2018). Segundo o autor, a imagem-afeto<sup>25</sup> não é a representação de um afeto, mas sim sua pura expressão. Cito esse conceito porque o filósofo o utiliza para tratar de algumas imagens cinematográficas em que o objeto, para o qual a lente aponta, aparece em primeiro plano, muito próximo do olhar do observador. Essa relação de distâncias e proximidades entre observador e objeto observado é uma questão

---

25 O conceito de imagem-afeto é para Deleuze, um dos três avatares da imagem-movimento. Os outros dois são: a imagem-percepção e a imagem-ação. Ele utiliza o conceito de imagem movimento de Henry Bergson (BERGSON, 2006), para abordar a imagem cinematográfica.



Figura 13. Arquivo pessoal.



Figura 14. Mariana Riera, *Madonna*, 2010, óleo sobre tela, 60 x 50cm.

que gostaria de abordar ao longo do texto. Deleuze relaciona o primeiro plano do cinema diretamente à imagem do rosto e, assim, todo objeto representado dessa forma, torna-se “rostificado”. Para ele, trata-se de um tipo de imagem que oferece, de forma densificada, toda a leitura afetiva do filme em que ela está inserida, além de representar um tipo de movimento mais expressivo, do que extensivo (DELEUZE, 2018, pp. 141-142). Descrição que me parece adequada à minha própria fotografia, já que me encontrava em uma posição que não poderia fazer grandes movimentos. A ideia do rosto (ou de um enquadramento em primeiro plano do cinema, que seja) concentrar uma totalidade de elementos, me remete à ideia de Gil, de ser o rosto um território possuidor de todas as formas do mundo. Entretanto, a leitura que o filósofo Gilles Deleuze faz é de que ele concentra, não todas as formas, mas potência de expressar, portanto, todos os afetos.

Juntamente, o estar deitado, representado na dita fotografia e nos trabalhos que se seguiram, também fazia referência à percepção fenomenológica<sup>26</sup>, talvez, de se ficar nessa posição de forma compulsória, privado de certos movimentos, ações, e até mesmo de sentidos. Existe uma dualidade no sentido da palavra *privado(a)*. Podemos entender seu significado como algo entre o privado, daquilo que não é público, e a privação que faz referência a uma falta, a algo que se deveria ter, mas que nos é negado. Penso que a origem da fotografia afetiva em uma caixa de recordações de família, e a sua significação que remete a experiências vividas no âmbito da vida privada, concernem o significado relativo à esfera privada da existência. E também no sentido de *privação* imposta a um corpo, cuja a orientação do sujeito deitado denota, pela privação de certos tipos de movimentos. A filósofa Hannah Arendt aponta para essa dimensão do termo. Segundo ela, na acepção original de *privação*, o indivíduo, ao viver uma vida inteiramente privada, acaba sendo “destituído das coisas essenciais à vida verdadeiramente humana: ser privado da realidade que

---

26 Tenho em mente, ao me referir a esse conceito, o que compreendo da obra *A fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty. De forma muito resumida, sua concepção (influenciada pelas fenomenologias de Husserl e Heidegger) parte do pressuposto de que o conhecimento que podemos ter do mundo, e do sujeito em relação a esse mundo, tem como instância primeira a consciência de nós mesmos enquanto percebemos as experiências, antes mesmo de podermos atribuir-lhes significados (PONTY, 2002, p. 12). Cito esse aspecto fenomenológico, porque uma das questões que a imagem suscita em mim, refere-se ao fato de que, na época, meu filho tinha um refluxo extremamente forte. Por essa razão eu precisava passar as noites e os dias com o bebê sobre meu peito para que ele conseguisse dormir, pelo desconforto que sentia e para que ele não se afogasse. Dessa forma, eu necessitava permanecer longas horas na mesma posição, quase sempre deitada ou reclinada.



**Figura 15.** Mariana Riera, *Eduardo*, 2016, acrílica sobre tela, 60 x 50 cm.



**Figura 16.** Arquivo pessoal.

advém do fato de ser ouvido ou visto por outros”, é estar ausente do “mundo comum das coisas” (ARENDDT, 2007, p. 68). Bem como acredito ser a situação de um corpo que é obrigado a permanecer reclinado, privado até mesmo de movimentos mais extensivos, e, até mesmo, a condição da própria maternidade expressa na fotografia citada.

Gosto de pensar nessa origem das fotografias afetivas como uma forma de “fazer as pazes” com essas imagens de baixa qualidade do passado, dos arquivos familiares, a partir das novas possibilidades trazidas pela pintura. Um olhar que permite a reconstrução da memória, que parte do que é precário em busca de uma imagem mais satisfatória. Não perfeita, mas, talvez, possível.

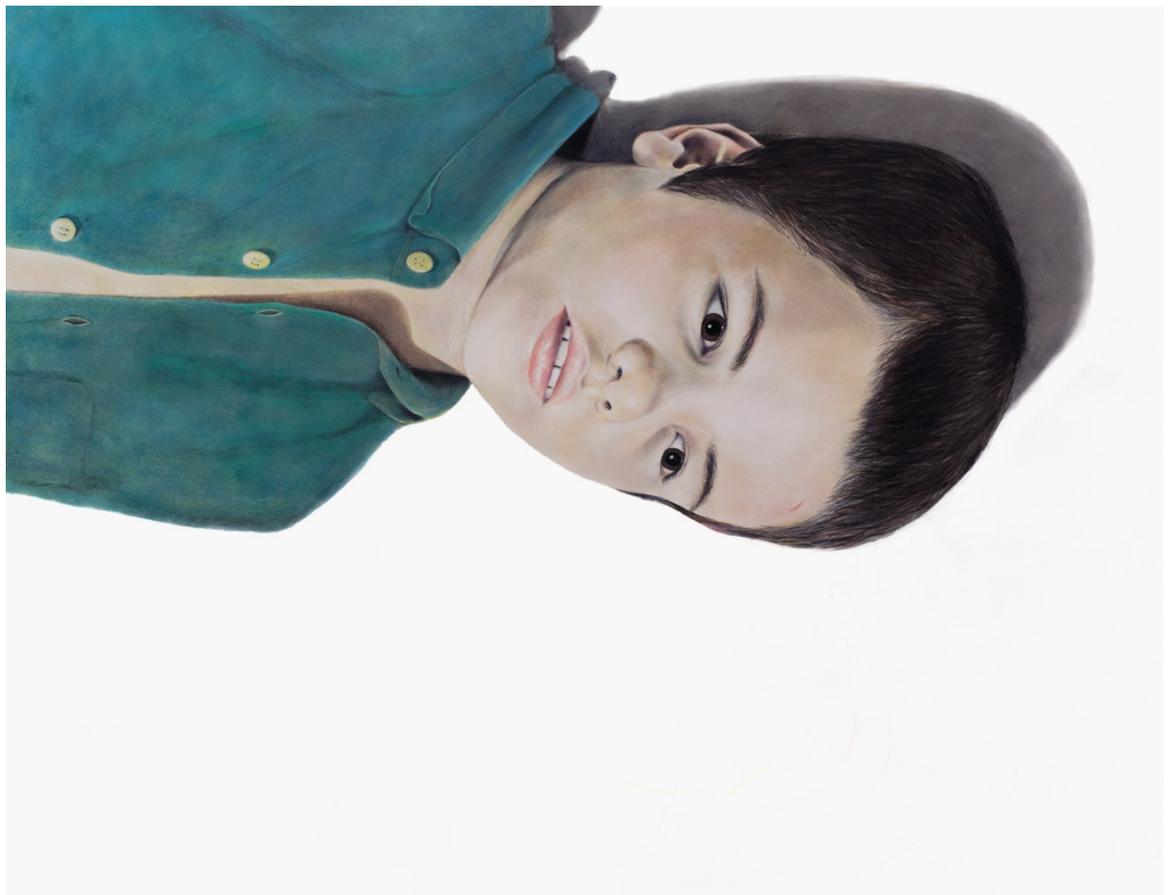
### 1.3.3 O transporte da imagem, ou, O alargamento do espaço de significação:

Costumo fazer, desde que comecei a produzir meus próprios documentos, muitas fotografias em uma mesma sessão, para depois escolher apenas uma. Testo vários ângulos diferentes e luzes. Não sou fotógrafa, mas fui aprendendo a trabalhar com a câmera, conforme surgiam as necessidades. No final do processo que envolvia o ato de fotografar, eu acabava por obter uma imagem em que o corpo do indivíduo retratado se apresentava no sentido horizontal do suporte, ou seja, no sentido de *paisagem* do retângulo. Assim como o modelo se colocava deitado, o seu corpo representado mantinha essa disposição em relação ao suporte.

Após a escolha de uma das fotografias, eu a transportava para um editor de imagens para “sentir” seus pesos e características. Em alguns momentos eu tinha o desejo de inverter a imagem, colocando a parte de baixo para cima (Figura 17) e vice-versa, ao modo das nossas telas de celulares quando fazem as imagens girar, invertendo a força da gravidade na representação. Também editava e salvava várias versões com alterações de luzes, contrastes, intensidade de cores, recortes de detalhes ampliados, etc. Eram várias versões da mesma imagem, ou, até mesmo, de duas, pois em alguns momentos buscava uma segunda imagem da mesma série algum detalhe que me parecia melhor representado. Talvez porque eu tenha dificuldade para enxergar bem (tenho miopia e astigmatismo, esse último um pouco acima da média), sinto a necessidade de ajudar meus olhos a verem melhor a imagem através desses recursos.

Com a ajuda de um projetor (Figura 18) eu transportava novamente essa imagem para o seu último suporte: a tela ou o papel em branco. A visão “de sobrevoos” é diversas vezes reconfigurada a partir desses procedimentos.

Há mais uma questão a ser levada em conta ao se fazer o transporte da imagem para a pintura, quando excludo da figura seu entorno e a privo da verticalidade e do olhar para o observador. O fato de elas serem apenas retratos, sem nenhuma informação adicional sobre a razão de suas existências, ou sobre seus estados emocionais, gera uma espécie de lacuna. Ou, ao invés de denominar como lacuna, talvez possa me referir como sendo um *alargamento do espaço* onde a significação da imagem possa se dar. O autor Jaques Rancière, ao citar a última frase de Barthes em *Sarrasine de balzac* na obra *S/Z* (“A marquesa ficou



**Figura 17.** Mariana Riera, *Artur com sombra*, 2013, Pastel seco e lápis de cor sobre papel, 150 X 179 cm.



Figura 18. Arquivo pessoal: Registro de processo.

pensativa”) trabalha a ideia de *imagem pensativa*. No escrito de Barthes, a frase marca uma situação em que o texto guardava ainda “sentidos de reserva” ou “excedentes de plenitude” (RANCIÈRE, 2012, p. 117). Ou como bem explica Emmanuel Alloa, quando se refere a imagens, “No espaço entre a imagem e o olhar que ela provoca, uma atmosfera pensativa se forma, um meio pensativo” (ALLOA, 2017, p. 9)<sup>27</sup>.

Rancière exemplifica sua ideia, de imagem pensativa, com as fotografias da fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra cujo trabalho consiste em fotografar pessoas que se encontram em um período de transição, ou lacuna, de suas próprias existências e de suas identidades. Como por exemplo, adolescentes desajeitados, toureiros amadores, soldados captados antes e depois da incorporação e mães que acabaram de dar à luz. Segundo o autor, quando fala mais especificamente de uma adolescente fotografada em uma praia (Figura 19), “seres quaisquer, pouco expressivos, mas por isso mesmo dotados de certa distância, de certo mistério, semelhante ao dos retratos que povoam os museus, retratos de pessoas outrora representativas que se tornaram anônimas para nós.” (RANCIÈRE, 2012, p. 105).

<sup>27</sup> Os autores citados acima tem por influência o pensamento do filósofo da fenomenologia Maurice Merleau-Ponty a respeito da linguagem e a percepção do sentido pelo *Ser*. O texto que indico sobre a questão é o *Linguagem indireta e as vozes do silêncio* (PONTY, 2004).

Trabalhar com as figuras no sentido horizontal, para mim, sempre foi uma estratégia para ampliar a lacuna de significação. Não foi por qualquer razão que intitulei meu TCC como “Todas as Formas do Mundo: Notas sobre as figuras em trânsito” (RIERA, 2014), pois o trânsito referia-se ao estado transitório de muitos elementos da representação e do processo de construção. Eu percebia o transitório nas linguagens empregadas, entre desenho, fotografia e pintura; nos materiais em que constantemente me desloco, entre tipos de tintas pastéis secos, lápis de cor, guache, aquarela, grafite, papel, lona, etc.; no fluxo de significações que percorrem esse espaço lacunar; e na percepção que tenho das figuras retratadas, como se estivessem em um espaço de existência indefinida, entre vida e morte, por exemplo. Fazer retratos cujas figuras estivessem deitadas foi uma forma que encontrei de gerar um leve estranhamento com o objetivo de permitir o alargamento do espaço de significação que não pudesse ser totalmente preenchido, guardando uma área vazia onde se pudesse guardar um tipo de potência.



**Figura 19.** Rineka Dijkstra, *Kolobrzeg, Poland July 26, 1992*, 1992, Impressão cromogênica, 117 x 94 cm.

### **Sobre a organização das imagens (ou, O arquivamento do *punctum*)**

Farei aqui, uma breve referência à forma como costumo organizar meus arquivos, pois acredito que ele reflete e é refletido pela forma como conformo meu olhar sobre as coisas.

Como mencionei acima, possuo em meus arquivos de computador, um grande número de imagens, de experimentações fotográficas que me servem como ferramentas de trabalho (Figura 20). Entretanto elas se misturam com pastas de arquivos pessoais, com fotografias ditas vernáculas, reforçando uma característica que percebo em meu processo: a abolição da distância entre os rituais privados e o processo poético, onde casa e ateliê se misturam e onde familiares, amigos e espaços de moradia servem também de modelos. Percebo tais aproximações como uma necessidade de perceber o peculiar dentro do que é familiar. Uma aproximação por similaridades, entretanto, buscando as diferenças.

A organização desse arquivo no computador me projeta, para a lembrança de algumas das páginas da obra *Atlas*<sup>28</sup> do pintor alemão Gerhard Richter (1932), em que ele insere retratos de seus familiares também. Essa relação que faço com os arquivos do artista se dão apenas em sua aparência, de algumas pranchas de rostos (Figura 21) principalmente, entremeadas por diversas outras pranchas de imagens diferentes, e não pelo objetivo de seu arquivo. Mas presto atenção em duas questões. A primeira diz respeito ao que se conta sobre o princípio dessa coleção se originar nos arquivos familiares. Porque por mais que ele já coletasse imagens de revistas e jornais, quando começou a reunir suas imagens em 1970 nesse grande arquivo, foi a partir da organização de suas fotografias pessoais que a obra teve seu início, em quatro primeiros painéis inaugurais (RICHTER, 2021).

Benjamin Buchloh, escreve sobre o papel originário e balizador da percepção que essas imagens de família tiveram no *Atlas* de Richter:

As imagens fotográficas de membros da família que compõem os quatro primeiros painéis do Atlas, portanto, parecem ter ser-

---

28 “O Atlas de Gerhard Richter é uma coleção de fotografias, recortes de jornais e esboços que o artista reúne desde meados dos anos 1960. Alguns anos depois, Richter começou a organizar os materiais em folhas soltas de papel. ‘No começo tentei acomodar tudo que estava em algum lugar entre arte e lixo e que de alguma forma parecia importante para mim e uma pena de jogar fora’” (RICHTER, 2021). (Tradução livre)

vido a Richter (...) como ponto de partida para suas reflexões sobre a relação entre a fotografia e a memória histórica originada.

(...) é na reflexão sobre a imagem de família em que a força do mnemônico conecta-se ao passado, e seus intrincados impactos no presente poderiam ser fidedignamente verificados como processos materiais (...). (BUCHLOH, 2009, p. 205)

Buchloh relaciona inclusive outros casos em que imagens familiares tiveram o importante papel de origem dentro das obras de alguns pensadores, como Siegfried Kracauer, em 1927, e Walter Benjamin, em 1930. E também, cita o autor, Roland Barthes que a partir de uma fotografia da mãe foi movido a escrever uma fenomenologia contemporânea sobre a fotografia (BUCHLOH, 2009 p. 205).

Percebo esse recurso, de recorrer a um tipo de imagem que diz respeito à vida exclusivamente privada, por exemplo, como uma forma de afixar o ponto conhecido (familiar) dentro de um processo de investigação. Um centro de orientação para onde sempre se pode retornar para construirmos paralelos com os fenômenos que tentamos compreender. No caso de Richter o fenômeno dizia respeito à banalidade da disseminação de imagens. Para mim, diz respeito a uma abolição de distância entre o olhar do artista e o objeto observado no interior dos rituais privados.

A residência desses documentos de trabalho junto às fotografias familiares me faz lembrar o que diz Jacques Derrida a respeito da palavra *arquivo*. Que, segundo ele, encontra sentido também na palavra grega *arkheion*: “inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço (...)” (DERRIDA, 2001, p. 12). O autor afirma que é a partir de uma *domiciliação*, na casa dos guardiões das leis, os arcontes<sup>29</sup>, que os arquivos nascem na Grécia: “A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público” (DERRIDA, 2001, p. 13). Era no espaço da casa que o arconte selecionava o que deveria se tornar público e o que deveria se manter privado ocorria.

---

29 Arconte - ar·con·te:

1 HIST Antigo magistrado grego, em princípio com poder de legislar e, depois de Sólon, simples executor de leis.

2 TEAT No teatro grego, o principal magistrado civil de Atenas, que tinha sob sua responsabilidade a administração dos festivais anuais e os concursos dramáticos.

ETIMOLOGIA: *gr* *árkhōn, onto*s. (DICIONÁRIO MICHAELIS, 2015).

Vejo esse espaço do arquivo da mesma forma que percebo meu processo, com essas interpenetrações de diferentes esferas, onde as imagens se contaminam, pelas semelhanças e pelas diferenças. É dentro dessas comparações que consigo perceber quais imagens se destacam por possuírem qualidades que permitem a transferência para a pintura.

A esse respeito, percebo a segunda questão que me chama atenção em algumas pranchas de Richter: Os enquadramentos que ele faz com fitas (ou faixas de papel, não sei ao certo), nas imagens, revelam um estudo de enquadramento, como o que fazemos em editores de imagens no computador. Provavelmente um estudo que busca perceber qual das imagens, ali inseridas, se adequam melhor a uma possível transferência para a linguagem pictórica. No exemplo da folha 394 (Figura 21), conhecemos a imagem que Richter escolheu através da pintura *Betty*, de 1977 (Figura 22). E, embora tenha feito outro enquadramento na fotografia que está colocada acima dessa, foi por uma diferenciação das qualidades das imagens que ele decidiu por apenas uma delas. O curioso é que consigo entender seu critério de escolha, pois é a que melhor dá acesso às formas do rosto e pescoço, fornecendo também uma variedade de luz e sombra que ajudam na construção do volume. Além do mais, tenho a impressão de que é nessa fotografia que o rosto apresenta melhor a qualidade que citei acima, de uma espécie de alargamento do espaço de significação. Nessa imagem, a menina não parece nem criança nem adulta, nem distraída ou apenas posando para uma foto, tem alguma coisa que torna imagem, de certa forma, interrogativa e misteriosa. A figura se dá quase como um objeto, uma boneca de cera quem sabe, como quando em algumas imagens de cinema, o enquadramento em primeiro plano revoga, por um breve instante, a identidade do sujeito. É possível que Richter tenha se dado conta dessa qualidade, pois, diferentemente da fotografia, na pintura ele insere uma sombra rente à borda inferior, como se Betty estivesse deitada sobre uma mesa aos moldes de uma natureza morta. Até mesmo o seu cabelo parece avançar o espaço, como se fosse uma faca ou um aspargo, por exemplo, que vemos avançar nas pinturas desse gênero.

Ademais, essa forma de misturar diferentes imagens em um mesmo arquivo trabalha com a ideia de uma abolição de espaços entre as duas instâncias, a pública e a privada, que de certa forma acabo operando com minhas escolhas de representações. Acredito que assim, os arquivos também reverberam a ideia de abolir distâncias que percebo no próprio enquadramento da imagem, quando represento as figuras em primeiro plano, a partir de um ponto de vista muito aproximado.

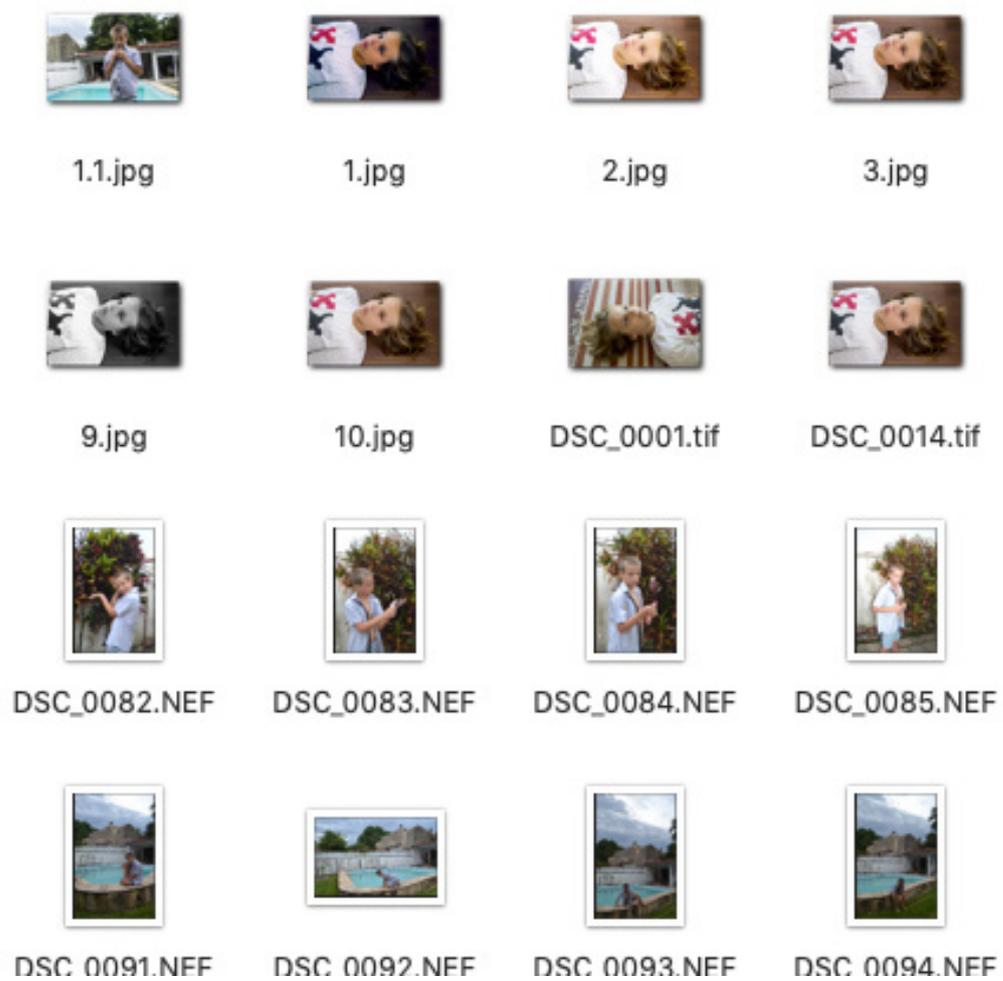
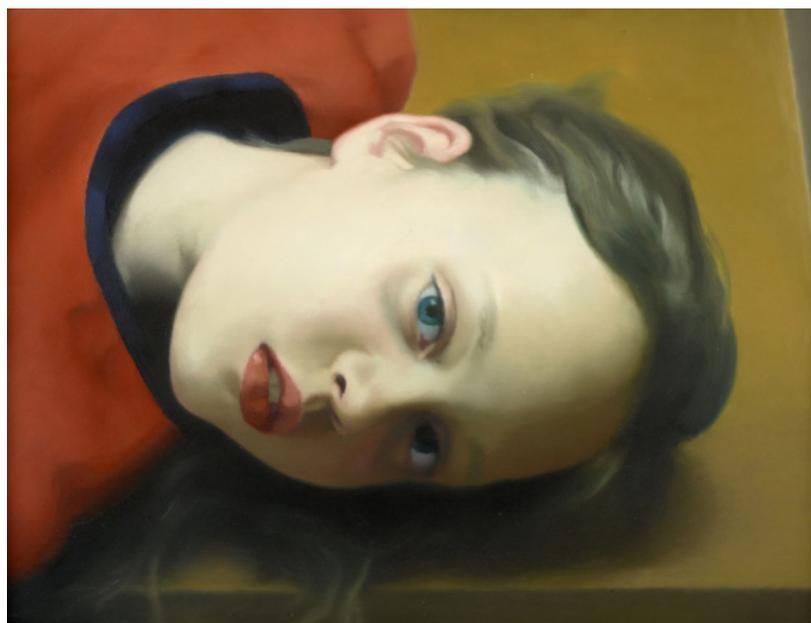


Figura 20. Arquivo pessoal.



**Figura 21.** Gerhard Richter, *Betty Richter - Atlas Sheet: 394*, 1978, cm x 51.7 cm.

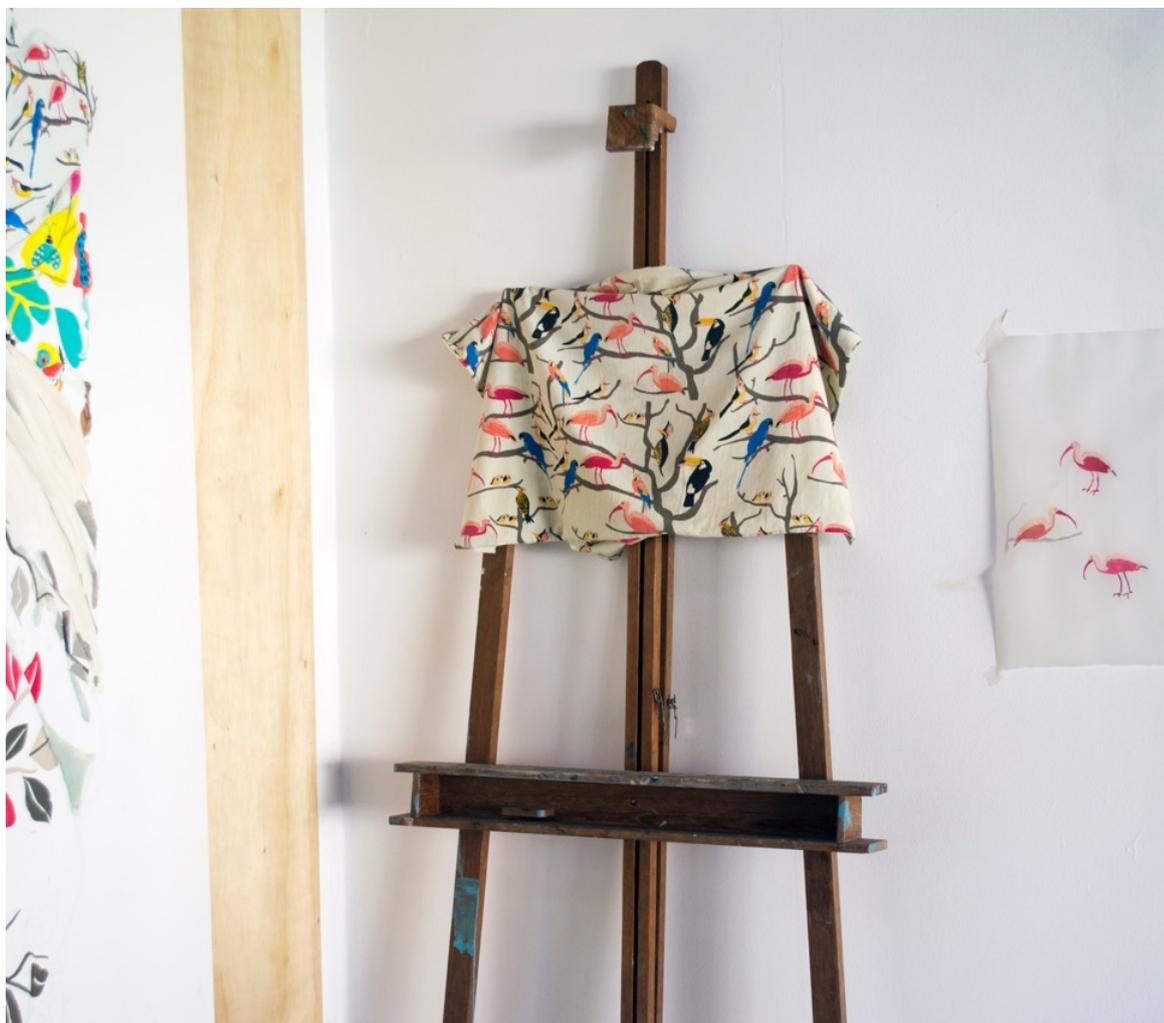


**Figura 22.** Gerhard Richter, *Betty*, 1977, óleo sobre tela, 30 cm x 40 cm.  
Museu Ludwig, Colônia, Alemanha.

## Um olhar sobre o privado

*“Isso é algo que adoro na arte. Pinturas Influenciam, pinturas, mas também nos fazem enxergar coisas que, do contrário, poderiam passar despercebidas”*

David Hockney, 2011.



# CAPÍTULO 2

## UM OLHAR SOBRE O PRIVADO

Gostaria de abordar, aqui, três tipos de olhares que lanço sobre meus referentes e que acredito serem formadores de minhas escolhas compositivas de imagens. Tratarei, portanto, do *olhar desejan*te, do *olhar como assunto* e do *olhar sobre o sagrado*.

### 2.1 O olhar desejan

(ou, Onde está a Aline?)

Por duas vezes Plínio, *o Velho*, em sua História Natural, Livro XXXV<sup>30</sup>, se refere ao mito de origem da pintura. E nas duas vezes que isso ocorre, ele a identifica também como a origem do retrato. Quase todo estudante de arte já ouviu, em algum momento, a famosa história da Donzela de Corinto, como referência à origem da pintura. No mito, a filha de um oleiro de Sicione, chamado Butades, traça o contorno da sombra, projetada na parede, de um rapaz por quem estava enamorada e que iria partir para o estrangeiro. A donzela, por lamentar e sofrer com a ausência iminente de seu amado, recorre ao recurso de fixar sua silhueta em uma parede com carvão. Diz-se que a partir desse traçado seu pai teria completado a imagem com suas argilas dando, assim, origem à pintura (ou à representação de forma geral). José Gil abre seu texto sobre retrato relatando esse mito, e coloca a seguinte questão: “Que seja uma sombra a primeira imagem delineada do retrato, mostra quanto este aponta já para o reino dos mortos” (GIL, 1999, p. 13), ou seja, dos ausentes. Essa observação assinala o

---

30 “XLIII. De pictura satis superque. contexuisse his et plasticen conveniat. eiusdem opere terrae fingere ex argilla simihtudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuvenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrisit, quibus pater eius inpressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit, eumque servatum in Nymphaeo, donec Mumius Corinthum everterit, tradunt.” (PLYNY, 1961 [77] pp. 370-372)

desejo que temos de nos assegurarmos da presença do sujeito amado, tão logo percebamos que a finitude é inevitável.

Goeffrey Bather tenta em sua obra, *Arder en Deseos: la concepción de la fotografía* (BATCHEN, 2004), identificar, dentro da história geral, o princípio do desejo de fotografar, buscando na verdade os primeiros relatos da origem desse desejo. Bather se depara com a ideia, descrita por Victor Burgin ao citar o mito de Plínio, de que a origem de qualquer imagem gráfica está no desejo de proteção contra a perda do objeto e da própria identidade. Convertendo assim, o desejo de fotografar em uma economia de desejo mais genérica. “Comum a todas as épocas e lugares (...). Em outras palavras, Burgin substitui uma essência original, ‘a própria fotografia’, por outra, ‘o próprio desejo’.” (BATCHEN, 2004, p. 115). Mais à frente Bather cita Jean-Jacques Rousseau, que se refere ao mito de Plínio em o *Ensaio sobre a origem das línguas*, afirmando, de maneira ainda mais lírica, que o amor havia sido o inventor do desenho. Bather observa que tanto Burgin quanto Rousseau recorreram à imagem da donzela para situar o desejo no ponto de origem.

Em um ensaio intitulado *Laços do desejo*, Marilena Chaui aborda a transformação do entendimento do conceito de desejo, no pensamento filosófico - sendo Spinoza seu principal agente - que trata sobre a interiorização do desejo, passando de uma força metafísica para uma força psicológica instaurando o pensamento moderno: “deixando de ser força cósmica, organizadora do mundo, para fazer-se consciência do apetite humano, expõe o surgimento daquilo que, mais tarde, viria a chamar-se subjetividade.” (CHAUÍ, 1990, p. 64). A esse respeito lembro do olhar “incomum” descrito por José Gil, quando faz referência ao olhar que fita um rosto, um olhar não objetivo, portanto subjetivo. Talvez esse olhar pudesse ser descrito, a partir de uma subjetividade, como o olhar desejante, que busca nos vazios do rosto, aquilo que percebe finito, em si mesmo.

### **Onde está a Aline?**

Minha mãe tem um retrato meu de quando eu tinha dois anos de idade, que me contam que quando eu era um pouco mais velha, mas ainda pequena, eu chorava ao olhar para ele. Nele, apareço sentada em um largo degrau que havia em frente à varanda de uma casa, e onde se pode ver que o fotógrafo estava cercado por plantas, pois deve ter adentrado na vegetação para tomar distância. É uma foto bonita, mas apesar disso, o que me causava tristeza era a existência de uma outra fotografia muito parecida. Nessa outra, minha irmã gêmea, a

Aline, estava sentada ao lado. A ausência dela só existia em uma das imagens, e ela me fazia sofrer, mesmo que na realidade minha irmã nunca tenha se afastado. Com certeza havia em mim um certo aterramento pela possibilidade de um dia ela não estar lá.

Penso que essas duas fotografias antigas funcionam como as duas pinturas que representam as camas de meus filhos, de que tratarei mais adiante, em que a imagem onde existe o espaço vazio da cama faz referência e uma presença pré-existente àquele instante (Figura 23). Em contrapartida, a imagem onde o sujeito se faz presente (Figura 33), dormindo na superfície da cama, aponta para a iminência de sua partida, visto que a verticalização da imagem, nesse trabalho, causa uma sensação de que a figura pode escorregar a qualquer momento, pela ação da gravidade exercida pela borda inferior do retângulo (AUMONT, 2004, p. 121). (Por outro lado, a gravidade exercida pela representação da cama, tem a intenção de sugerir que o próprio observador encontra-se sobrevoando esse espaço, assim, trata-se de uma gravidade ambivalente.)

Mas, voltando às antigas fotografias de que falava, a ausência subentendida no retrato de infância, é evidenciada pelo fato de eu estar posicionada no limite à esquerda daquele longo degrau acinzentado da casa, enquanto ele se alonga à direita da imagem, ocupando quase toda largura da foto, tornando o vazio muito maior que o espaço que eu ocupo, tão pequena, no canto oposto. Em compensação, na outra fotografia minha irmã me ajudava a ocupar esse vazio mais à direita da imagem. Havia nessa segunda fotografia uma partícula de alento que fazia uma falta muito grande na outra. Transformando o vazio da primeira imagem em uma entidade tangível, condensada na linha traçada pelo degrau que estava vazio. Uma espécie de condensação das qualidades existentes na totalidade da imagem.

Talvez, se as duas fotografias estivessem comigo, ou eu soubesse onde acha-las hoje, eu decidisse apresenta-las aqui no texto. Entretanto, também me ocorre que muitas vezes, imaginar a imagem que nos descrevem, principalmente quando fazem referência a uma existência, e percepções, de caráter íntimo, é mais efetivo concebermos a imagem através de nossas próprias referências íntimas. Roland Barthes utiliza esse artifício<sup>31</sup> quando não apresenta a fotografia de sua mãe ainda menina em um jardim de inverno. Precisei ler o livro em um segundo momento para perceber que ele nunca a apresenta em

---

31 Barthes simplesmente descreve a imagem: “A fotografia era muito antiga. Cartonada, os

seu ensaio, *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (BARTHES, 1984). Contudo, eu poderia jurar que já havia visto a fotografia de sua mãe. Me chama atenção a tradução do título, para o português, que mantém o artigo “a” (la), antes da palavra “fotografia”, pois parece designar justamente a essencial importância de uma imagem que sequer aparece na obra. Sei que o francês, do título original,<sup>32</sup> tem essa particularidade e necessita do artigo antes do substantivo. Entretanto, se fosse o caso de a “nota” ser sobre a ontologia da fotografia, seria bem possível, e até mais apropriado, dizermos “nota sobre fotografia”, mas o artigo “a”, nos faz lembrar, de uma vez por todas, a imagem, quase presente aos nossos olhos, de uma antiga fotografia de duas crianças, que nunca vimos com a visão comum, apenas com a imaginação.

Bem, não tenho como apresentar minhas fotografias agora, apenas posso descrever (de memória) que a imagem onde a Aline está ausente, é uma das imagens que melhor representam o conceito de ausência e de solidão para mim. Possivelmente a sensação seja reforçada pelo conjunto de suas qualidades. Seja pelo caráter antigo, de uma tecnologia de uma câmera fotográfica amadora dos anos 1980, pela expressão de meu rosto sempre tão sério em todas as fotografias dessa época, pela casa antiga de onde só tenho fleches de lembranças, pela luz difusa de um fim de tarde, ou pelo extenso batente do degrau que dá acesso à varanda da casa e que sublinha, bem como um traço em um papel, a falta de minha irmã na superfície dessa linha.

Na outra imagem, as duas meninas aparecem sentadas lado a lado. Eu de jardineira jeans e blusão de lã azul, a Aline com a mesma jardineira, porém de blusão vermelho, salientando que se tratam de irmãs gêmeas. E gêmeos sofrem desse aspecto particular, que talvez outros irmãos não percebam: sua existência está sempre associada à existência de um outro indivíduo, principalmente quando são ainda muito jovens. Igualmente como ocorre com qualquer imagem e seu referente, sendo um o duplo do outro, cuja própria existência

---

cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro. Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), seu irmão sete. Ele apoiava as costas na balaustrada da ponte, sobre a qual estendera o braço; ela, mais distante, menor, mantinha-se de frente; sentia-se que o fotógrafo lhe havia dito: ‘Um pouco para frente, para que a gente possa te ver’; ela unira as mãos, uma segurando a outra por um dedo, como com frequência fazem as crianças, num gesto desajeitado. (...) A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder (...)” (BARTHES, 1984 pp. 101-102).

32 Título original da obra em francês: *La chambre claire: Note sur la photographie*.

está atrelada. Por conseguinte, a ausência de um talvez signifique também a ausência do outro, ou, ao menos, a perda da própria identidade.

Para Margarida Medeiros,

(...) a representação do outro ou de si mesmo parece estar ligada à condição da arte. Esta representação começa por ser determinada pela consciência da morte, pela noção de brecha ou de falha sentida pelo ser humano, a partir do momento em que se percebe a si próprio como um ser finito, que pode desaparecer um dia. (MEDEIROS, 2000)

Nesse sentido, representar o outro e, portanto, a si mesmo, pode ser lido como, além de um registro de presença no mundo, uma forma de recriar, restaurar ou apenas registrar a própria existência e presença no mundo, através da ação do olhar.

## 2.2 O olhar como assunto.

### 2.2.1 Sobre o confinamento: técnicas de aproximação do olhar:

#### **Práticas de Quarentena I ou A Cama desarrumada de Artur.**

Meu período do curso de mestrado pode ser dividido em duas partes, a inicial, antes da pandemia do Covid-19, que ocorreu entre agosto de 2019 e o início do período de quarentena, que iniciou para mim no dia dezessete de março de 2020; e a parte que veio depois da suspensão de todas as atividades. Os primeiros meses de reclusão foram os mais estranhos, pois além de terem sido canceladas muitas das atividades acadêmicas, minhas e de meus filhos, até uma segunda ordem, meu filho mais velho, o Artur, foi morar com o pai para cursar o ensino médio em outra cidade. Havia saído de casa há pouco tempo e de uma hora para outra não sabíamos se podíamos nos visitar, conforme havíamos planejado o funcionamento dessa nova rotina.

Sua partida não se deu sem certo sofrimento de minha parte, e aqui devo confessar que boa parte de minha produção em arte gira em torno desse menino, que tantos anos levei para entender seu jeito, sem nunca conseguir totalmente,

até receber o diagnóstico de autismo leve. Meus dois filhos receberam esse mesmo diagnóstico, mas se eu pudesse descrevê-los como se fossem imagens, o Artur é pura opacidade e o Théo transparência. Dificilmente o Artur se demorará ao olhar nos olhos de alguém e não vai permitir fácil acesso aos seus significados, assim, devo me contentar apenas com a sua superfície quase indecifrável. Possivelmente essa seja uma das razões pelas quais escolho sempre desviar o olhar das figuras ou simplesmente fechá-los, pois vivo tentando decifrar esse território invisível ao qual se refere o filósofo José Gil (GIL, 1999, p. 19). O tangenciamento, ou o desvio, do olhar do Artur não cria laços com os outros olhares por muito mais que um breve instante, sempre observa um lugar que não tenho acesso, buscando significados em lugares onde não alcanço.

Um texto intitulado “Para onde olha esta criança?” - quando as lentes de um professor interrogam o olhar de um autista (TOLEDO, et al., 2008), conta a história de uma professora que inverte sua abordagem quando tenta entender para onde sua aluna Alice olha quando desvia o olhar. A professora lhe empresta uma câmera fotográfica e empreende um projeto em que Alice passa a registrar paisagens e objetos. Quando as fotos são reveladas, descobre-se que ela fotografava duas vezes o seu referente:

Alice escolhe um método: fotografa um objeto com certo distanciamento, mostrando ao outro o objeto inteiro, conceitual. A seguir escolhe um detalhe, um ponto que pode ser um reflexo de luz sobre o objeto, uma sombra ou um pequeno orifício. Eis o objeto de Alice! (TOLEDO, et al., 2008)

Me parece que Alice observa o mundo a partir desses afastamentos e aproximações que tento entender em meu próprio olhar, enquanto questiono o olhar alheio. A professora afirma ter emprestado seu olhar para à criança, ao lhe emprestar uma câmera, “criando com uma instância externa a possibilidade de capturar pelo menos um traço do universo interno de Alice.” (TOLEDO, et al., 2008). Entretanto, percebo-me no oposto dessa situação, talvez seja eu mesma, quando observo meus referentes, essa criança autista que busca significados a partir de imagens, tomo de empréstimo esse olhar que escrutino em minhas figuras retratadas, que olham para algum campo desconhecido por mim. Jacques Aumont afirma que o enquadramento em *plongée*, no cinema, pode significar que representa o ponto de vista do personagem que possui poder sobre algum outro, que tem o domínio sobre o outro (AUMONT, 1993, p. 154). De fato, há um desejo de dominar o outro quando faço esse tipo de

enquadramento, entretanto, penso que é um dominar no sentido de ocupar, como se fosse um território.

Artur foi modelo quase exclusivo dos primeiros trabalhos de retratos que produzi, e agora, de repente, ele não estava mais presente, justo em um momento de confinamento. A única coisa que ele deixou, no dia que saiu, foi a cama desarrumada, o que me deixou surpresa, visto que, uma de suas manias mais constantes era a de manter a cama sempre em ordem. Artur precisa que as coisas estejam sempre visualmente organizadas, mesmo que por trás da aparência haja uma grande desordem. Eu a mantive assim por alguns dias e quando resolvi organizá-la, tive o ímpeto de fotografá-la do jeito que estava (Figura 24), a partir do ponto de vista que o cinema denomina “enquadramento em *plongée*” (AUMONT, 1993, p. 154), bem como eu costumava fazer com ele, quando o fotografava, ou como gosto de descrever minha tentativa de aproximação: sob um *olhar de sobrevoo*.

A pintura (Figura 23) resultante desses registros foi produzida em tinta a óleo sobre uma superfície de algodão que eu mesma preparei, com muitas camadas de gesso, e estiquei sobre um bastidor que estava guardado há alguns anos. Representa uma cama em dimensão um pouco maior que o tamanho natural da cama original, de modo que poderia abrigar até mesmo uma pessoa muito alta. Trabalhei-a com o intuito de manter sua orientação no sentido horizontal e durante algumas semanas parecia-me que a pintura nunca ficava pronta, embora eu não soubesse o que ainda faltava fazer para terminá-la. Então, em um dado momento, pensei que deveria fazer uma pausa e a coloquei no canto do ateliê, “de pé” para não ocupar tanto espaço. E foi assim que descobri que ela estava pronta, só faltava coloca-la no sentido correto. Pois foi somente nesse sentido que a pintura pôde acolher o corpo de algum observador que se colocasse de pé diante dela.

Uma das constantes mais seguras de nossa experiência, declara Aumont, é a percepção que temos da verticalidade e assim, portanto, uma tela pintada, concebida para ser vista na vertical, como uma parede, está submetida ao peso da gravidade. “(...)”, não apenas porque os objetos representados são fantasiados como pesados, mas porque as ‘massas visuais (Arnheim) tem elas próprias tendência a se ancorar em um solo, a “cair” (AUMONT, 2004, p. 121). Sendo assim, é correto afirmar que a gravidade dessa representação de cama incorre em uma luta entre duas direções. Entre a que puxa o corpo para a superfície do colchão, desprezando assim o fato de não estar na posição comum de uma



Figura 23. Mariana Riera, *A Cama*, 2020, acrílica e óleo sobre tela, 220 X 145 cm.



Figura 24. Arquivo pessoal.

cama, e entre aquela que “cai” para a borda inferior da tela. Me parece que, nessa luta, quem ganha é essa última força, pois da forma como se constitui a representação da cama, como se fosse ela a própria superfície de inscrição de imagem, ela duplica a própria tela da pintura, forçando a percepção de peso em direção à base. Exatamente onde nossos pés se encontrariam repousados, se acaso estivéssemos deitados nessa superfície (ou de pé, depende de como queremos interpretar esse espaço). Não por acaso, Robert Rauschenberg, após utilizar sua própria cama como suporte pictórico (Figura 25), se divertiu ao afirmar que temia que alguém “pudesse subir em sua cama e cair no sono” (DANTO, 2006, p. 24), pois é um risco que corremos.

Dizem que toda pintura de retrato, além de ser retrato da própria linguagem, é ainda o retrato do estado do pintor no momento que produziu a imagem e também o retrato da linguagem em si. Não penso que a Cama do Artur seja diferente, pois, aqui, funciona como o objeto “rostificado” de que Deleuze se refere quando discute questões de enquadramento em primeiro plano do cinema, que discutirei mais adiante (DELEUZE, 2018, p. 141), portanto, funciona como um tipo de retrato. Pois, apesar de ser o registro de uma ausência, o rastro de sua presença, nos amassados dos lençóis, é muito mais intenso do que em seus retratos de rosto, onde os olhos tangenciam o nosso. A sensação que tenho, é que a qualquer momento poderei sentir o odor do corpo que um dia esteve inscrito naquele espaço, pois é uma imagem carregada de impregnação.

Victor Stoichita, no texto sobre dez pinturas de Francisco Zurbarán (1598-1664) que representam a face de Cristo dentro da singular fórmula do Vera

Icon, ou “Verônica”<sup>33</sup>, em que mostra a Santa Face impressa sobre um véu (Figura 26), diferencia a forma como o artista representa o rosto impregnado no tecido de outras pinturas de Verônicas, em que o rosto parecia se descolar da representação do véu. Stoichita salienta o fato de que pinturas de natureza morta eram vistas como um gênero menor, “No século XVII, quando a natureza morta conheceu um novo florescimento, a crítica artística mostrou-se muito reservada. Os comentários eruditos referiam-se, sempre, a Plínio e, muito raramente, incluíam o *trompe l’oeil* e a natureza morta dentro da categoria da ‘grande pintura’” (STOICHITA, 2018, p. 2). Entretanto a forma como o artista representa o véu dentro de um realismo acentuado, o rosto de Cristo difuso (como que impregnado no véu) em ângulo de três quartos sobre o tecido (referindo-se ao momento do sofrimento), insere a pintura dentro de uma classificação ambígua, entre natureza morta e imagem sacra:

Deste ponto de vista, a obra de Zurbarán coloca um problema inabitual: ela compreende uma grande série de representações de Cristo que, de uma parte, inscreve-se na tradição das imagens divinas “não feitas pela mão do homem” (“archeipoita”) e, por outra, marcam o apogeu da pintura em *tromp l’oeil*. (STOICHITA, 2018, p. 2)

---

33 “É sabido que a lenda da “Verônica” é uma variante medieval daquela de Abgar, mais antiga. As duas lendas explicam a aparição do retrato de Cristo por impressão sobre um tecido de linho. A imagem “não feita pela mão do homem” (“archeipoiton”), que o próprio Cristo havia enviado ao imperador Abgar de Edessa, a Santa Face antes da Paixão. O chamado “Mandylion” foi venerado como relíquia em Edessa, depois em Constantinopla e, finalmente, em Roma. No século XIII, no entanto, sua fama no Ocidente foi ofuscada pelo aparecimento de uma nova relíquia conhecida sob o nome de “Verônica”. Até 1300, não havia diferenças significativas entre os dois retratos de Cristo: a “Verônica”, como a imagem de Abgar, nasceu do contato direto entre o tecido e a face radiante do Salvador. Suas propriedades de cura e proteção eram idênticas. Uma diferenciação importante ocorreu no início do século XIV. Nessa época, aparece uma nova versão da lenda da “Verônica”, lenda que conhecerá um êxito fulgurante: no caminho para o Gólgota, uma mulher piedosa, movida pela compaixão, teria oferecido ao portador da cruz seu véu para que ele pudesse limpar o sangue e o suor que o cobria. Em recompensa por sua atitude caridosa, o tecido lhe foi devolvido com a impressão da “Santa Face”. Essa variante conheceu uma difusão importante na Idade Média por intermédio dos “Mistérios” teatrais. Ao contrário do “Mandylion” de Abgar, a “Verônica” mostra, agora, a face sofridora de Cristo. E se, no caso da primeira imagem, a história de suas origens era secundária, ela é, na segunda, um fato essencial. A imagem da “Verônica”, que se forma ao curso da Paixão, é, por assim dizer, um “ícone” que, no entanto, pode ser compreendido como o “extrato” de uma “narração”. A coroa de espinhos, as gotas de sangue e a expressão dolorosa recordam essa “narração”, que logo será transformada, pelo véu miraculoso, em signo de toda Paixão.” (STOICHITA, 2018 pp. 3-4)



**Figura 25.** Robert Rauschenberg, *Cama*, 1955, óleo e lápis sobre travesseiro, edredom e lençol em suportes de madeira, 191,1 x 80 x 20,3 cm. Museum of Modern Art - NY.



**Figura 26.** Francisco Zurbarán, *A santa face* 1658, óleo sobre tela, 90 cm x 75 cm x 6 cm. Valladolid, Museu Nacional de Escultura.

Minha suposição a respeito da pintura que representa a Cama do Artur é que ela é carregada também de certa ambiguidade, pois, mesmo não representando um rosto sagrado, ou qualquer outro rosto, representa a impregnação da presença de um corpo, que deixa sua marca impressa, “(...) uma imagem de saliva, suor e sangue” (STOICHITA, 2018, p. 10), ao mesmo tempo que é apenas uma cama, como outra qualquer, tratada como uma pintura de natureza morta. Com uma profundidade achatada e tratamentos de planejamentos próprios do gênero.

Uma cor que poderia ser a mesma de uma pele, acinzentada e “macilenta”, representa o lençol que envolve o colchão, ou seja, o tecido que fica em baixo do corpo e para onde os fluidos escorrem. Ele é revelado pela fenda deixada pelo lençol que deveria cobrir o corpo. Este último, colorido feito um jardim, é um tecido de algodão com imagens representadas, bem como o algodão que preparei com gesso para receber a tinta. Uma alusão à própria linguagem da pintura, de uma superfície que coincide com a própria tela, pois se acaso os lençóis não estivessem amarrotados a superfície bidimensional estaria ainda mais planificada coincidindo com o plano da lona da tela.

Na imagem, referências ao corpo ausente, à pintura, à realidade do dia-a-dia, e ao meu próprio olhar, trabalham em uma espécie de jogo de percepções, entre tangível e intangível. Um pouco como Stoichita avalia o tratamento empregado por Zurbarán: “O método *trompe l’oeil* cumpre um papel profano e sagrado: é usado para indicar a personalidade de um artista, como a “Verônica” de 1658, bem como para se reconectar com a verdadeira Fé.” (STOICHITA, 2018, p. 15).

A questão que Stoichita trata nessas pinturas de Zurbarán é que, conforme ele reproduzia esse mesmo tema, ao longo de dez pinturas, o rosto de Cristo foi borrando-se cada vez mais, de modo que o que era apenas o fundo, ou seja, o véu, torna-se então figura, ao modelo de uma natureza morta. E o rosto, assim, passa a ser o fundo, a imagem produzida sem as mãos, passa a não mais ser uma imagem expressa (destacando-se do fundo do pano) e sim uma imagem impressa, uma “archeipointon”, impressa sem auxílio das mãos do artista. Sobre a inversão, entre figura e fundo, operada pelo pintor, lembro que a representação dos padrões de tecidos, quando ocorriam em meus retratos, costumavam participar do espaço periférico da imagem, portanto, funcionavam como fundo. Contudo, em *A Cama*, a representação desses padrões recebem o papel de figura na imagem.

Ademais, o que gostaria de observar sobre esse trabalho, é sua tentativa de abolir a distância entre observador e imagem, seja através de sua temática, seja pela característica formal empregada. Durante o processo de construção da pintura, a superfície de um leito é observada centímetro a centímetro (Figura 27 e Figura 28), com a ajuda das imagens fotográficas, e depois passa a ocupar quase toda a superfície da tela, como em um enquadramento em *close*. Um escrutínio que tenta aproximar o olhar de cada detalhe de seu referente. Ou mesmo como quando a aluna Alice, citada acima, fotografa o todo e depois o detalhe. O tecido da cama que contém a estampa, permaneceu em meu ateliê durante todo o processo para que eu pudesse tirar dúvidas quanto ao uso das cores e das formas que muitas vezes a fotografia pode distorcer, portanto a aproximação se dá além da própria fotografia.

O observador, que nada sabe das questões íntimas do artista que produziu a imagem também é convidado a se aproximar da cena, visto que o íntimo alheio faz referência ao seu próprio mundo privado, por meio da transferência de alteridade. Acredito que representação dessa cama vazia, que para mim carrega uma simbologia particular, também pode ser atrativa e adquirir força pelo olhar alheio. A artista e crítica de arte, Eliane Chiron em entrevista concedida a artista Sandra Rey, trata a questão da seguinte forma: “(...) o que distingue o íntimo na arte é o fato de ser impessoal, isto é, de concernir indiferentemente todo mundo” (REY, et al., 2017 p. 3). Referia-se ao fato de que, mesmo quando a arte se produz em um âmbito privado, ela sempre é destinada a todo mundo, pois muitas vezes, acredito, o que é mais íntimo, é também o mais geral. E nessa situação, uma cama vazia e desarrumada significa, para qualquer pessoa, a ausência de alguém que partiu há alguns instantes.



Figura 27. Arquivo pessoal.



Figura 28. Arquivo pessoal.

### **Práticas de Quarentena II ou Pássaros da Cabeça de Théo**

A palavra que me ocorre nesse período de recolhimento forçado é *Aproximação*. Como sou pintora, penso sempre na aproximação do meu olhar sobre as cenas do cotidiano, uma abolição de distância entre meu olhar e o referente. Ou então, para citar Poivert, ao falar da influência da fotografia amadora na obra de Pierre Bonnard: “o fim de uma disjunção entre o pintor profissional em atelier e o amador num momento de experiência privada.” (POIVERT, 2017, p. 88).

Não quero dizer que, antes do confinamento obrigatório, eu vivesse na rua e só colocasse os pés em casa na hora de ir para a cama dormir. Entretanto, agora, todos passaram a ficar em casa o tempo todo, e, assim, minha atenção se voltou para outros detalhes e o olhar teve mais tempo de se demorar e de se aproximar das coisas.

Passei a ver meu filho mais novo, Théo, cair no sono durante o dia (Figura 29), entediado e frustrado com as aulas pelo computador. Observei os passarinhos que visitam o jardim enquanto fico no ateliê no fundo do pátio, o crescimento das plantas, os objetos esquecidos (Figura 30), etc. Vi que alguns passarinhos no meu pátio eram muito parecidos com alguns que estavam desenhados na fronha e no lençol da cama do Théo.

Pensei em fazer a reunião dos elementos que me circundavam, até mesmo da Cama do Artur que passou a habitar o meu ateliê (Figura 31) em forma de pintura. Théo vestiu uma velha camiseta listrada que era do irmão e que aparece no trabalho *Tudo que Flutua* (Figura 32), depois o cobri com outras camadas de cobertores que tinha pela casa e o fotografei, da mesma forma como fotografei a outra cama. E há um detalhe que percebi depois: até mesmo a cabeça afundada no travesseiro remete àquela antiga fotografia em que estou com o bebê no colo (Figura 13).



**Figura 29.** Arquivo pessoal.



**Figura 30.** Mariana Riera, *Sem título (inacabado)*, 2021, 14,8 x 21.



**Figura 31.** Arquivo pessoal.

Esse trabalho (Figura 33) surgiu como uma forma de reparar e aproximar as distâncias que poderiam haver entre as referências. Buscando fazer uma alusão ao onírico, com os pássaros que escapam de um sonho, e às imagens sagradas de santos, quando são representados com halos ou raios de luz no entorno da cabeça (no retrato de Théo são apenas franzidos no tecido da fronha).

Se, segundo Pierre Pachet, tanto a fotografia, como o sono precisam da escuridão para desenvolver suas imagens, é, entretanto, em seus interiores que a luz é preparada (PACHET, 1991, p. 75). Na fotografia, é a imagem fotográfica que se revela e no sono, é a imagem onírica.

Considerando que essa pintura, segundo minha própria intenção, diz mais respeito ao sonho (do outro) do que ao sono, fez mais sentido deixar que a imagem fosse constituída de muita luz (muitos brancos). A percepção de que essa imagem faz referência a um sonho se fundamenta no fato de ela ser pensada como uma união de fragmentos e referências. Pois um sonho também é uma ferramenta de aproximações e junções de fragmentos do tempo que passou e de memórias. O branco do papel age como fonte de luz, que arrisca tomar conta da imagem até seu total apagamento, como ocorre no sonho, até o total apagamento e esquecimento. Ou como se, por conta de sua verticalidade e dos escorridos da tinta guache, a imagem escorresse até desaparecer, deixando apenas um leve rastro de sua presença.



Figura 32. Mariana Riera, *Tudo que flutua I*, 2015, pastel seco e lápis de cor sobre papel, 150 X 230 cm.

Sobre a função do sonho, Eduardo Vieira da Cunha, afirma o seguinte: “A função dos sonhos seria a de consolidar as memórias, regular o humor e treinar nossos comportamentos ocultos. Podemos então encarar o sono e sonho como algo iluminado, o complemento daquela parte sombria que os nutre.” (CUNHA, 2020).

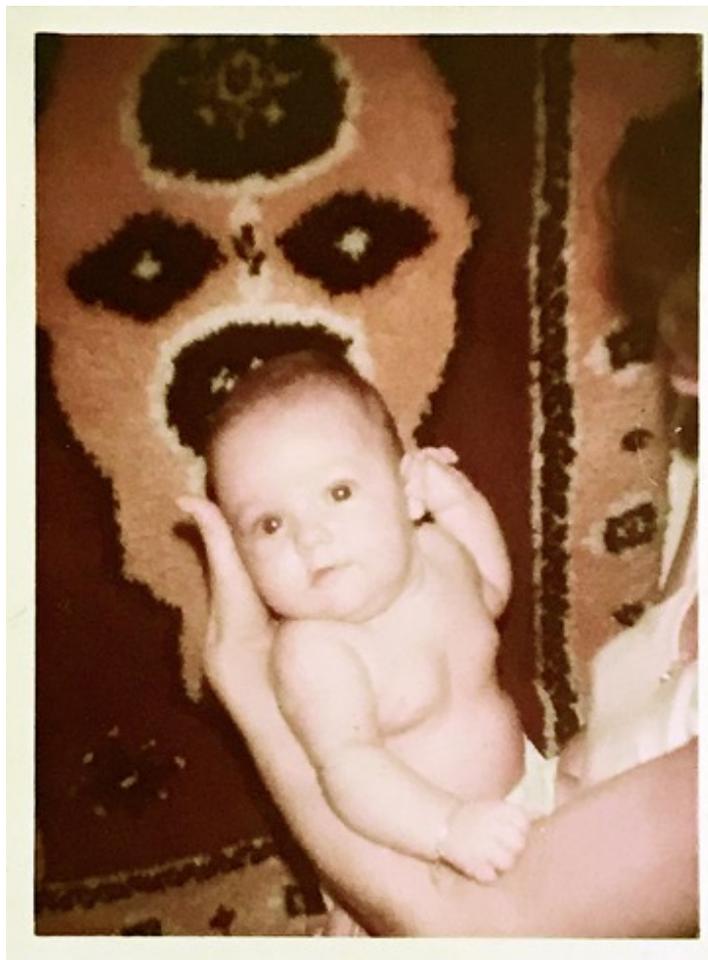
Se posso considerar a parte sombria que nutre esse trabalho um leito abandonado, então seu complemento, a presença do corpo adormecido que veste a roupa do sujeito ausente e simula, assim, sua presença, além de denotar sua própria presença, faz a vez de complemento, de parte iluminada, revelada pela escuridão.

Me interessava nesse trabalho, opor a ausência da Cama anterior, em que nada dela permite o esquecimento (pela força do peso e da cor), à essa outra imagem em que tudo se junta para depois talvez desvanecer. Ou, simplesmente “cair” com o peso da gravidade, em direção aos escorridos que partem das representações de folhas outonais do cobertor. Oposição que me remete àquela história das duas fotografias em que apenas em uma delas minha irmã estava ausente. Algumas imagens nunca abandonam nosso imaginário, de alguma forma sempre acabam emergindo de algum lugar, e assim podemos ressignificá-las, talvez aqui seja uma manifestação daquela antiga dupla de fotografias.

A propósito, foi enquanto eu produzia um desses dois trabalhos que representam as camas (não lembro bem qual deles) que lembrei das velhas fotografias de família. Ocorreu-me na lembrança, em especial, uma fotografia que não consegui encontrar. Ela retratava uma das gêmeas deitada sobre um tapete de lã feito por minha mãe e que ficava pendurado na parede. Contudo, encontrei-o em uma outra fotografia que faz o movimento inverso, colocando a criança junto à parede (Figura 34). O tapete foi colocado no chão para fotografar o bebê, e como eu estava acostumada a vê-lo na vertical, a fotografia causava a estranheza do “fora de lugar”. Em meio às outras fotografias, feitas de qualquer jeito em meio a travesseiros e cobertores, existiam certas experimentações de composição. Uma outra muito parecida, colocava um pôster de paisagem no chão com o bebê em cima. Contudo, não conseguiam se afastar do mesmo aspecto amador das demais fotografias e da mesma maneira de enquadrar, visto que em ambos os casos eram fotografadas em *plongée*, algumas vezes em *close*, além de usarem o mesmo aparato técnico de pouca qualidade.



**Figura 33.** Mariana Riera, *Ninbo*, 2020, pastel seco, lápis grafite e de cor, guache e acrílica sobre papel, 230 X 150 cm.



**Figura 34.** Arquivo pessoal.

### 2.2.2 A popularização do “momento Kodak” e a pintura – O fim da disjunção entre o artista profissional de ateliê e o amador em seu momento de experiência privada.

Pensando meu próprio processo, ancorado em um tipo de imagem amadora, gostaria de abordar a produção fotográfica dos artistas pertencentes ao grupo francês dos Nabis. E o uso de uma estética amadora, dentro de ambientes domésticos, como um elemento importante para as vanguardas artísticas do início do século XX. Tendo como premissa que a popularização das fotografias instantâneas, coloca a imagem fotográfica dentro de rituais familiares e afetivos das vidas dos pintores e que essa ação não se descola do fazer artístico. E também, que os olhares já treinados dos artistas colocam em prática fotografias

que combinam afeto, experimentação e uma abolição da distância entre imagem e cotidiano. Se até então a pintura tinha o cotidiano como um gênero, a fotografia passa a fazer parte desse cotidiano, tornando-se também elemento do que representa. Mudança que agrega importante mudança de percepção visual sobre o mundo e que influencia fortemente a pintura desses artistas.

Recorrer a um arquivo de fotografias familiares foi um dos meus primeiros instintos, logo que iniciei minha produção poética. Ainda hoje, sinto que existe certo caráter intangível nessas imagens familiares, quando as usamos como recurso expressivo, que me faz querer entender mais seus usos, principalmente pelos primeiros pintores a fazerem essa relação: entre seus arquivos de fotografias pessoais e sua produção em pintura.

Assim sendo, devemos antes observar um pouco o contexto em que a fotografia instantânea se popularizou e passou a fazer parte da vida moderna.

### **Breve observação sobre as “Técnicas do Observador”**

Farei um sintético parêntese, aqui, sobre o que Jotahan Crary chama de “um modelo confuso da visão do século XIX”. Que, segundo afirma, bifurca-se em dois níveis:

em um deles, um número relativamente pequeno de artistas mais avançados criou um tipo de visão e de significação radicalmente novo, enquanto no nível mais cotidiano a visão permaneceu inserida nas mesmas limitações “realistas” gerais que a haviam organizado desde o século XV. O espaço clássico parece ser revogado por um lado, mas persiste por outro. Tal divisão conceitual induz à noção errônea de que uma corrente chamada realista dominou as práticas de representação populares, enquanto experimentações e inovações ocorriam em uma arena distinta (ainda que permeável) da criação artística modernista. (CRARY, 2012, pp. 13-14)

Dessa forma, o que Crary chama atenção, é que o “mito da ruptura modernista” depende de um modelo binário, entre o realismo e a experimentação. “Ou seja, a continuidade essencial dos códigos miméticos é uma condição necessária para afirmar um avanço ou progresso da vanguarda.” (CRARY, 2012, p. 14). Essa forma de contar a história modernista, pressupõe a existência de um pano de fundo de visão normativa, de um observador/produtor de imagens que utiliza

práticas de representação populares como, por exemplo, a fotografia, com o qual a vanguarda artística deveria se distanciar. Entretanto, a abordagem de Crary oferece uma outra perspectiva, em que essa visão é deixada de lado e acaba perdendo o sentido. Dentro desse pensamento, ele leva em consideração e conta a história da transformação do sujeito observador diante das mudanças tecnológicas, científicas e sociais. Essa análise coloca o observador como agente e produto desse meio, pois ele é a um só tempo, “produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação” (CRARY, 2012, p. 15). Sendo que dentro desse procedimento de subjetivação, no século XIX, inscreve-se uma acumulação de conhecimento sobre os sujeitos, seja na medicina, na psicologia, na fisiologia, etc, que tornaram o sujeito “visível”. O autor examina como o indivíduo, na condição de observador, se tornou objeto de investigação e *locus* do conhecimento (CRARY, 2012, p. 15). Juntamente, para ele, a invenção da fotografia e os movimentos artísticos de vanguarda (de Turner aos impressionistas), são sintomas tardios das mudanças na sociedade europeia do século XIX. E tanto a fotografia quanto a pintura modernista tem origem nesse conjunto de modificações sociais, portanto, não são construções de percepções opostas entre si.

Partindo desse ponto de vista, conseguimos compreender com mais naturalidade as experiências dos artistas Nabis com as câmeras de fotografias instantâneas de uso cotidiano. Podemos considerar os artistas tanto causa, como efeito dessa modernidade, na medida em que dispunham de um novo turbilhão de imagens e representações. Além de serem indivíduos que estavam passando por um processo de subjetivação do sujeito, decorrente da modernização dos mecanismos de poder, por conta da industrialização e de uma crescente “disciplina do sujeito”.

**“Você aperta o botão, nós fazemos o resto”.**

Dizia o anúncio publicitário da Eastman Company, criada pelo norte-americano George Eastman, a respeito de sua nova câmera fotográfica, a Kodak nº 1, em 1888. Os laboratórios Kodak deram um importante passo na popularização e transformação do uso da fotografia ao tornar mais acessível e simples o processo de fotografar. Possibilitando, dessa forma, o registro de atividades corriqueiras e de âmbito íntimo por pessoas que até então eram no máximo consumidoras de fotografias e não produtoras. Viagens de fim de semana, encontros de família, nascimentos, casamentos e situações triviais passaram a ser dignos de serem registrados e imortalizados através da imagem fotográfica, por qualquer pessoa



**Figura 35.** Maurice Denis, *Noële em frente a Marthe, sentada à janela*, propriedade de Mme. Penven, Rua Landerval, Perros-Guirec, 1898, Impressão de teste controlado em prata sobre papelão, 12 x 16 cm, Paris. Musée d'Orsay.

que portasse uma câmera<sup>34</sup>. Para Poivert, a intimidade se estabelece, assim, como um espetáculo onde o “instantâneo como cultura e o amadorismo como prática” se encontram; e onde os erros e imperfeições (Figura 35) “não são nada comparados ao caráter de registro cada vez mais sagrado de um momento fugaz da vida familiar.” (POIVERT, 2017, p. 64).

### **Deslocamento de percepções:**

Nessa transição entre o séc. XIX para o XX, a facilidade dos novos aparelhos fotográficos coincide com algumas transições e mudanças de olhares sobre o mundo. Mudanças que se manifestavam, antes mesmo, na literatura dos romances dos 1800, em que as narrativas não contavam mais a história de heróis representando a trajetória de um povo, como costumavam ser os épicos, mas sim de sujeitos. Momento em que Sigmund Freud (1853 - 1939) se debruça sobre um novo campo, o da subjetividade. A concepção de um tipo de sujeito traz à luz histórias que narram a trajetória de indivíduos.

Em oposição ao surgimento desse tipo de sujeito individualizado havia o crescimento de uma nova sociedade industrializada e a transformação das

---

34 Sobre esse assunto, Pierre Bourdieu aborda os usos sociais da fotografia na obra “*Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*”, Les Editions de Minuit, Paris, 1965.

esferas públicas. Assim, surge o desejo e a valorização de um olhar capaz de se encantar com os pequenos prazeres do cotidiano e da vida privada, em resposta à rapidez com que a modernidade impunha graves mudanças de perspectivas.

A intimidade altamente desenvolvida e desprivatizada, segundo Hannah Arendt (ARENDR, 2007), só foi possível na era moderna (como jamais visto antes) com o declínio da esfera pública. O novo contexto, as grandes mudanças sociais, políticas e econômicas traziam incertezas quanto à realidade do mundo (comum) e intensificava a valorização do “irrelevante” (o mundo privado), especialmente na França:

O moderno encantamento com “pequenas coisas”, embora pregado pela poesia do século XX em quase todas as línguas europeias, encontrou sua representação clássica no *petit bonheur* do povo francês. Após o declínio de sua vasta e gloriosa esfera pública, os franceses tornaram-se mestres da arte de serem felizes entre ‘pequenas coisas’, dentro do espaço de suas quatro paredes, entre o armário e a cama, entre a mesa e a cadeira. (ARENDR, 2007, p. 61)

Arendt ainda argumenta que toda existência íntima é incerta e obscura antes de se adequar a uma forma pública. Até mesmo as paixões do coração, os pensamentos da mente e os deleites do sentido (ARENDR, 2007, p. 59) não tem sua realidade atestada antes de serem expressadas publicamente, seja pela arte ou pela narração dessas experiências. Portanto, além da crescente valorização da intimidade, também havia a necessidade de transformar a vivência privada em algo “real”. Digamos que o “atestado de realidade” de um mundo privado, propiciado pela fotografia, cumpriu muito bem essa necessidade da sociedade moderna.

Não há mistério no fato de que as transformações vividas no período, acarretaram diferentes metamorfoses de olhares. E que grandes transformações coletivas, geram uma valorização da subjetividade e da vida privada. Uma boa forma de percebermos essa questão é pensarmos os dias atuais e as superexposições das vidas privadas na internet. Como se a nossa existência real só pudesse ser atestada pelo fato de compartilharmos algum detalhe de nosso âmbito privado nas redes; a despeito de uma existência pública que não damos conta de abarcar, por sua complexidade.

O historiador da arte Geoffrey Batchen, chama atenção para a mudança de percepção que já vinha ocorrendo anteriormente sobre a própria visão de natureza, na virada do século XVIII para o XIX. Mudança percebida e registrada pelos primeiros estudiosos das técnicas que deram origem à fotografia. Batchen cita alguns escritos do poeta inglês Samuel Taylor Coleridge, que transitava entre os artistas profotógrafos e cientistas da época. Segundo ele, o poeta traduz tal mudança de concepção (também manifestada por seus contemporâneos) em seus primeiros escritos, onde deixa entrever uma transição de visão da natureza própria do século XVIII, para uma visão mais moderna. O historiador da arte ainda afirma o seguinte sobre o período referido:

Justamente quando a fotografia estava em seu momento inicial, a natureza estava irrevogavelmente ligada à subjetividade humana; sua representação já não era um ato de contemplação passiva e extasiada, mas sim um modo ativo e constituinte da (auto) consciência. A natureza e a cultura eram entidades que se conformavam mutuamente. (BATCHEN, 2004, p. 65)

Resumidamente, o que o autor nos leva a observar, aqui, é o fato de que a percepção de natureza passa a ser irrevogavelmente ligada a noção de cultura e subjetividade, diante dos avanços científicos. Pois, se é a natureza que possibilita tais avanços, as novas conquistas também são utilizadas para aprofundar o conhecimento sobre a própria natureza.

Louis Daguerre, ao comentar sobre a sua invenção, o daguerreótipo, afirmava que a fotografia não era um instrumento feito para apenas retratar a natureza, mas sim um processo que fornece a ela a capacidade de reproduzir-se a si mesma (BATCHEN, 2004 p. 70). A fotografia, que produz (ao retratá-la) e também é produzida pela natureza, representa esse ponto de contato entre dois polos, entre criador e criatura, e também lança uma pista a respeito de uma característica que acredito ser a responsável pela aproximação entre o observador e o observado: sua capacidade de representar e de também pertencer ao meio em que está inscrita. Seja na própria natureza, “desenhada e desenhante” como concebia Daguerre (BATCHEN, 2004, p. 70), ou na vida privada após a popularização das fotografias instantâneas.

### **O real instantâneo**

Michel Poivert aborda a utilização da fotografia por pintores na obra *Peintres Photographes - De Degas à Hockney* (2017). Cujo segundo capítulo trata da

popularização e do uso cotidiano da fotografia instantânea pelos pintores do princípio do modernismo. Já no início do capítulo lança a seguinte questão: “Podemos, a partir desta fotografia dita “vernácula”, nos engajar em uma experiência em que a especulação sobre o olhar, a visão e a composição encontrem no tema do cotidiano um recurso expressivo?” (POIVERT, 2017, p. 65). Me parece fácil afirmar que sim. Principalmente, em se tratando de um período em que tanto os artistas, como a sociedade em geral, se empenhavam em renovar o olhar sobre o mundo e sobre a forma de representá-lo (e também pela maneira como eu mesma trabalho com minhas fotografias e pinturas).

Alberto Tassinari debate sobre a questão da representação do espaço na arte moderna e sobre como um período artístico, pela primeira vez na história da arte ocidental, teve como principal projeto a destruição da espacialidade (TASSINARI, 2001, p. 21). O naturalismo renascentista, segundo ele, deveria ser evitado a todo custo e os olhares deveriam se voltar para outros tipos de representações, como por exemplo as gravuras orientais e as máscaras africanas. Entretanto, Poivert chama atenção para um tipo de naturalismo oferecido pela fotografia, que paradoxalmente interessa aos artistas da época<sup>35</sup>. A ideia de instantâneo que fornece a possibilidade de se registrar até mesmo o que os olhos não conseguem captar, como um momento de ação, repercute a ideia de podermos finalmente perceber a realidade do mundo, e de nós mesmos, que até então não era possível. Em certo ponto, afirma que o mal uso da técnica (com borrões e desfocamentos), pode produzir o máximo efeito de realidade, por sua atitude desvoluta e não posada (POIVERT, 2017, p. 77).

Mais do que cor ou relevo, a instantaneidade representa o ideal de uma verdadeira imagem do mundo. De certa forma, os inventores e promotores da instantaneidade conseguiram em poucos anos fazer uma imagem obtida a partir de uma ótica corrigida, o que acreditamos ser nossa experiência visual do real. (POIVERT, 2017, p. 67)

Poivert ainda observa que essa é uma noção de realidade que encontra consonância nas artes literárias e no teatro naturalista da época. A exemplo do estilo defendido por Emile Zola (1840 - 1902), que “quer ‘seres vivos’ em ambientes cotidianos, que agem como na vida.” (POIVERT, 2017, p. 67). E que não é por acaso que Zola possuísse em seus álbuns de família, como

---

35 Como vimos acima, Crary, ao longo de seu ensaio (2012), argumenta, ponto a ponto, a razão pela qual não existe esse paradoxo, segundo sua abordagem.

testemunho de seu apreço pela instantaneidade da fotografia, fotografias de personagens andando de bicicleta, saltando e dançando.

Contudo, a fotografia amadora e seu suposto naturalismo parece não ter forte relação com os ideais vanguardistas do grupo que sintetizava valores pós-impressionista e simbolistas, os chamados Nabis (do hebraico, *nabis* “profetas”). Esses ideais opunham aos efeitos naturalistas uma simplificação das formas (Figura 36), usos expressivos das cores e das linhas decorativas, além de buscar uma nova forma de transcendência pelo espiritualismo. As fotografias amadoras podem parecer prosaicas se comparadas a tais aspirações. Mas Poivert adverte que foi justamente a geração de Paul Sérusier e de alguns de seus companheiros como Félix Vallotton, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard ou mesmo Maurice Denis, aquela que encontrou diretamente a cultura fotográfica amadora em seu momento de popularização. “Para quem está tão impregnado de representações, gêneros e experiências estéticas, poder participar desse incremento da iconografia, não poderia ocorrer de forma neutra” (POIVERT, 2017, p. 65).

Se a pintura de cotidiano já era um tema para a pintura, quando a fotografia passa a pertencer a esse cotidiano a forma de pintar muda completamente. “A ferramenta de representação torna-se uma com o seu objeto” (POIVERT, 2017, p. 65).



Figura 36. Félix Vallotton, *A Visita*, 1899, óleo sobre cartão, Museu de arte de Zurique.

Essa observação de Poivert me remete à natureza “desenhante e desenhada” da qual falava Daguerre. Entretanto, com o instantâneo, o objeto de estudo e análise não é mais a natureza, no sentido de natureza do mundo em geral. A distância agora dissolvida, dentro do espaço doméstico, faz com que a representação vá além do íntimo e torna-se, assim, biográfica. Trata-se de uma situação em que o artista não participa da cena apenas observando sem afetar ou ser afetado por ela, pois agora ele também é elemento de observação, uma testemunha. Ou como diz Barthes, e cito aqui novamente: “A vidência do fotógrafo não consiste em ver, mas em estar lá” (BARTHES, 1984, p. 76), e, em estando lá, tornam-se assuntos da representação.

E mais ainda, o “estar lá”, aponta para uma característica da imagem fotográfica, que pode sim ter certa relação com o conceito de planaridade defendido por Clement Greenberg (1960). Explico: Barthes, ao fazer esse apontamento, relatava sobre como o seu interesse por determinada fotografia era fisgado por um elemento que, ao que tudo indicava, não havia sido registrado intencionalmente. Ou pelo menos, não era o elemento mais importante, aquele que motivou o fotógrafo a sacar sua câmera e efetuar a tomada. Esses elementos, que insistentemente aparecem representados, atestam a presença do fotógrafo, pois não representam apenas o que ele viu, mas sim o que havia de fato “lá” quando esse esteve presente.

Imagino que esse caráter de testemunho da fotografia, ao ser verificado pelos pintores, trazia à tona a reflexão sobre um outro tipo de naturalismo, e de realidade, que abarcava, assim, o espaço periférico, tanto de seus objetos de observação quanto de seus próprios entornos.

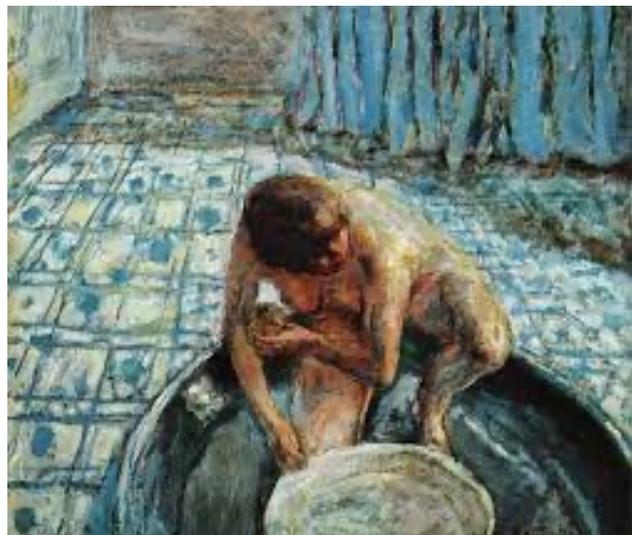
Para o crítico americano, Barry Schwabsky, a câmera fotográfica não faz distinção a respeito daquilo que se coloca em frente à lente, mesmo que o fotógrafo lute para eliminar elementos indesejados, sempre acabará dando a ver mais do que intencionou. Refere-se, citando um conceito cunhado por Barthes – o terceiro sentido<sup>36</sup> – sobre a qualidade de certas fotografias darem a ver alguma coisa além daquilo que se pode nomear, o “algo mais” (SCHWABSKY, 2007, p. 194). E observa também, ao citar um estudo sobre a fotografia do século XIX do poeta e ensaísta Murat Nemet-Nejat, a questão de que esses elementos que excedem, o algo a mais acidental na fotografia,

---

36 Reporta-se, então, ao que o filósofo trabalhou como “sentido obtuso” da imagem (BARTHES, 1990).



**Figura 37.** Pierre Bonnard, *Marthe no banho*, 1908-1910, negativo sobre filme flexível de gelatina de prata, 7,8 x 5,5 cm. Paris musée d'Orsay.



**Figura 38.** Pierre Bonnard, *Femme au tub, harmonia azul*, 1920, óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Coleção particular, Museu de Arte de Pola, Tóquio.

possibilitaram um espaço pictórico “sem precedentes”. Um espaço não mais inserido apenas no campo estético, mas sim no campo social, quando passa a permitir, em seu “espaço periférico” (SCHWABSKY, 2007, p. 195), tais excessos, acidentes, falhas, conflitos, etc., que podem diminuir ou distrair a hierarquia de significados pretendidos pelo fotógrafo, convertendo a imagem em uma “massa de sensações distintas de interesse potencialmente igual.” (SCHWABSKY, 2007, p. 194).

E uma “massa de sensações distintas de interesse potencialmente igual” não iria ao encontro dos anseios dos pintores modernistas e formalistas, ao modelo de Greenberg? Não seria essa também uma mudança de entendimento do espaço tridimensional cujos os elementos do entorno do artista agora fazem parte de uma superfície bidimensional, dentro de uma fotografia?<sup>37</sup> A propósito, a afirmação mais antiga a esse respeito foi dada pelo pintor e teórico do grupo dos Nabis, Maurice Denis, em 1890: “Lembrar que um quadro – antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa certa ordem” (CHIPP, 1996, p. 90).

<sup>37</sup> “Não é por princípio que a pintura moderna, em sua última fase, abandonou a representação de objetos reconhecíveis. O que em princípio abandonou foi a representação da espécie de espaço que os objetos reconhecíveis e tridimensionais podem ocupar” (GREENBERG, 1975 [1960]).

Quando observamos as pinturas e também as fotografias de alguns artistas Nabis, como Vuillard e Bonnard por exemplo (Figura 37, Figura 38, Figura 39 e Figura 40), percebemos que além de uma estética da casualidade, gerida pelo afeto e pela espontaneidade, elas também apontam para uma pesquisa realizada permanentemente pelos artistas, a partir de suas visões de mundo e concepções estéticas.

Entretanto, algumas características a respeito dos anseios desses pintores devem ser consideradas, para que consigamos compreender a importância das fotografias vernáculas em suas pinturas. O contexto de surgimento dos artistas Nabis é de um momento de crise das poéticas em curso, que ocorria nas últimas duas décadas do século XIX. Tanto do cientificismo dos Neo-impressionistas, quanto do espiritualismo dos Simbolistas. Segundo o historiador da arte Giulio Carlo Argan, é o momento de se encontrar uma síntese, uma soma de tantas pesquisas divergentes. O protagonismo vem de Gauguin que desejava “superar o limite sensorial do impressionismo, reencontrando uma possibilidade de contemplação para além da experimentação” (ARGAN, 1992, p. 215). Já o teórico dos Nabis foi, o também pintor, Maurice Denis (18700-1945), defensor de uma essencial espiritualidade da arte. E que posteriormente, a partir dos anos 1920, procurou reativar uma arte inspirada nos valores cristãos e dando



**Figura 39.** Édouard Vuillard, *Misia em uma espreguiçadeira*, 1900, óleo sobre tela, 161 x 163 cm. Jerusalém, Museu de Israel.



**Figura 40.** Édouard Vuillard, *Misia Natanson sentada em uma espreguiçadeira na rue Saint-Florentin*, 1898-1899, impressão em gelatina de prata, 8,4 x 8,6 cm. Paris, Musée d'Orsay.

um lugar importante à iconografia de família que contém e exprime essa tradição. É justamente a síntese de tantos elementos e influências que torna complexo o entendimento desses artistas que se agruparam nesse movimento por curto espaço de tempo. Entretanto, a tentativa de manter a pesquisa no campo da experimentação estética e o desejo de um contato espiritual através da arte pode ter sido o fator significativo para que as fotografias amadoras tenham sido um importante ponto de ancoragem. Pois não há nada mais sagrado em uma determinada fotografia, mesmo que esta seja repleta de erros e imperfeições, que um ente querido nela retratado. Aqui o afeto desempenha o fator de conexão espiritual, quem sabe, nos colocando em contato com nossas experiências mais elevadas. A fotografia de um ente amado, tem um poder transcende ao objeto que é a fotografia, transformando-a em objeto idolatrado. Roland Barthes em sua busca pela nomenclatura do que ele poderia considerar a essência da fotografia, dizia haver apenas uma força que ele não poderia excluir em sua análise: o afeto (BARTHES, 1984, p. 38).

A fotografia amadora de Bonnard, *Marthe assise en chemise de nuit (1900 - 1901)* (Figura 41), tem origem no arquivo pessoal do pintor Nabi, Pierre Bonnard. Que Argan descreve como sendo o artista que melhor representa a influência do pensamento filosófico de Henri Bergson sobre toda cultura e arte francesa das primeiras décadas do século XX, “(...) empenhado em explicar os processos da vida interior (...) na história da pintura, cabe a Pierre Bonnard um papel sob muitos aspectos próximo ao de Marcel Proust na história da literatura” (ARGAN, 1992, p. 142). A fotografia retrata sua esposa vestida com uma camisola e sentada ao jardim de sua casa em um momento de intimidade. A luz forte de verão não se ajusta à precariedade de sua câmera fotográfica portátil e esse tipo de imperfeição não é um problema, faz parte da estética amadora da época. O importante é registrar esses pequenos momentos de cumplicidade do casal e as primeiras impressões dessas experiências. As fotografias de Bonnard em muito se assemelham com um tipo de imagem roubada, como de um Paparazzi, comenta Poivert (POIVERT, 2017, p. 86). Uma das questões mais importantes a serem observadas, e que conectam suas fotografias às suas pinturas, é o fato de que o tema mais importante de suas imagens é o seu próprio olhar. Olhar que enfim trabalha para dar “fim à disjunção entre o pintor profissional de ateliê e o amador em seu momento de experiência privada.” (POIVERT, 2017).



**Figura 41.** Pierre Bonnard, *Marthe assise en chemise de nuit*, 1900-1901, Prova sobre papel albuminado a partir de negativo em folha flexível de gelatina de brometo de prata, 3,8 x 5,5 cm. Paris, Musée d'Orsay.

### **Sobre Maurice Denis:**

Dentre os artistas Nabis, Maurice Denis (1870 - 1943) é o que possui o maior e mais organizado arquivo de fotografias, organizados em álbuns e legendados por sua esposa Marthe Meurier.

Conhecem-se nada menos que duas mil seiscentas e oitenta e nove tiragens, organizadas em doze álbuns contendo impressões feitas por Marthe, e doze álbuns com impressões feitas pelo profissional Druet. Dos doze álbuns de família, nove são dedicados exclusivamente aos filhos de Denis e três aos seus amigos e viagens. Apesar dessa consciência fotográfica, Maurice Denis, cuja amplitude de escritos teóricos conhecemos, jamais mencionará sua prática fotográfica ou mesmo a fotografia em geral. (POIVERT, 2017, p. 92)

Poivert comenta que o equipamento fotográfico de Denis é semelhante ao de Bonnard (Pocket Kodak e Bull's eye Kodak) e assim apresentam as mesmas

vantagens e desvantagens: praticidade, porém sem a possibilidade de se fazer regulagens. A estética amadora produzida por esses equipamentos fornecia imagens marcadas por certa desenvoltura e espontaneidade. A imperfeição faria parte de uma pesquisa em que Denis leva o material ao seu limite fazendo “aberrações de foco ou enquadramento em uma linguagem real de espontaneidade.” (POIVERT, 2017, p. 92).

Algumas referências às suas imagens fotográficas podem ser encontradas em composições de pinturas e talvez tenham sido produzidas com esse propósito (Figura 42 e Figura 43), mas a maior parte de suas fotografias representam ritos familiares. Marthe e as crianças são seus modelos favoritos e estão sempre presentes na forma tradicional da *photo-souvenir*, constituindo assim uma iconografia do afeto. Sobre essas imagens, Poivert afirma que Denis “sabe como converter a vida cotidiana em um reservatório de cenas simbólicas.” (POIVERT, 2017, p. 92).

Contudo, o autor nos chama atenção para o fato de que as imperfeições das fotos de família de Denis podem ter uma segunda interpretação, além da celebrar o “naturalismo da desenvoltura”.



**Figura 42.** Maurice Denis, *Marthe inclinando-se para Noële, estudo vestimenta para o quadro "Que venham a mim as criancinhas" (em frente ao quadro em andamento)*, 1900, Impressão em gelatina de prata montada sobre cartão, 4 x 5 cm. Paris, Museu d 'Orsay.



**Figura 43.** Maurice Denis, *Que venham a mim as criancinhas*, 1900, óleo sobre tela, 185 x 189 cm. Neuss, Museu Clemens Sels.



**Figura 44.** Eugène Carrière, *Self-Portrait*, 1893, óleo sobre tela, 41,3 x 32,7 cm, NY, The Metropolitan Museum of Art.



**Figura 45.** Maurice Denis, *Noël, quatro meses de idade, com colarinho branco*, close-up nos braços da mãe, 1896.

Poivert admite que podemos comparar suas imagens, seus borrões e *close-ups*, com abordagens simbolistas da época, e entende-las como um propósito estético do próprio artista. Visto que ele tomava o cuidado de revelar seus negativos em um laboratório famoso por fazer as reproduções de Rodin, o laboratório Druet (POIVERT, 2017, p. 92). Compara ainda, suas fotografias às telas de Eugene Carriere (Figura 44), pintor por quem Maurice Denis tinha grande admiração, pois a fatura diluída dos contornos e as tonalidades assemelham-se em certo aspecto. E ainda, “os planos mais próximos podem também fazer pensar em grandes *close-ups* fotográficos (...). A fatura deste *fou* e vibração serve para provocar a emoção através da visão: trata-se de uma espécie de efeito tátil.” (POIVERT, 2017, p. 94). Aqui Poivert observa a existência, dentro dos álbuns de família de Denis, de “planos serrado e *close-ups*” (Figura 45), e relaciona-os, à estética do cinema. Citando, por exemplo, cineastas contemporâneos do artista Nabi, como D. W. Griffith ou Serguei Eisenstein e Carl Theodor Dreyer, que utilizam o enquadramento em primeiro plano, para fazer referência ao conceito de “imagem-afeto” de Deleuze (DELEUZE, 2018):

A aparência (...) dos planos aproximados que acusam novamente a indefinição dos modelos, dão a estes rostos de crianças e às cenas de maternidade algo de irreal. Estes primeiros planos de

Denis, nas palavras de Deleuze, empregadas em relação à Ingmar Bergman, ‘ao mesmo tempo a face e o seu apagamento’, figuras quase ilegíveis que, hoje, parecem conter ainda mais um caráter de mistério, ou mesmo de sagrado, do que a pintura religiosa de Maurice Denis. (POIVERT, 2017, p. 96)

Mas o mais interessante a respeito do relato sobre os artistas Nabis e que, acredito, ocorre com todo pintor que transita entre outras linguagens, como a fotografia e a pintura, é que tanto a fotografia exerce uma influência na forma de pintar dos artistas, como a pintura, ao exercer uma transformação no olhar do artista, também influenciam a forma como eles fotografam. São formas diferentes de se olhar, mas que se alimentam mutuamente, e conformam o olhar do artista como sendo o assunto principal de suas imagens.

### 2.3 Um olhar sobre o sagrado

No transporte entre o documento fotográfico e a pintura, há uma série de procedimentos e estratégias, sejam eles calculados propositalmente ou, até mesmo, instintivamente que indicam certas intenções. Abordá-los, significa compreender quais são os parâmetros pré-estabelecidos por mim e que relações são possíveis de se fazer a partir disso, quando ocorre essa interlocução entre fotografia e pintura.

Pensando a partir do procedimento inicial, quando peço que o modelo se coloque em um lugar onde não vai exercer qualquer tipo de atividade, um lugar estável, ou até mesmo seguro, como o chão ou a cama, estou pedindo que ele cesse sua relação (vertical, portanto ativa) com o mundo, colocando-se diante da câmera, em uma posição que não lhe permite grandes ações. Também solicito que suspenda seu contato através do olhar, pois desejo que a figura se torne uma espécie de cápsula densa e fechada, negando acesso aos vazios de seu rosto, ou aos buracos da “caixa aberta” como se refere Didi Huberman, em seu *texto O rosto e a Terra* (1998, p. 62). Dessa forma, tento criar uma diferença entre o todo exterior, de fora de seu corpo, e a unidade contida em si mesmo, como uma forma de promover uma fissura entre o objeto e o meio. Agindo, talvez como uma fissura oriunda de uma operação de colagem<sup>38</sup>.

---

38 “(...) O que quer que falemos aqui sobre colagem deve ressaltar o seu sentido de diferença (ou de fissura) na topografia do trabalho, seja essa fissura material ou conceitual. Se isso não existir não temos colagem, mas mera substituição; pois a colagem é um transporte ou

De acordo com Flávio Gonçalves a colagem sempre deixa aparente a fissura que dá conta de seu desraizamento (GONÇALVES, 2020, p. 4). Essa tentativa de “encapsular” o sujeito já no momento de fotografar se caracteriza como uma tentativa de promover essa fissura e evitar “vazamentos”, antes mesmo de transportar a imagem para a pintura.

Embora muitas vezes ocorram os tais vazamentos, eles ocorrem em termos plásticos e pictóricos, como, por exemplo, quando o branco do papel encontra uma brecha dentro da figura representada ou com os sangramentos das figuras para as bordas, existe uma tentativa de circundar o objeto e protegê-lo do espaço externo em que ele está mergulhado, como uma maneira de fechar o acesso ao espaço invisível do rosto.

Quando Gil se refere a um olhar incomum, aquele que lançamos a um rosto, diferente do olhar que lançamos a um objeto, fala de um “Movimento com duplo vetor: virado para fora e atraído para dentro” (GIL, 1999, p. 19). Pois afirma que tratar-se de um olhar que se desloca do espaço objetivo e adentra para além do espaço visível, como em uma espécie de busca: “A instabilidade microscópica que afeta um rosto mesmo impassível emite sinais para o olhar do espectador que o puxam na direção do interior, buscando a sua causa.” (GIL, 1999, p. 19). O olhar que lançamos a um rosto opera uma espécie de luta entre a superfície objetiva e um “outro espaço para além da pele e dos órgãos” (GIL, 1999, p. 19).

Sempre procurei explorar o espaço pictórico inserindo e invertendo as figuras humanas como uma forma de pensar questões relativas ao que eu chamaria de “corpo” da pintura (peso, orientação, plasticidade, qualidades físicas em geral). Ou seja, ao que é visível. Dessa forma, é compreensível que eu tentasse vedar certos acessos aos elementos invisíveis do rosto, evitando o olhar que busca por alguma causalidade de sua existência.

Entretanto, dificilmente consigo ser categórica em minhas escolhas, sempre acabo por permitir certos desvios e ficando no meio do caminho. Talvez, os vazamentos permitidos, não sejam feitos para acessar os vazios de que Gil se refere, do “buraco negro” do rosto, mas aos vazios da superfície do suporte, como os brancos do papel, ou as camadas mais profundas de tinta. São vazamentos que,

---

encontro de coisas transplantadas num terreno de novas possibilidades de significação. Ela pode ser considerada como o resultado operacional da apropriação, num certo sentido, estabelecendo o distanciamento entre a coisa apropriada e seu contexto de origem, a partir do cruzamento com diferentes elementos.” (GONÇALVES, 2020, p. 3)

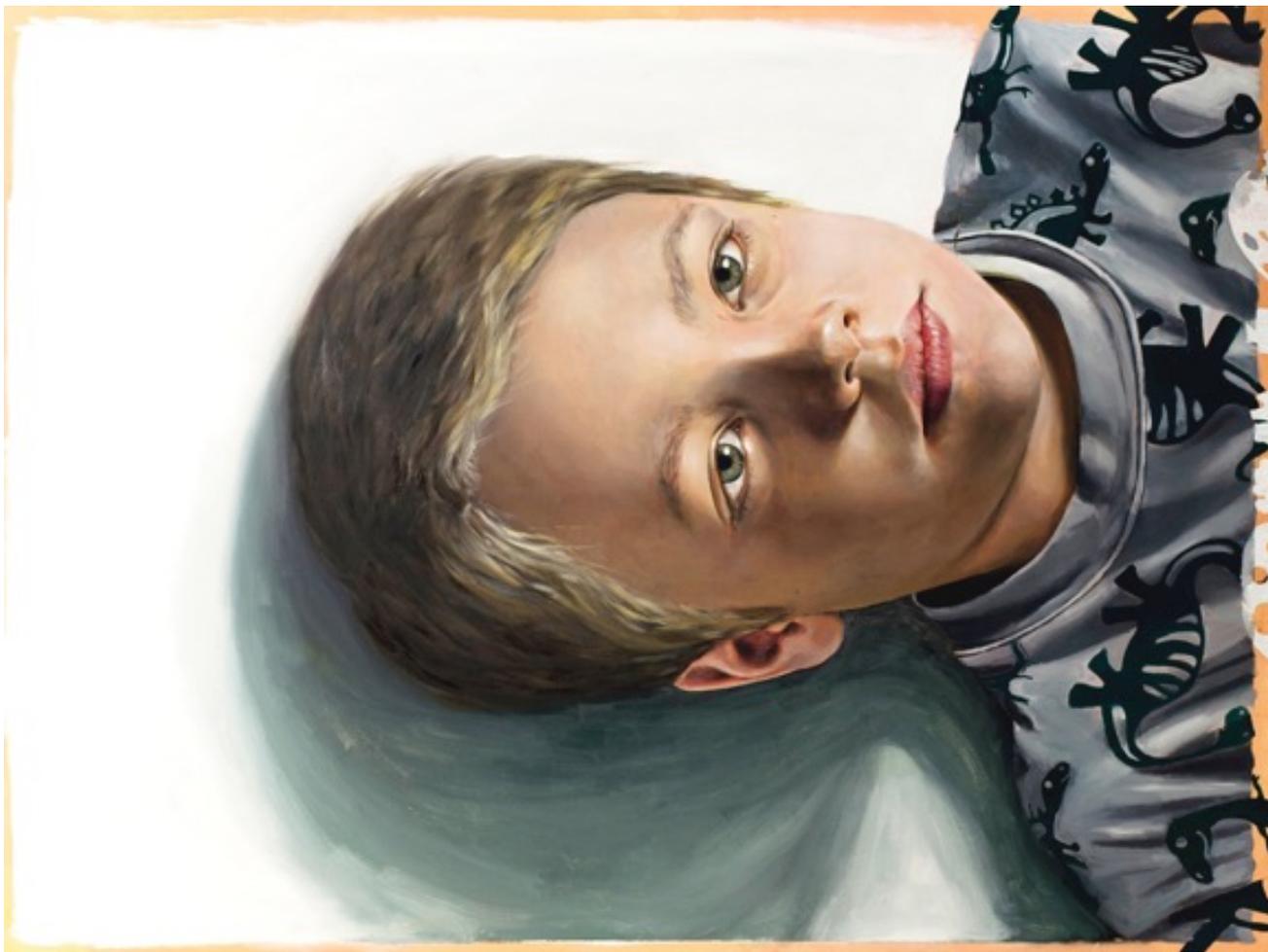
acredito, simbolizam o entrelaçamento entre a escolha do meio<sup>39</sup> e da imagem. Se o olhar procurar por algo além do retrato, se deparará, portanto, com a própria linguagem. Sendo assim, alguns vazamentos (que não pelo olhar do retrato) ocorrem de forma controlada, como na obra *Grande* (Figura 46) em que deixo a estrutura das camadas anteriores da pintura surgirem por de trás do desenho na representação da camiseta de meu filho. Nesse caso há a invasão

---

39 Quando me refiro a palavra *meio*, penso no sentido abordado por Hans Belting, na “acepção de um vetor, agente ou *dispositif*, como diria o francês.” (BELTING, 2014). O dispositivo aqui, portanto, é o suporte pictórico.



Figura 46. Mariana Riera, *Grande*, 2018, acrílica sobre tela, 150 X 200 cm.



**Figura 47.** Mariana Riera, *Théo*, 2014, Acrílica e óleo sobre tela, 90 X 120 cm.

do suporte e das camadas anteriores para o interior da figura representada. Ou na obra *Théo* (Figura 47) em que as figuras da estampa da roupa extrapolam os limites da figura. Não é um derramamento de grandes proporções, mas sim uma pequena fissura na vasilha que separa uma região da outra.

Bill Viola, ao tratar de *O Cristo morto sustentado por anjos* de Giovanni Bellini (Figura 48) (sobre o corpo prestes a perder a sustentação da vida), cita o poeta e místico sufi do século XIII, Rumi, que comparou o desenvolvimento interno da vida humana com uma tigela flutuando em um grande oceano e que me faz pensar nesse preenchimento do corpo, para mim, representado pela pintura:

(...) vazia no começo, ela vai ao longo de uma vida, se enchendo aos poucos com a água do conhecimento e da experiência do oceano. Quando o líquido finalmente a enche, mistura-se com a água do ambiente externo, retornando para sua fonte. A tigela se torna inútil e silenciosamente afunda (VIOLA, 2014, p. 174)



**Figura 48.** Giovanni Bellini, *O Cristo morto sustentado por anjos*, 1465-70, têmpera e óleo sobre madeira, 94,6 X 71,8 cm. Londres, The National Gallery.

Presumo que exista certa tentativa, por vezes, de isolar a figura e não permitir que ela afunde totalmente, como a tigela no oceano. E por outras, permito que haja essa invasão para dentro desse continente da figura, que lentamente transforma a imagem inicial, a fotografia afetiva, na mesma água que existe no oceano da pintura.

O aspecto fechado em si mesmo do sujeito<sup>40</sup> (como uma figura semi-encapsulada) afeta diretamente minha capacidade de interferir e modificar sua imagem ou impor-lhe qualquer tipo de injúria, como por exemplo subverter a semelhança entre o sujeito e o retrato, ou apagar mais veementemente o rastro da fotografia. Pois, além disso, há um aspecto sagrado que advém da origem da imagem, de uma fotografia afetiva. É fácil entender a que me refiro quando menciono o caráter sagrado se pensarmos em histórias de catástrofes, de incêndio ou alagamento de uma casa, por exemplo, em que as pessoas correm para resgatar suas recordações, seus álbuns de fotografias, antes de qualquer outro objeto. E é pelo mesmo motivo que, por enquanto, não consigo simplesmente fotografar as pessoas que retrato e tratar a imagem fotográfica como se fosse uma obra de arte. Algumas fotografias que faço, ficam muitas vezes, mais interessantes do que o próprio resultado obtido pela pintura, mas

<sup>40</sup> Escolho chamar as figuras pelo termo “sujeito”, na maioria das vezes, por considerar a palavra “modelo” um pouco distante, visto que a relação que tenho com as pessoas retratadas costuma ser bastante íntima.

para mim, são fotografias que pertencem a uma outra categoria de objetos. A percepção da qualidade sagrada dessas referências está fortemente atrelada ao arquivo que elas pertencem e com quais outras imagens se relacionam. Assim é necessário estabelecer uma quebra, um deslocamento de linguagens. Embora eu encontre resistência em apagar o rastro fotográfico da imagem, como se isso configurasse certa “profanação” excessiva da imagem. Logo depois, quando a pintura se encontra pronta, me parece que ela se desfaz, um pouco da qualidade sagrada, podendo fazer parte do mundo comum, no oceano comum dos objetos.

As pessoas costumam me perguntar a respeito de como pode ser possível que eu me desfaça de minhas pinturas, quando as comercializo, por exemplo. Quem faz esse questionamento, não entende como posso ser capaz de me desfazer de uma pintura que retrata um filho meu, ou algum outro ente querido, relacionando meu desapego a uma certa frieza. Minha resposta, quando a pergunta me é dirigida, é sempre a mesma: se um dia eu vier a me arrepender e sentir sua falta, posso fazer outra pintura, pois possuo a imagem que a originou.

Posso fazer um paralelo com a percepção que tenho, sobre as minhas fotografias serem dotadas de certo caráter sagrado e, portanto, incapazes de serem concebidas como objetos de arte, com a própria história das imagens: Para Belting, a arte só passa a existir quando há a dessacralização da imagem, pois antes da reforma protestante e com a profissionalização dos artistas “(...) a imagem fora designada como uma realidade especial e tomada literalmente, como uma manifestação visível da pessoa sagrada” (BELTING, 2010, p. 593). Contudo, com as mudanças ocorridas no renascimento, a imagem passou a estar “(...) sujeita às leis gerais da natureza, incluindo a ótica, sendo portanto, inteiramente designada para o mundo da percepção dos sentidos.” (BELTING, 2010, p. 593).

Certa vez, questionada sobre a forma incomum de retratar que eu escolhia, durante uma exposição que fiz, apontei para as pinturas e disse “todas essas pessoas moram comigo ou convivem muito proximamente, você acha que eu conseguiria fazer qualquer outra coisa com elas além de deitá-las?”. Com isso, quis dizer que não seria capaz de “profaná-las” de outra forma, mesmo sabendo que se tratam apenas de imagens. Deitar as figuras é algo suave que posso fazer, como quando se coloca uma pessoa para dormir.

Exerço um movimento mínimo<sup>41</sup> sobre o corpo, o de deitá-lo (e achatá-lo, talvez) contra uma superfície de aparo (amparo), colocando uma tensão sobre o retrato fazendo com que a sua corporeidade se torne evidente. Mesmo que, durante a fatura da pintura, o tempo despendido ao rosto da figura seja muito superior ao tempo gasto com o restante de seu corpo, e mesmo que esse corpo nunca apareça por inteiro, forço sua percepção por meio dessa estratégia de inversão. Aqui há uma tentativa muito consciente de transferir a percepção da corporeidade do sujeito para a corporeidade da própria pintura. Assim, considero, que esse mínimo de profanação do sujeito, seja o elemento que opera a transferência entre uma simples fotografia amadora para um objeto pictórico. Quando falo de uma simplicidade da ação, não chega a ser a simplicidade de uma apropriação oriunda de um ready-made, por exemplo, em que o artista possa apenas afirmar que determinado objeto se trata de uma obra de arte. Entretanto, é um pouco como sinto quando me utilizo de um gênero pictórico tão tradicional e arrisco fazendo um único movimento, como se ele fosse a afirmação, o apontamento, que indica que *este* é um objeto que eu considero fazer parte da esfera da arte.

É bastante curiosa minha percepção a respeito das fotografias afetivas possuírem certas qualidades que julgo serem, de certa forma, sagradas. Pois a história da fotografia nos mostra o oposto, assim como Benjamin ao tratar da reprodutibilidade técnica<sup>42</sup>, que ela inaugurou uma forma de dessacralizar a imagem, retirando sua “aura” de objeto único. Entretanto, as fotografias de família, as mais banais e amadoras possíveis, são dotadas de uma transparência ainda mais acentuada, acredito. Ou seja, o significado adquire importância maior, em detrimento de seu significante. Mais, até mesmo, que qualquer fotografia artística, antropológica, histórica, etc. Nas fotografias afetivas, o que está em jogo é o seu referente e, portanto, existe certa resistência quando ocorre o deslocamento para outra linguagem, como se alguns laços, que ligam o referente à imagem original, não pudessem ser totalmente desfeitos.

Esse sentimento, penso eu, é direcionado a algo que não é o objeto fotográfico, em si. O referente é importante com certeza, mas acredito que há um outro elemento referente ao tempo da fotografia, diferente do tempo da pintura, que lida com o instante (instantâneo). Jacques Aumont diz que “o instante é

---

41 Com mínimo, quero dizer no sentido de sua simplicidade e não descaracterização das formas.

42 Refiro-me ao ensaio *A Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* escrito em 1935 por Walter Benjamin (BENJAMIN, 2014). Título original em alemão: *Das Kunstwerk Im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*.

precioso por não ser passível de repetição e de imitação, pelo fato de encarnar o mistério do tempo.” (AUMONT, 2004, p. 92). O sagrado, portanto, não é a própria fotografia, que pode ser reproduzida infinitamente, mas o próprio instante, tão bem representado nas minhas fotografias precárias de cotidiano. E quanto mais imperfeita é uma fotografia, maior sua capacidade de vincular-se às garantias de um real instantâneo. Sobre isso, lembro o que diz Poivert a esse respeito, há algumas páginas atrás. De que na fotografia instantânea, a intimidade se estabelece como espetáculo e o instantâneo como cultura, e que os erros e os amadorismos nada significam diante do registro cada vez mais sagrado de um momento fugaz da vida familiar.” (POIVERT, 2017, p. 64)



*Um olhar de sobrevoo:  
estratégias de aproximações.*

*(...) o quadro se define tanto pelo  
que ele contém quanto pelo que exclui.*

Jacques Aumont, 2004.

# CAPÍTULO 3

## UM OLHAR DE SOBREVOO: ESTRATÉGIAS DE APROXIMAÇÕES.

Este capítulo tratará das minhas estratégias que buscam a aproximação do olhar, mas que, entretanto, acaba por se situar no limiar entre a junção e o afastamento. Limiar que acredito definir o movimento do que chamo de “*Um Olhar de Sobrevooo*”. Pois penso que se trata de uma forma de olhar que busca a aproximação, mas precisa de certa distância para se desenvolver.

Abordarei as questões referentes à ampliação do espaço da casa, e de como isso interferiu nas imagens. Também sobre o entendimento de que a representação dos panejamentos dos lençóis absorve a significação do “quase” encontro, entre observador e referente e as demais percepções sobre esse novo incremento iconográfico em meu processo. Aqui tratarei das estratégias de aproximações que incluem as escolhas de enquadramento em primeiro plano e ponto de vista em *plongée*, procedimentos esses que contribuem com a percepção do *olhar de sobrevooo*.

### 3.1 A casa como medida

Se, habitar causa um impacto do sujeito no ambiente, ao analisar os hábitos de alguém, em um determinado lugar, poderíamos identificar essa pessoa. Seus gostos, seu temperamento, suas preferencias. O ambiente seria como um decalque desse sujeito, o mais íntimo que se poderia chegar de uma pessoa sem o uso da palavra. O ambiente onde ela vive tornar-se-ia sua extensão, tanto física como mental. (BUCKSDRICKER, 2021)

A citação acima é da artista visual Luciane Bucksdricker que recentemente defendeu sua tese de doutorado em artes visuais no PPGAV-UFRGS.



**Figura 49.** Mariana Riera, *Desenho para não surtar na hora do tema durante a quarentena*, 2020, lápis de cor sobre papel, 21 x 25 cm.

A artista reflete questões referentes ao ambiente da casa dentro de seu processo artístico e penso que essa questão, apesar de não ser evidente, existe também em meu processo de trabalho. O que mais me chamou atenção (por me identificar), quando me deparei com sua tese, foi seu relato sobre não conseguir “delimitar quando terminava o labor cotidiano e começava o processo artístico” (BUCKSDRICKER, 2021).

Assim como Luciane, também tenho o ateliê dentro da própria casa. E mesmo antes de tê-lo, quando produzia meus trabalhos dentro dos ateliês do Instituto de Artes da UFRGS, era dentro de casa que surgia o material imagético que seria utilizado como referência para eles.

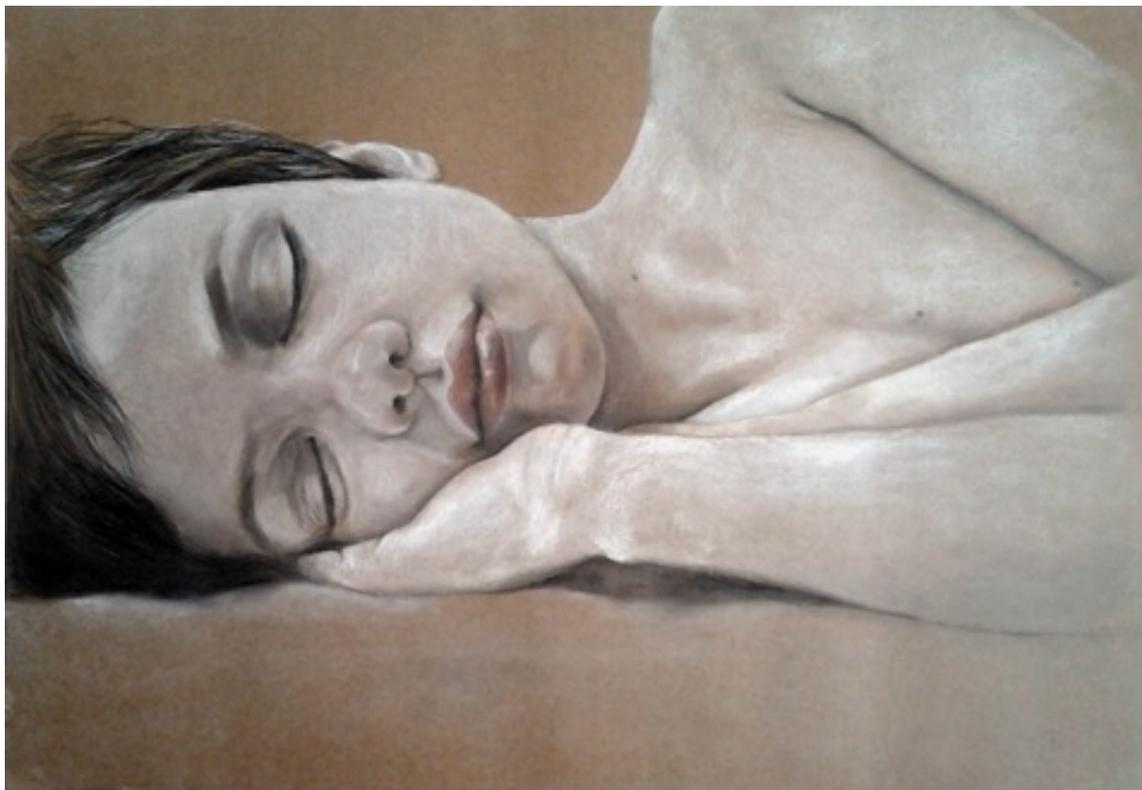
A afirmação da artista, de a casa ser uma “extensão tanto física como mental” de um sujeito, parece-me verdadeira, pois percebo correlações de mudanças dentro de minhas imagens que coincidem com as mudanças de casas.

Inicialmente, quando sequer havia um espaço de ateliê e eu morava em um pequeno apartamento em que o quarto de dormir servia também para trabalhar, as imagens eram mais próximas dos rostos e só era possível trabalhar em papel (Figura 51) - por sua capacidade de ser guardado em canos de PVC - ou fazer experiências pequenas em pinturas (Figura 52) a partir de arquivos antigos, por exemplo, já que não teria onde guardar grandes telas. E depois, em outro apartamento pequeno e com pouca luz (Figura 50), mas com um quarto destinado a ser ateliê, já conseguia fazer pinturas maiores (Figura 70 e Figura 71). Entretanto, as cores e enquadramentos seguiam sendo semelhantes. Eram menos coloridos e em *close-ups* muito mais aproximados (Figura 78).

Dentro desses ambientes mais apertados, em que as paredes brancas se encontravam tão próximas do meu olhar, eu sentia a necessidade de rebater o branco dentro da própria imagem. Assim, as figuras pareciam estar inseridas na parede do espaço em que eu habitava (Figura 69).



**Figura 50.** Imagem do ateliê dentro de um quarto de apartamento. Arquivo pessoal.



**Figura 51.** Mariana Riera, *Sem título*, 2011, giz branco, carvão e lápis de cor sobre papel pardo, 66 X 93 cm.



**Figura 52.** Mariana Riera, *Vó Ruth*, 2012, óleo sobre tela, 27 x 22 cm.



**Figura 53.** Mariana Riera, *Alexandra sobre toalha*, 2016, pastel seco, lápis de cor e aquarela sobre papel, 50 X 65 cm.



Figura 54. Mariana Riera, *Segundo tempo*, 2017, Acrílica sobre tela, 120 X 180 cm.

Até mesmo quando acontecia de aparecerem algumas cores, elas surgiam em estampas, como na pintura *Théo* (Figura 47), e tinham origem no vestuário do sujeito, nunca correspondiam a alguma área da casa. Esse trabalho, citado acima, possui um pouco mais de cor, mas lembro que foi um dos poucos que produzi no ambiente da cozinha, lugar que tinha mais luz que o quarto/ateliê. Quando me mudei para uma casa maior e mais iluminada, fiz ainda alguns trabalhos com rostos em primeiro plano, ainda muito aproximados (Figura 53), mas eles já apresentavam cores mais vibrantes e até mesmo mais luz, pois passei a usar muito pouco pigmento preto, apenas em detalhes, talvez por conseguir ver melhor as cores na luz natural. Sempre que possível, substituo o preto pelo azul da Prússia na pintura, pois percebo que as cores se mantêm mais vibrantes dessa forma.

Alguns trabalhos, apesar de serem imagens em primeiro plano, deixam um grande espaço livre para a representação dos desenhos, grafias e estampas da casa. Elementos como tapetes, ladrilhos, roupas de cama. Até mesmo, como na pintura *Imperfeição*, a cena completa atrás da figura (Figura 12) acabou surgindo. Na pintura *Segundo Tempo* (Figura 54), dividi a pintura em dois painéis, em um deles, que corresponde à metade da dimensão da pintura, há a representação apenas dos ladrilhos da cozinha, com exceção de uma pequena parte da cabeça que avança poucos centímetros nessa parte. Esse trabalho, é um dos raros em que a figura nos dirige o olhar, entretanto, agora, parece que é o nosso olhar que tenderá a fugir para o espaço periférico, para a outra parte que representa o solo, ou para a linha de encontro entre as duas telas que marca o meio da imagem. Ou até mesmo para as pinceladas que deixam a imagem com um ar de inacabada em certas regiões, como da roupa, e chamam atenção para isso.

O olhar se sobrevoa e o enquadramento em *plongée*, parece ter voado mais alto, pois, agora, o pé-direito da casa mede três metros de altura. Assim passei a subir em escadas para buscar imagens que abrangessem uma área maior, como nos dois trabalhos que representam as camas (Figura 23 e Figura 33).

Acredito que esse espaço maior e mais iluminado se incorporou na maneira de observar, como uma espécie de medida e regulação do olhar. E até percepções de caráter mais psicológicos, como a de saber que não precisarei sair dessa casa tão cedo, como era a situação em que me encontrava nos outros apartamentos,



**Figura 55.** David Hockney trabalhando na pintura *Winter Timber* em seu ateliê em Yorkshire, 2009, Fotografia de Jean-Pierre Gonçalves de Lima.

influenciaram a decisão de incluir mais elementos nas imagens. Pode ser que esse fenômeno tenha relação com o fato de que, antes da medida dessa casa ser um elemento estável em minha vida, sem previsão de mudanças, o único elemento que existia com relativa estabilidade, até então, era a presença do outro. Visto que já perdi as contas de quantas vezes já mudei de casa, calculo mais de vinte, portanto, talvez não fosse possível criar o laço entre meu olhar e o lugar habitado.

Percebo que a ampliação do enquadramento permitida pelas medidas da casa não funciona como uma operação de afastamento do olhar, como eu poderia equivocadamente interpretar.

Acredito que a medida da casa permitiu aquele passo para trás quando estamos construindo uma imagem grande, que ao olhar de muito perto, não é possível compreender o todo. Um passo para trás, ou a ampliação do *olhar de sobrevoos*, serve para que o olhar consiga reunir as partes em uma mesma tomada perceptiva. Pois nessa ampliação, é possível reunir elementos, aproximar referências e pensar novos projetos, quem sabe. Como quando reunimos, sobre uma mesa, uma determinada série de trabalhos para entendê-los melhor, ou quando juntamos nossas referências, nossas fotografias, os elementos que se relacionam entre si, para melhor compreendê-los.

Penso em dois artistas que quando mudaram seus ambientes, seus espaços de observação e trabalho, mudaram também a representação dos espaços e cores dentro de suas pinturas. Um é o pintor inglês David Hockney, que, quando em 2002 se mudou da Califórnia, nos EUA, para a cidade litorânea de Yorkshire, Bridlington, na Inglaterra (sua terra natal), passou a representar os espaços mais alargados (Figura 55), em muitos de suas pinturas em grandes dimensões. Mudou também a forma como representa as diferentes luzes e cores das estações do ano que antes, na Califórnia, não eram percebidas por haver pouca variação durante o ano. Na Inglaterra passou a representar as mesmas paisagens, em diferentes estações do ano, identificando as variações de cores e luzes.

Hockney também ampliou enormemente a escala de seu ateliê quando voltou para a Inglaterra. Nas palavras do jornalista e crítico de arte Martin Gayford, é o maior ateliê de artista que ele já tomou conhecimento (GAYFORD, 2011, p. 78). Gayford, em certo momento, pergunta a Hockney se o lugar onde ele pinta afeta a maneira como trabalha e também a sua capacidade de produzir. Hockney o responde que sim, que afeta,

Sempre afetou, independentemente do lugar. Quando arranjamos este ateliê, o efeito em mim foi rápido e profundo. No ateliê do sótão da casa, as pinturas eram sempre mais claras do lado esquerdo do que do direito porque toda a luz vinha das janelas. Aqui, tudo está iluminado, principalmente durante o dia. É por isso que o lugar fotografa tão bem. Se as janelas estivessem dos lados a iluminação seria totalmente diferente. Uma grande vantagem deste ateliê é a iluminação homogênea em todo o espaço. (GAYFORD, 2011, p. 79)

A outra artista que lembrei e que também passou por uma ampliação de espaço de observação e produção, frequentou os mesmos ateliês do Instituto de Artes da UFRGS comigo durante a graduação: a pintora Thiana Sehn. Quando ela morava na cidade de São Paulo, decidiu passar uma temporada no interior do Rio Grande do Sul, na cidade de seus pais, em Camaquã, para produzir uma série de pinturas (Figura 56) que constituiriam depois seu objeto de estudo no

trabalho de conclusão da graduação<sup>43</sup> (SEHN, 2016). Assim, Thiana passou a produzir grandes painéis modulares ao ar livre<sup>44</sup>.

Eu lembro de um de seus trabalhos, da época que éramos colegas, muito diferente da experiência na cidade do interior. Tratava-se da reprodução de uma faixa de pedestres, em tamanho próximo ao natural, intitulado *Abre Alas*, de 2013, que ela pintou sobre lona para, depois, fazer interferências nas ruas de Porto Alegre<sup>45</sup>, colocando-a sobre o asfalto da rua Senhor dos

---

43 Título de seu TCC: A pintura na paisagem e a paisagem na pintura (2016). Monografia produzida sob orientação da professora Dra. Marilice Corona. (SEHN, 2016)

44 Thiana produziu um vídeo do processo de produção de um dos painéis, ele pode ser acessado no seguinte link da página do You Tube: <https://youtu.be/BOBikTa6KYA>

45 Vídeo da ação Abre Alas de 2013: <https://youtu.be/Fn156g11QTk>



**Figura 56.** Thiana Sehn, *O céu vermelho*, 2016, óleo sobre tela, 100 x 140 cm.



**Figura 57.** Thiana Sehn, *Porta do mezanino vista de dentro à tarde*, 2015, acrílica sobre tela, 85 x 57 cm.

Passos. Deslocando, assim, um lugar de travessia de pedestres para o local escolhido por ela. Sei que o trabalho não se limitava apenas à representação da faixa (uma grande tela com faixas brancas e pretas pintadas). Entretanto, considerando-a de forma isolada à ação, não consigo pensar o quão oposto essa pintura planificada de um espaço da cidade (a partir de uma visão em *plongée*, a propósito), achatado em duas dimensões, era em relação às paisagens feitas no interior do Rio Grande do Sul. A imagem no painel achatava o espaço da cidade sobre a superfície da tela, mas sua atitude, na ação de colocar a faixa no meio da rua, “abrindo alas”, já indicava seu desejo de abrir espaços, na tentativa de abolir os carros, mesmo que por um breve instante, nas ruas da cidade claustrofóbica. Eu poderia citar outros exemplos da artista, de quando ela pintava em ambientes menores, de pequenas telas que representavam detalhes de seu apartamento em São Paulo (Figura 57), ou vistas de janelas que mostravam telhados da cidade. No entanto, o exemplo da faixa de pedestre é, para mim, muito emblemático do desejo que Thiana sentia de alargar a medida de seu olhar sobre o mundo<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Thiana Sehn sofreu um grave acidente de carro no dia 1º de novembro de 2018, quando viajava para a região da serra paulista para poder produzir uma nova série de pinturas de paisagens. Infelizmente faleceu poucos dias depois e jamais saberemos o quão longe ainda seu olhar seria capaz de se expandir através da pintura.

### 3.2 Ficar perto.

O espaço da casa me permitiu uma ampliação de profundidade de campo que antes não era possível, dentro das fotografias que eu fazia. Nesse espaço, que incluía cômodos da casa e o pátio, passei a fazer algumas imagens experimentais. Para um trabalho, já citado no primeiro capítulo *Imperfeição* (Figura 12), fiz uma série de fotografias no espaço do pátio. Eu, na verdade, não sabia se seriam usadas para algum trabalho e, assim, deixei-as arquivadas por um tempo.

Uma delas, me chamou atenção. Era justamente uma que registrei de forma furtiva, sem que o menino, diante da câmera, percebesse minha ação (Figura 58).

Não sabia exatamente o que aquela imagem tinha de especial e talvez por isso eu tenha optado por trabalhar com diferentes tipos de materiais. Um para cada elemento da fotografia. E para isso foi importante a utilização do papel, pois ele aceita generosamente diferentes técnicas e formas de trabalhar. A fragmentação em dezesseis partes também partiu da necessidade de compreender cada região da imagem de forma individual. Pois eu não desejava colocar em uma mesma categoria de coisas todos os objetos ali representados



Figura 58. Arquivo pessoal.

e assim também não poderia ter um mesmo interesse e utilizar o mesmo procedimento em todas as áreas da imagem. Ao menos, não nessa situação em particular, não com essa fotografia que me levou a trabalhar com todos os elementos visíveis na imagem.

Na pintura, assim como na fotografia, o menino está em primeiro plano e ao fundo existe uma paisagem “em camadas”. Logo atrás dele, ocupando o quarto inferior do trabalho, há uma piscina que, em perspectiva, indica sua profundidade, para dentro do espaço pictórico, enquanto a representação da água, por sua natureza, indica uma profundidade que aponta para baixo de sua superfície azul, além do limite inferior da imagem. Ao longo de um dos lados da piscina, existe um muro também em perspectiva. Um pouco mais ao fundo, há uma construção com aberturas negras, nota-se que está em obras. Ali existem alguns escombros e objetos espalhados, como um carrinho de mão e uma lata de tinta. Acima, o telhado vermelho delinea a horizontalidade na falta de uma linha de horizonte mais definida. Há, levemente mais atrás e à esquerda, um paredão, uma empena cega que tratei de deixar sem nenhum volume ou textura, colando um papel escuro marcando apenas sua silhueta. Os elementos mais distantes são as árvores que aparecem logo acima do telhado e o céu que se revela nos intervalos dessas árvores.

Os elementos da referida fotografia, que originou o trabalho, não chegaram a ser planejados, e sequer percebidos inteiramente (e profundamente) no momento do disparo fotográfico. O que a imagem denuncia, portanto, é a presença de meu olhar, mesmo que distraído ao registrar a cena furtivamente.

Evidentemente que o tal “espaço periférico” da imagem com que trabalhei foi necessário na construção do meu interesse por essa imagem, pois todos os elementos que estão atrás do menino contrastam com a ação e com a vestimenta dele. Pois ele bem poderia estar em um ambiente mais privado enquanto usa uma peça de pijama e veste uma camisa, como se trocasse de roupa ao acordar, dentro de seu quarto. E esse contraste me distrai, no entanto, ao trabalhar com essas diferenças de técnica e materiais que citei anteriormente, penso que a hierarquia simbólica pôde ser reestabelecida, conduzindo meu olhar, preferencialmente, para um detalhe em particular. E apesar de ser um trabalho construído em 16 partes, apenas algumas poucas definem a leitura afetiva do

todo. O primeiro plano dentro da imagem é evidenciado pelo corte fotográfico na altura das pernas do menino, e o elemento que está mais próximo do nosso olhar é a ação executada pelas mãos.

Há de fato uma ampliação de campo visual na imagem, entretanto existe uma proximidade afetiva que se resume em uma pequena ação, o gesto - cuidadoso e distraído - tão particular das mãos do meu filho.

O olhar, assim, joga com diferentes planos, entre o afastamento e a aproximação. Passeia pelas partes de cada uma das quadrículas da grade, forjada pela junção das folhas de papel. Depois divide-se entre perceber o plano aberto, em sua totalidade e entre perceber o primeiro plano. Que, em contrapartida, rebate, na ação de juntar duas partes da camisa, o procedimento de se juntar partes do papel.

Essas ações dos olhares que acabei de citar, me faz pensar no aspecto limiar do tipo de aproximação a que me refiro. Que se aproxima e se afasta, como uma lente de câmera fotográfica, entretanto nunca chega a encontrar (ou encostar) o referente. Pois uma aproximação total, significaria, quem sabe, o fim do olhar desejanste, já que ele necessita de um espaço para desenvolver-se.

O exemplo que abordarei a seguir, da cineasta Agnès Varda, trabalha muito bem esse aspecto, de uma aproximação que permanece no limiar, quase tocando, porém, permitindo o espaço para a presença do olhar desejanste.

**Agnès Varda:**

“Ele vestia o suéter e vestia o suéter e vestia o suéter!” conta a cineasta Agnès Varda enquanto gesticula imitando os movimentos de seu marido, Jacques Demy, no documentário de 2001, *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho.

“Eu deixei a câmera ligada ali e era irritante. Mas uma vez que o filme ficou pronto, quando isso se tornou imagem, pude perdoá-lo inteiramente. E penso que ninguém mais poderia filmar meu amor como eu o fiz” (JARDIM, *et al.*, 2001).

A fotógrafa e cineasta Agnès Varda (Bruxelas, 1928 - 2019) foi uma artista importante para o cinema moderno francês. Jacques Demy (1931 - 1990), seu



**Figura 59.** Agnès Varda, cena do filme *Janela da Alma* (JARDIM, *et al.*, 2001). Momento em que a cineasta capta seu marido Jacques Demy vestindo o suéter. Ao seu lado está Catherine Deneuve.

amor, também um notável cineasta francês, teve a vida reconstruída por Varda através de um filme, pouco antes de sua morte. Produzir *Jaquot de Nantes* (1991), segundo Varda, significou “ficar perto”, no sentido cinematográfico do termo. Nesse filme ela passou a aproximar cada vez mais a câmera de Demy até o ponto em que só se podia ver a textura da pele do amado.

Pensei muito nesse relato de Varda, sobre a forma de utilizar a lente como recurso de aproximação e manutenção da presença de seu amado, e na imagem de Demy vestindo o suéter enquanto eu trabalhava na pintura *ImPerfeição*. Tanto o referente dela quanto o meu, não percebiam o olhar da câmera naquele instante. A busca do olhar de Varda nessa cena, é o que me comove e o que gostaria de tentar compreender, sobre sua importância na produção de certas imagens.

A realidade mais aterradora, revelada pela artista no documentário *Janela da Alma*, é justamente o fato de que Demy estava muito doente, em decorrência da AIDS, e veio a falecer seis meses depois desse registro em que vestia o suéter. Já o filme só viria a ser lançado após a morte de Jaquot. Tanto essa imagem, quanto as demais, em que filma Demy muito de perto, nos mostra o olhar de Varda conduzido pelo forte desejo de reter seu referente, de imortalizá-lo. A força de seu significado parte do olhar da própria artista. Quando olhamos a cena, cientes da morte de Demy, nos colocamos em uma situação particular, e muito ilustrativa, a respeito do que Barthes observa sobre a fotografia. Para ele, ela anuncia a iminência trágica de um futuro no passado:

Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço (...). Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe. (BARTHES, 1984, p. 142)

Em uma exposição de fotografias de Varda, no festival de Avignon de 2007, a artista foi pega de surpresa por um pensamento ao perceber que todas as pessoas retratadas nas imagens já estavam mortas: “Disse a mim mesma: ‘Estou rodeada de mortos. “Um deles era o mais querido dos mortos, Jacques Demy. O campeão dos mortos para mim.” (VARDA, et al., 2009). Nessa época ela estava produzindo o filme *Les plages d’Agnès* quando foi tomada por essa emoção e, segundo Varda, se ela não tivesse passado por esse momento, com as fotografias, o filme teria sido totalmente diferente, pois o núcleo emocional do longa concentra-se na figura de Jacques Demy. O olhar subjetivo da artista está sempre presente enquanto o filme vai sendo construído. Segundo ela, funciona como um puzzle que se monta sem olhar para a imagem da caixa, e assim, só se descobre o que se está montando, durante o processo. Um processo de construção a partir de fragmentos que buscam tornar presente o que já se foi.

No filme, *Jaquot de Nantes* (1991), Varda monta esses fragmentos, tentando reconstruir a infância do artista em sua cidade natal, sua situação durante a ocupação nazista e seu interesse pelo cinema quando ainda era muito jovem. A construção do filme também entremeia cenas em preto e branco com cenas coloridas, testemunhos documentais com fábulas históricas. Varda intercala a narrativa com cenas que retratam o corpo já doente de Demy, e muitas vezes chega a quase escanear sua pele, já ressecada, com a câmera. Como se dentro da montagem do filme, que é ancorado nas memórias de seu amado, ela precisasse criar esses intervalos de seu próprio olhar que buscava a todo custo presentificar o sujeito que iria partir, como no mito de Plínio. O filme todo é montado através desse diálogo de olhares, entre as memórias de Demy e as aproximações de Varda. Pablo Caldera afirma que “Varda e Demy estavam confiantes de que não há ato mais íntimo e belo do que compartilhar um olhar.” (CALDERA, 2020). E de que esse encontro de olhares de Varda e

de Demy na tela, quando recria a infância do cineasta, apesar de assumir “a derrota diante do irrecuperável” (CALDERA, 2020), acolhe, entretanto, essa junção como uma forma de encurtar a distância definitiva.

O encurtamento de distância se dá em duas instâncias, nas imagens muito aproximadas que Varda executa do marido e na montagem do filme. Este funciona como um grande arquivo de memórias narradas e reencenadas, entrecortado com intervalos em primeiro plano da imagem do homem possuidor das memórias. A cineasta faz uma junção de dois olhares, o do amado que representa a memória do passado e o seu próprio que, além de ser o olhar da cineasta e fotógrafa, representa o olhar desejante de quem percebe a finitude. O filme construído através da junção de dois olhares, reflete-se na maneira da artista tentar juntar seu olhar à própria pele do marido. Penso que são operações que se refletem durante a produção, cada qual atua em um processo de junção de forma diferente. Como acredito acontecer com minhas imagens que se misturam aos arquivos familiares, que refletem a forma como fabrico posteriormente às imagens.

Maria Cristina Ribas cita esse mesmo exemplo, de quando a lente se aproxima ao ponto de não haver distância entre o olho do observador e a pele, para tratar do que afirma ser a paixão pelo Real que se desdobra a partir o século XX. Ribas cita o filósofo esloveno Žižek, que declara que ao contrário do século XIX que olhava para o futuro, um olhar fantasioso e idealizado portanto, o século XX busca a *coisa em si*, a verdade por trás das aparências. E segundo ela, esta paixão “se mostra no desejo de ver cada vez mais e mais perto o objeto desejado” (ŽIŽEK, 2003; *apud* RIBAS, 2007, p. 57). Entretanto, a autora alerta para a necessidade do dispositivo tecnológico para que esse real seja efetivamente acessado. Pois sem o aparato necessário,

(...) a proximidade exagerada ou o distanciamento progressivo vai nos trazer o inverso do esperado, ou seja, distorção da imagem ou efeito de repugnância; de maneira similar ao jogo de espelhos da Alice, nosso mero olhar *throw the looking-glass* poderá nos trair, caso esperemos meramente confirmar os sentidos previamente esperados. (...) Vale lembrar que este movimento extremo de aproximação/afastamento supõe, entre olho e coisa olhada,

uma série de gradações angulares passíveis de consideração. Seriam os fragmentos, recortes, enfim, metonímias configurando detalhes da parte representando o aspecto de um todo mais ou menos previsível. (RIBAS, 2007, pp. 59-60)

Se voltarmos à cena em que Jacques Demy veste o suéter demoradamente, quando Agnès Varda se impacienta diante da cena dita real, podemos compreender o papel de ajuste que o aparato pode ser capaz de fazer. Ao tornar-se imagem, assim, isolando, criando uma espécie de intervalo (dentro de um fluxo de acontecimentos) a cineasta pode compreender e perdoar o irritante ritual de seu amado.

### 3.3 Sobre os panos.

A interioridade da fotografia no ambiente doméstico, os movimentos de aproximação e afastamento (até mesmo do próprio zoom da lente fotográfica), o enquadramento em *plongée*, as paredes da casa, ou mesmo o pátio da casa, concebidos como medidas do meu olhar, são recursos plásticos, ferramentas do *olhar de sobrevoo*. Contudo, há também um aspecto do *olhar de sobrevoo* que busca a aproximação afetiva, sem jamais conseguir alcançar o objetivo de fato, pois é um olhar que permanece no limiar dessa aproximação. Um olhar que busca a iminência do encontro e que encontra potência no “quase”. Pois se acaso um dia vier a acontecer o encontro, a busca pelo afeto desejado também terminaria por encerrar-se.

O *olhar de sobrevoo*, com sua dinâmica aumentada através do espaço da casa, me fez buscar nos elementos têxtis dos quartos uma possibilidade pictórica. E percebo agora, que a significação do tecido, pode referir-se a esse *quase* toque. Visto que o ato de se tocar um corpo envolto em tecido, nunca é de fato o encontro entre uma pele e outra. E mesmo o olhar que se depara com um tecido, nunca encontra de fato a totalidade do corpo de alguém, se esse estiver envolto em um pedaço de pano, pois o que encontra, são apenas vestígios de uma presença.

Uma cama vazia, como a representada no trabalho *A cama* (Figura 23), transborda a ideia de um encontro iminente, mas, uma iminência que passou, pois remete ao tempo em que um corpo esteve presente há poucos instantes. E que, portanto, revela um tecido impregnado pelos fluídos invisíveis do corpo desejado. Como no exemplo das verônicas de Zurbarán (Figura 26).

A questão da busca pelo encontro com algo inalcançável reflete-se no fazer pictórico que envolve a pintura do panejamento, pela complexidade de sua fatura. Visto que um panejamento excessivamente modelado, pode tornar-se endurecido. Ele necessita de certa leveza do olhar e deve ficar, muitas vezes, beirando ao inacabado em algumas partes. Entretanto, em outras regiões, necessita de uma atenção aguçada e um desejo persistente em se representar a forma de maneira fiel. A representação do panejamento é aquele tipo de pintura que parece não ter fim, pois sempre parece que se esqueceu de detalhar uma sombra, uma luz, ou algum outro detalhe. Devemos apenas nos contentar com a aproximação possível.

A história do panejamento, ou do *drapé*<sup>47</sup>, encontra um papel significativo dentro da história da arte, principalmente se nos determos na passagem da Idade Média para a Renascença onde a representação dos corpos e suas volumetrias passam a ser de suma importância. Com relação a definição do termo *drapé* na história da pintura, encontramos em Patrick Le Chanu a seguinte explicação:

Na linguagem usual dos historiadores da arte, o *drapé* refere-se a uma ampla variedade de objetos compostos de pano ou tecido. Indo de roupas a lençóis e cortinas, sem falar de panos de prato, bandeiras e estandartes. Em suma, qualquer padrão feito de tecido, cujo volume será mais ou menos enfatizado pela iluminação. (CHANU, 2002, p. 5)

---

47 Mantive o termo original do texto de Patrick Le Chanu escrito em francês, pois em português a palavra mais apropriada para nos referirmos à representação de tecidos na pintura é “panejamento”. Que segundo o dicionário Houaiss significa “ato ou efeito de panejar **1** ESC/PINT conjunto de panos que vestem as figuras pintadas ou esculpidas **2** ESC/PINT forma pela qual o artista representa as roupas das figuras, obtendo efeitos plásticos de suas cores e texturas, de seu pregueado, caimento etc. ETIM *panejar* + *-mento*.” (HOUAISS, et al., 2001). Evitei, assim, utilizar o termo “drapeado”, pois a palavra pode referir-se às técnicas de costura

O autor nos conta que toda representação de panejamentos da arte ocidental é fortemente marcada pela difusão das imagens antigas transmitidas principalmente pela escultura. A representação de túnicas romanas encontrou na escultura, nos vestígios da antiguidade, uma maneira de se projetar como recurso iconográfico, até os dias atuais.

Muitos artistas dos séculos XIX e XX, nas palavras de Chanu, seguem a tradição dos antigos exercícios de representação de tecidos, em geral, como forma de explorar volumes, sombras e cores, cada um a sua maneira “como *A Cama desfeita* de Adolph von Menzel (Figura 60) ou *As cortinas* de Cézanne” (CHANU, 2002, p. 8). Tendo como manifestação gigantesca, na arte contemporânea, os grandes empacotamentos de Christo, “que testemunham o estouro do sistema das artes visuais na era da fotografia e do cinema” (CHANU, 2002, p. 8).



**Figura 60.** Adolph von Menzel, *A cama desfeita*, 1846, giz preto, esfumado, realçado com giz branco sobre papel, 22 x 35,5 cm. Kupferstichkabinett, Museu Nacional de Berlim.



**Figura 61.** Ateliê de Van Eyck, *Senhora sentada em uma paisagem tocando um pequeno órgão portátil*, séc. XV. Paris, Paris, Museu do Louvre.

No texto, citado acima, o autor utiliza uma expressão francesa um pouco peculiar, ao menos para mim<sup>48</sup>. Ele refere-se às partes das pinturas, desenhos ou gravuras, onde há a representação de tecidos, como algo que possui uma função superior do que apenas ser “*un morceau de bravoure*”. Um “pedaço de bravura” em tradução literal para o português. O autor quer dizer que esse tipo de representação, antes de ser esse pedaço de bravura, é um exercício plástico importante para os artistas e um recurso iconográfico e compositivo extremamente complexo, porém versátil para os artistas. Entretanto, por mais que a expressão pareça ser usada no texto como algo negativo, como uma

48 A expressão se apresenta em duas frases dentro do texto:

“La représentation du drapé n’est pas là un **morceau de bravoure** mais un exercice plastique” (CHANU, 2002, p. 6);

“Les artistes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles n’oublient pas non plus un exercice des plus anciens, celui du drapé **morceau de bravoure**, épreuve de dextérité dans la représentation des volumes, des ombres et des couleurs tels *Le Lit défait* d’Adolph von Menzel ou *Les rideaux* de Cézanne.” (CHANU, 2002, p. 8)

demonstração de virtuosismo, quiçá vazia de conteúdo, gosto de pensar sua significação de uma outra maneira. Pois a parte onde contém a representação de panejamento, costuma ser desafiadora para o olhar do artista que tende a se perder nos emaranhados de formas, sombras, luzes e cores. De modo que, trabalhar um panejamento, acaba se firmando como uma tarefa que necessita persistência e atenção redobradas. Portanto, posso pensar que “*un morceau de bravoure*”, também pode significar persistência e engajamento de quem se propõe a resolver uma imagem onde haja panejamentos. Um tipo de persistência que acredito existir também no *olhar de sobrevoo*, que tenta concernir a todo momento seus afetos desejados.

Didi-Huberman vai relacionar os panejamentos, quando são soerguidos ou rasgados dentro de uma imagem, seja no cinema, ou na pintura, como sinônimo do anúncio de uma libertação e levante popular. Que mesmo um pequeno trapo rasgado e irrisório, representando uma bandeira trêmula hasteada, possui essa potência na imagem (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20). Não é esse o sentido que Patrick Le Chanu trata, ao falar de um pedaço de bravura, mas podemos adaptar o entendimento para algo que significa, tanto um desafio plástico, que necessita a persistência do artista, como sua significação histórica, em que é preciso ter coragem e, quem sabe, também bravura.

Didi-Huberman também declara que Aby Warburg chamava a representação dos *drapés* de “acessórios de movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 21). Penso que mesmo um movimento de pouca amplitude, como o de abotoar uma roupa atrapalhadamente, como o menino em frente à piscina, adquire força e expressividade pela presença da indicação de movimento formado pelas dobras da camisa (Figura 12).

Representar a materialidade de panos e tecidos, com suas diversas dobras, é um trabalho complexo, uma vez que pode assumir formas bastante abstratas em algumas partes da imagem. No entanto, ao reunir todas as partes dessa abstração, podemos ver revelar-se uma figura muito estruturada, podendo até mesmo possuir o efeito de *trompe l'oeil*. Penso que pertence às categorias de formas que, em meu entendimento, funcionam como um tipo de “figuração abstrata” – tal como nuvens, água, vegetação, etc. Curiosamente, ainda lembro dos dois primeiros exercícios, dentro do ateliê de pintura no Instituto de Artes,

que foram propostos para minha turma de calouros daquele ano. O primeiro tratava-se de um exercício de observação de um tecido branco, que deveria ser feito sobre fundo igualmente branco. O segundo exercício diferia apenas na cor dos elementos, pois deveríamos representar um tecido preto, sobre fundo preto. Quase toda turma percebeu que quando o tecido era mais rígido e engomado as formas que representávamos assemelhavam-se a montanhas.

No texto citado acima, sobre os *drapés*, Patrick Le Chanu mostra a diferença entre dois polos artísticos, na Europa do século XV, quanto à representação dessas formas, que me fez pensar nas montanhas de tecidos. Segundo ele, a região mais ao sul, da Itália, que teve o primeiro acesso aos vestígios de imagens da antiguidade, trabalhava as formas dos panejamentos de maneira mais pictórica, com formas mais suaves e flexíveis. Provavelmente por influência de Leonardo da Vinci, cujas imagens de tecidos são extremamente elaboradas e belas.

Já a região mais ao norte (sul dos Países Baixos e norte da Alemanha), que obteve contato com imagens de panejamentos principalmente por meio de gravuras de matrizes de cobre, trabalhavam com formas mais rígidas e angulosas. Segundo ele, os artistas do norte enxergavam na representação do panejamento uma forma de substituir relevos montanhosos, dos quais sua região era privada. Como no exemplo da *Virgem sentada em uma paisagem*, gravura do ateliê de Van Eyck (Figura 61), cujos panejamentos do amplo vestido da Virgem se desdobram pelo solo, fundindo-se a ele (CHANU, 2002, p. 5).

Considero interessante a ideia de uma representação de tecidos constituir-se como relevo de um solo, pois me faz pensar o tecido como uma espécie de território. Como um elemento constituinte do lugar onde o sujeito representado vive e, portanto, constitutivo do próprio sujeito, remetendo à ideia de Luciane Bucksdricker, sobre o ambiente ser também uma extensão física e mental de um indivíduo. Quando eu represento os sujeitos deitados sobre uma superfície, existe a evidência de um solo representado. Desde os mais sintéticos e brancos, indicados pela sombra e ação da gravidade sobre o corpo, até os mais detalhados, quando os padrões e ornamentos de tapetes, cerâmica do piso e lençóis aparecem. Contudo, antes de transformarem-se em um trabalho de panejamento, com volumes, agiam como uma espécie de fundo em relação à figura, já, agora, quando se dobram em panejamentos e ganham

volume, passam a pertencer à categoria de figura. É como se, aos poucos, tudo o que era pano de fundo (a casa) passasse a protagonizar como figura na imagem, pertencendo a mesma categoria das imagens de rosto. Uma inversão que remete à ação de Francisco Zurbarán que aos poucos foi apagando a face de Cristo, tornando a representação do tecido a figura principal da pintura de suas *Verônicas*<sup>33</sup>.

Na imagem da virgem, o tecido parece ser o elemento que a segura no chão, como se parte do seu corpo estivesse soterrado pelos *drapés* montanhosos. Penso na minha pintura, Ninho (Figura 33), em que o menino parece estar preso à parede (dentro daquela gravidade ambivalente) pelo panejamento que o segura nessa posição. Como se o elemento possuidor de peso, que não permite que o menino caia (ou que a Virgem sentada na paisagem saia flutuando) fosse o emaranhado de tecidos que os seguram sobre uma superfície.

Ademais, sobre o trabalho pictórico, detalhar a ornamentação dos tecidos, suas cores e estampas, significa ter uma camada de trabalho muito diferente do que eu estava acostumada a fazer. No início, nas primeiras camadas, é tudo muito parecido, pois define-se formas e volumes com cores ainda neutras, da categoria das terciárias, em camadas muito magras. Se as camadas seguintes fossem dar forma a um rosto, eu seguiria ainda com tons neutros e camadas finas, entretanto, ao representar as padronagens, sinto-me livre para me aproximar das cores primárias e secundárias e a colocar camadas mais espessas de tinta, por exemplo. É verdade que não há nenhum impedimento real que não permita esses procedimentos no gênero do retrato, contudo, como mencionei anteriormente, a imagem do sujeito é um elemento que para mim necessita manter a semelhança com o referente, do contrário me sinto profanando a imagem excessivamente. Em relação aos tecidos, por eles já possuírem padronagens, sinto que posso na camada mais superficial, trabalhar mais livremente esses elementos.

Há uma significação bastante evidente, no fato de se pintar um tecido estampado, como do lençol de criança do quarto de meus filhos. Refiro-me à operação envolvida na representação dentro da representação, da pintura dentro da pintura, ou seja, uma operação metapictural. Além disso, representar um elemento como esse, que já contém imagem ou padronagem, para mim,

significa invadir um território alheio, como uma espécie de apropriação, destinada a fazer referência à própria linguagem da pintura. Afinal de contas, essas imagens foram criadas por alguém que desenvolveu essa estampa.

As padronagens dos tecidos, quando amarrotados, são particularmente instigantes, pois assumem formas diversas dependendo de onde estão colocadas na figura, pois acompanham as dobras do tecido, se escondem, se deformam, aparecem no avesso quase apagadas. Acredito que esses elementos tornam a imagem interessante ao ponto de tentar fazer com que o observador se aproxime para perceber detalhes desses fragmentos da imagem.

### 3.4 O olhar subjetivo: Enquadramento e ponto de vista

Uma das características mais evidentes de minhas pinturas é a percepção da existência de um olhar subjetivo, de um olhar que se posiciona em um determinada ponto para captar a imagem (Figura 67). Movimento que se assemelha aos movimentos de câmera do cinema. Por essa razão também abordei, mais acima, o olhar de Agnès Varda no filme *Jaquot de Nantes* (1991). Entretanto, me ocorre que necessito aprofundar as reflexões a respeito dos enquadramentos que identifico em minhas imagens (e que citei brevemente em diversos momentos do texto). Ou seja, o primeiro plano, ou o *close-up*, e o ponto de vista em *plongée*.

Antes de tudo, gostaria de observar que o *olhar de sobrevoos* é o conceito operacional de meu fazer poético que concerne toda e qualquer estratégia plástica em meu trabalho, incluindo os procedimentos já discutidos e os que abordarei a seguir. Contudo, também engloba as operações do olhar, no campo conceitual, do olhar que busca nos elementos do entorno, do que está muito próximo e que, portanto, é complexo perceber sua totalidade. As aproximações a que me refiro são relativas tanto a proximidade afetiva quanto as aproximações resultantes das estratégias de enquadramento e procedimentos plásticos que utilizo.

Os três autores que citarei a seguir fazem referência ao rosto percebido como uma espécie de território, cada um a seu modo. Por isso gostaria de relembrar

algo que afirmei mais acima, em “A casa como medida”, de que durante muito tempo o único elemento estável que eu tinha para observar não era o espaço onde eu habitava e sim a presença dos sujeitos, em ambientes predominantemente pequenos, muito próximos de mim. O rostos portanto, acredito, podem ser considerados um território de inscrição de minha afetividade, tornando-se, assim, essa espécie de imagem-afecção/primeiro-plano/rosto a que se refere Deleuze (DELEUZE, 2018, p. 141).

Dessa forma, concentrar-me-ei, aqui, em analisar esses métodos de enquadramentos, pois percebo que pode existir um entendimento ambíguo a respeito das intenções contidas em minhas estratégias. O enquadramento em primeiro plano e o ponto de vista em *plongée*, indicam uma operação de aproximação do olhar. Entretanto a exacerbação dos tamanhos exige do observador uma certa distância. E, juntamente, retratar uma figura em primeiro plano, pode parecer uma tentativa de isolá-la de seu contexto, como uma forma de afastamento e não de aproximação, posto que estou subtraindo o espaço onde ela está inserida e, portanto, meu próprio espaço, como se eu a estivesse colocando em um lugar inalcançável (sagrado, talvez). É possível que exista, em meus procedimentos, um movimento dialético entre aproximação e afastamento, que só consigo explicar a partir do conceito do *olhar de sobrevoos*.

#### **“O exemplo do close”:**

Em um subcapítulo com esse mesmo título Jacques Aumont aborda o enquadramento em *close* da imagem cinematográfica, na obra *A Imagem* (AUMONT, 1993, p. 140). Enquadramento que no princípio das grandes projeções encontrou resistência do público, pois este considerava que os enormes bustos e cabeças eram aberrações antinaturais, por conta da dimensão que alcançavam quando apareciam em primeiro plano na tela. Produzindo assim, “efeitos de gulliverização” ou de “liliputização” (segundo a expressão de Philippe Dubois) (AUMONT, 1993, p. 141). De acordo com o autor, os primeiros cineastas também foram criticados por ignorarem que uma cabeça não poderia se mover sem o auxílio do corpo e das pernas. E em um outro texto, o autor fala sobre o “abuso do olhar” quando fabrica o enquadramento em primeiro plano: “O pintor, o fotógrafo, seu gêmeo, haviam ganhado



**Figura 62.** Carl Theodor Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928, (imagem de frame do filme). Na imagem, o rosto de Renée Jeanne Falconetti no papel de Joana D'Arc.

o direito de passear seu olhar na natureza, mas sempre de uma distância respeitosa, razoável. A câmera leva esse direito a suas consequências, abusa dele” (AUMONT, 2004, p. 72).

Entretanto, esse estranhamento não perdurou, pois incorporou-se rapidamente à linguagem do cinema, de maneira a transformar o próprio dispositivo cinematográfico. Tanto, que poucos anos depois, nos anos 1920, Jean Epstein afirmou que o *close* era “a alma do cinema” (AUMONT, 1993, p. 141).

Aumont destaca o poder do *close* em transformar o sentido da distância: “levando o espectador a uma proximidade psíquica e a uma ‘intimidade’ (Epstein) extremas, como na série de *closes* do rosto de Falconetti em *Joana d'Arc* de Dreyer.” (AUMONT, 1993, p. 141), (Figura 62).

O *close*, ou o primeiro plano, é também aquilo que posteriormente Deleuze vai associar ao conceito de imagem-afecção<sup>49</sup>, que, conforme o filósofo, é um tipo de imagem que concentra a leitura afetiva de todo um filme (DELEUZE, 2018, p. 141).

---

49 De acordo com o próprio glossário do livro *Cinema 1 – A imagem movimento* de Deleuze: Imagem-afecção é “o que ocupa o desvio entre uma ação e uma reação, o que absorve uma ação exterior e reage por dentro.” (DELEUZE, 2018, p. 321). A palavra é hifenizada para diferenciar de “imagem do afeto” pois ela não representa, ela “é”. “A imagem-afecção é a potência ou a qualidade considerada por si mesmas enquanto expressadas.” (DELEUZE, 2018, p. 116). Ou seja, não é a representação de um afeto, mas sim sua pura expressão.

No livro *O Olho interminável: Cinema e pintura*, em que Aumont traça diversas relações entre as duas linguagens, há uma explanação sobre o que chama de “olho móvel da pintura” (que coloca o olhar do artista e as mudanças sociais e tecnológicas no centro dessa mobilidade (AUMONT, 2004, p. 49), que o cinema recria através de movimentos de câmera. Que, além dos movimentos de câmera “solta”, trata do “paradigma das ‘dimensões de planos’” que começam a ser explorados nos anos do cinema mudo. (AUMONT, 2004, p. 70). Esta ação, executa movimentos de aproximações e afastamentos, ou seja, entre os planos abertos e os primeiros planos. Os abertos, relacionados à natureza, ou à paisagem, promovem um afastamento “até onde, justamente, mais nenhuma presença humana será perceptível na imagem”, mas que “é acompanhada por uma aproximação mental” (AUMONT, 2004, p. 71). Aumont também cita teóricos do cinema, como Béla Balázs, que explica o caráter fisionômico relacionado à própria paisagem. Os termos escolhidos por Balázs, diz Aumont, apresentam o desejo de “enriquecer o kantismo: (pois) foi em 1924, em *L’Homme visible*, (que ele escreve) um texto onde se encontram e se equivalem a paisagem e o rosto, o plano de conjunto e o primeiro plano, as distâncias extremas.” (AUMONT, 2004, p. 71). E no texto de Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, Aumont relata a referência aos rostos em primeiro plano que se tornam “paisagens de rugas, de cílios e de lágrima” (AUMONT, 2004, p. 71).

Esses relatos, falam sobre a aproximação entre esses dois extremos: de uma “natureza vista através de um temperamento” (AUMONT, 2004, p. 70), e de rostos tornados paisagens. Lembremos das imagens do filme *Jaquot de Nantes* (1991) de Agnes Varda, citado anteriormente, quando a artista percorre com a câmera a pele e os cabelos de seu amado, de forma muito aproximada, quase o tocando. Algum observador desavisado, poderia confundir, até mesmo, com imagens de satélites que retratam a superfície da terra, de um deserto talvez. Se acaso ocorresse tal engano, esse observador acreditaria, possivelmente, que a câmera se encontrava distante, ou melhor, que “O olho cinematográfico *se afastou, mas para melhor filmar de perto*” (AUMONT, 2004, p. 71). (Conforme o autor descreve a filmagem de um plano aberto de paisagem).

Excetuando os exercícios de paisagem produzidos no curso de graduação, ou algumas poucas experiências isoladas, não costumo fazer pinturas utilizando

planos mais abertos. Uma das poucas exceções é o recente trabalho do menino em frente à piscina (Figura 12), que precisei fragmentar para poder lidar com sua totalidade. Contudo, apesar dessa pouca experiência com planos abertos, identifique-me nas palavras de Aumont ao descrever o afastamento para melhor filmar de perto. Visto que quando peço que o indivíduo se deite no chão, ou quando subo uma escada para buscar o melhor ângulo, estou promovendo um pequeno afastamento para melhor ver de perto. E mesmo o conceito do *olhar de sobrevoos*, parte dessa percepção.

Quando um objeto qualquer é representado em uma dimensão muito maior, como o exemplo citado por Aumont, de um telefone em primeiro plano, assimilado por Epstein a uma torre ou um farol (AUMONT, 2004, p. 71), a dimensão aumentada leva o observador a ter impulso de afastar o olhar. Visto que não é possível que o observador comum visualize uma grande torre, em sua totalidade, se este se encontrar muito perto dela.

Aumont ainda faz uma última observação sobre a existência de certa ambiguidade nos recursos de TGE e TGP<sup>50</sup>. Se, por um lado, os excessos desses artifícios implicavam um “olho genérico, abstrato, quase inumano”, por outro lado, na mesma época, de acordo com o autor, coexistia juntamente com esse sistema da “inumanidade” um outro, “fundado sobre a afirmação da fonte, ao menos potencialmente humana, de todo olhar” (AUMONT, 2004, p. 73).

A respeito dessas duas contrariedades, Aumont sugere que o cinema puxou a “mobilização do olho” tanto na direção do objeto (observado), quanto na direção do sujeito (observador). Duas instâncias opostas que me fazem lembrar do conceito de *imagem pensativa*, descrito por Rancière (a partir de conceitos de Ponty), sobre o espaço em que se dá a atmosfera pensativa: entre a imagem e o olhar que ela provoca (RANCIÈRE, 2012, p. 103). E também não posso deixar de pensar a respeito do olhar subjetivo que penso haver em minhas imagens, mas que é promovido pelo olhar mecânico da câmera.

---

50 “TGE (*très grand éloignement*), isto é, plano muito afastado; TGP (*très grand proximité*), isto é, plano muito próximo” (AUMONT, 2004 p. 77)

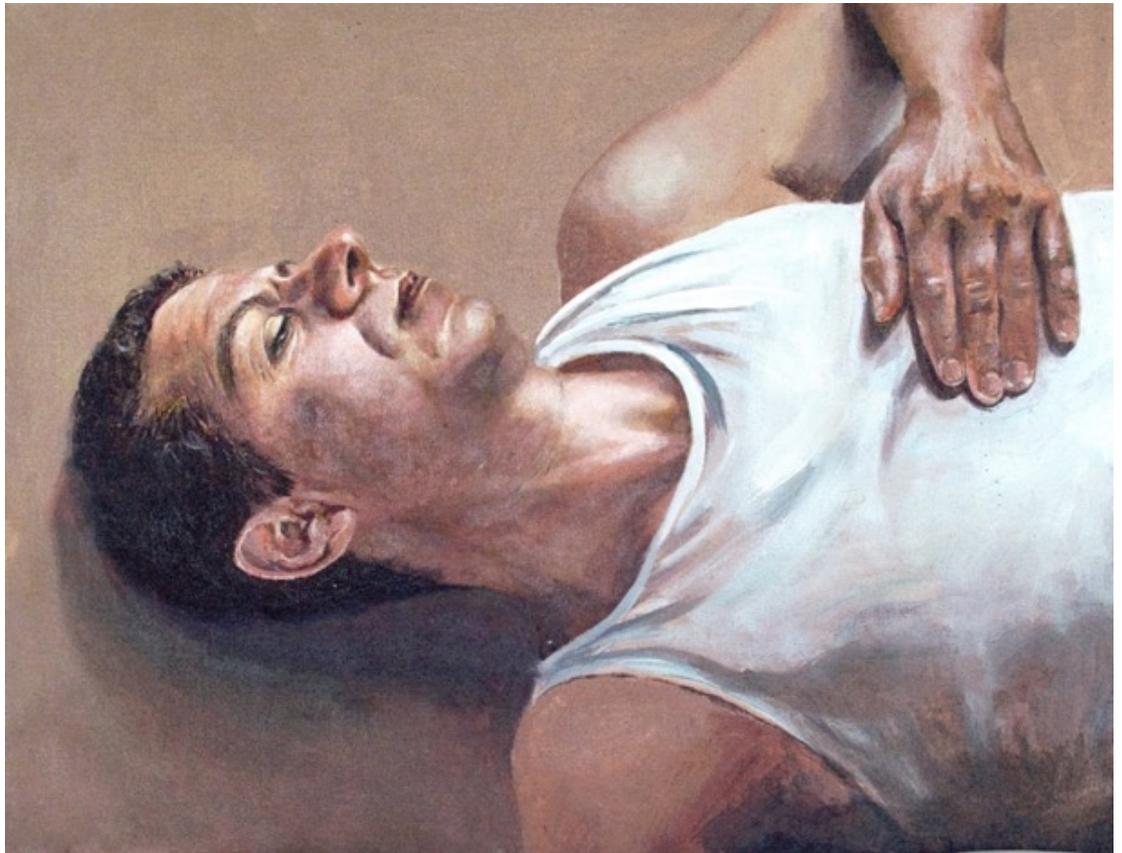
### **Ponto de vista subjetivo:**

Mas ainda, Aumont diferencia o olhar subjetivo no cinema do olhar subjetivo na pintura. Diz que, no cinema, o ponto de vista do personagem-narrador é percebido pelo público através de marcações externas, como montagens que apresentem o contexto do fora-de-campo, além de outros recursos, como do som, por exemplo. Somente o enquadramento, mesmo quando móvel, não é suficiente para marcar o ponto de vista subjetivo. Aumont alega que para se encontrar pontos de vista fortemente marcados, que não possuam as necessidades do cinema, deve-se voltar à pintura. Exemplifica com Degas e seus exageros de “decupagem ‘temporal’”, e, principalmente, com Manet: “É antes em Manet que encontramos, menos evidente, porém mais radical, um início de trabalho do espaço (...)” (AUMONT, 2004, p. 75). Cita ainda a pintura *O toureiro morto* (Figura 63), em que a figura e o solo onde ela está estendida encontram-se sob um ponto de vista não perpendicular ao espectador. A pintura, portanto, “dispõe de meios de pontos de vista que são fortes e, sobretudo, que mobilizam toda a imagem e só ela” (AUMONT, 2004, p. 76).



**Figura 63.** Edouard Manet, *O toureiro morto*, 1865, óleo sobre tela, 75.9 cm × 153.3 cm. Washington, National Gallery of Art.

Vejamos o retrato de Flávio com a mão sobre o peito (Figura 64), para utilizar uma imagem em pose semelhante à do toureiro morto. A disposição do corpo está em outro ângulo em relação ao suporte, difere, assim da do toureiro, mas, ainda assim, demarca o olhar subjetivo. O olhar em *plongée* que lanço também não atinge os noventa graus acima dele e sequer está no mesmo nível da figura, rente à superfície. De forma que seu braço esquerdo, se olharmos bem, parece erguer-se até a borda superior do retângulo, de onde ele ultrapassa esse limite, embora não esteja de frente para o observador. Ficamos presos no ângulo do olhar subjetivo do pintor, que se equilibra em determinada posição, na tentativa registrar a imagem “perfeita” de seu referente. Conseguindo, no entanto, apenas a imagem possível de um *olhar de sobrevoo*.



**Figura 64.** Mariana Riera, *Flávio IV*, 2018, Acrílica sobre tela, 27 X 35 cm.



**Figura 65.** Michaël Borremans, *Sleeper*, 2008, óleo sobre tela, 40 x 50 cm. Antuérpia, coleção privada, cortesia de Zeno X Gallery.

Um pintor contemporâneo que explora diferentes pontos de vista na pintura, e que se relaciona com a imagem cinematográfica, é o belga Michaël Borremans. Observemos a obra *Sleeper* de 2008 (Figura 65), em que a figura se encontra também sob um olhar bastante subjetivo. O observador para atingir esse ângulo teria que se aproximar, até um ângulo próximo da superfície em que a criança está deitada, mas sem atingir totalmente o nível do chão, ficando ligeiramente acima dela. Conforme o historiador da arte Delfim Sardo ao se referir ao nível de aproximação que o pintor alcança nos detalhes, de forma que se assemelham à gestualidade de um Velazquez tardio, que só seriam possíveis pela mediação das múltiplas reproduções de detalhes de Velazquez em livros, o artista lida com uma espécie de edição e de montagem dessas partes. Alega ainda que Borremans produz pinturas cujos referentes são mediados pelo filme e pela fotografia, “nomeadamente pelo efeito de fragmento que pode ser obtido pelo *close up*, pelo detalhe” (SARDO, 2007). De fato, o artista trabalha com um nível de aproximação que também é do afastamento, de forma que as figuras se tornam figuras em um estado de interstício, entre sujeitos objetificados e objetos rostificados.

### **Imagem-afecção:**

Deleuze aborda o primeiro plano, não para tratar do olhar subjetivo, mas para exemplificar, o que é, para ele, uma imagem-afecção, partindo da definição bergsoniana de afeto: “uma tendência motora sobre um nervo sensível” (DELEUZE, 2018, p. 142). Ou, em outras palavras, o próprio rosto, que ele define da seguinte maneira:

O rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados. E cada vez que descobrimos em algo esses dois pólos — superfície refletora e micromovimentos intensivos — podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi “encarada”, ou melhor, “rostificada”, e por sua vez nos encara, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto. (...) Quanto ao rosto propriamente, não se afirmará que o primeiro plano o trate, faça-o sofrer um tratamento qualquer — não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção. (DELEUZE, 2018, p. 142)

A concepção de “rosto-primeiro-plano” de Deleuze, sobre ele concentrar movimentos menos “extensivos” e, logo, mais “expressivos”, sendo, portanto, uma “placa receptora de inscrição; suspense impassível (...) refletora e refletida” (DELEUZE, 2018, p. 141), me lembra de uma imagem citada no primeiro capítulo desse texto. Minha antiga fotografia com o bebê no colo (Figura 14), aquele documento gerador de uma série de trabalhos. Pois a imagem manifesta a percepção de movimentos mais expressivos do que extensivos, como é o rosto para Deleuze. De uma quase imobilidade, inclusive. Representada pela sobreposição do pequeno corpo do bebê que dorme e que, assim, não permite movimentos mais extensos. Deleuze refere-se ao primeiro plano do cinema, como aquela imagem que se separa das restantes, cessa os movimentos mais amplos e concentra, em pequenos movimentos expressivos, o todo do filme, mas sem se constituir como fração.

Deleuze descarta a ideia de um primeiro plano como objeto parcial que possa interessar à psicanálise (“que pode ver na imagem uma estrutura do inconsciente ‘castração’”) e à linguística “*sinédoque, pars pro toto*” (DELEUZE, 2018, p. 153). Pois acredita que não exista a necessidade de reconciliar o primeiro plano com a continuidade do filme, já que se trata de um outro tipo de movimento, relativo a uma desterritorialização, que perde as coordenadas de espaço e de tempo. Para ele, o primeiro plano não tira o objeto de um conjunto, mas “o abstrai de todas as coordenadas espaçotemporais, isto é, eleva-o ao estado de Entidade.” (DELEUZE, 2018, p. 153). Talvez essa seja uma forma de melhor explicar a sensação que tenho a respeito de minhas figuras “semi-encapsuladas”, as quais sempre tenho receio de profanar de maneira irreversível.

### **O rosto território:**

De certa forma, compreendo que Aumont e Deleuze se tocam em certos pontos, ao tratar da imagem em primeiro plano. Principalmente quando atribuem a ela a qualidade de território, assim como José Gil também atribui à imagem do rosto características semelhantes:

Um mapa móbil (uma paisagem em que se desenham traços de todo o tipo, psicológicos, sociais, históricos; e um território de onde está pronto a escapar todo o sentido - o rosto como assig-nificância, face sem órgãos como os rostos das camponesas do Malévitch pós-suprematista). O rosto instaura assim um outro espaço, topológico, onde sítio de cada órgão, ruga sinal, poro, pelo, mucosa, não se define por coordenadas objetivas, mas pela intensidade dinâmica das suas forças. (GIL, 1999, p. 19)

É muito curioso pensar o rosto, e o primeiro plano, pelo ponto de vista do território, da paisagem. Uma vez que uma das características mais evidentes em boa parte dos trabalhos mais antigos é a horizontalidade, ou seja, se constituem de retratos feitos no sentido “paisagem” do suporte. Não suponho que eu possa, a partir dessa elaboração, abordar e me aprofundar em questões referentes ao gênero da paisagem, ao analisa-los. Todavia, me deparo novamente com a situação que venho descrevendo desde a época de minha graduação a respeito das figuras que retrato: que elas pertencem a um tipo de trânsito, entre um estado e outro, e aqui, se posso assim dizer, entre o território e o sujeito.

**Para encerrar,**

Ressalto que o estudo sobre os jogos de enquadramento, na linguagem cinematográfica irão servir para pensar novos projetos, que, talvez, possam englobar outra variedade de procedimentos.

Juntar elementos a partir de montagens é um pensamento que passei a ter. Ao ponto de eu já ter feito alguns estudos, que apresento aqui apenas para ilustrar a ideia, e não para apresentar como trabalho, e sequer como um estudo que tenha obtido sucesso. É apenas uma experiência dentro de outras que virão até encontrar aquele “não sei o que” barthesiano, que não se pode explicar em um primeiro momento (Figura 66):



**Figura 66.** Mariana Riera, *Estudo fotográfico*, arquivo pessoal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões levantadas ao longo do texto, sobre o processo poético em pintura, buscaram seguir caminhos que, para mim, pareciam ser mais urgentes, digo, necessários de serem inaugurados, para que, assim, outros pudessem surgir. Portanto, muito mais que encontrar soluções, levantam possibilidades de ações dentro do processo prático.

Confesso que em diversos momentos questionei-me se havia um rumo melhor a ser seguido, essa foi uma dúvida constante, visto que um trabalho em pintura, ou em arte em geral, possui diversas formas de ser abordado. De maneira que algumas leituras e escolhas acabam sempre ficando de lado.

A proximidade com o objeto de estudo, dificulta, de certa forma, a contemplação de uma totalidade. Há sempre, pelo menos, um ponto-cego - que se quer necessário para gerar a faísca inquietante da próxima aventura. O objeto de arte, produzido por mim e analisado também por mim, funciona tal como a comparação de Verschaffel sobre fitar um rosto. Visto que jamais o vemos inteiro, pois ele é “como o sol, invisível porque é impossível olhá-lo em sua face” (VERSCHAFFEL, 2007, p. 45). Contudo, sinto-me satisfeita em ter conseguido analisar parte do processo de forma detida e, a partir dele, tecido algumas reflexões.

Ao longo do texto fiz algumas referências a vivências muito pessoais, e essas questões foram as que mais fiquei em dúvida se deveria ou não abordar. Entretanto, também me ocorria, que o trabalho tocava, a todo momento, nas estratégias de aproximações do meu olhar. E que o ponto que esse olhar sempre encostava, vive no cotidiano da vida privada. Portanto, para não me perder e exagerar esses relatos (se é que consegui fazer isso de fato) tentei narrar apenas fenômenos que considerarei serem fundadores de um modo de percepção, cuja ação resultante é perceptível no trabalho. Como por exemplo minha experiência

com as fotografias da infância e suas qualidades, a fotografia em que eu estou deitada com um filho nos braços, de onde partiu minha experiência de pintura de retratos “deitados”, a partida de Artur para outra cidade, deixando sua cama vazia e, por último, o seu olhar, que dificilmente consigo encarar por muito tempo, pois ele tem o hábito de desviá-lo.

É notável o fato de que, quando eu iniciei a pesquisa, eu somente tivesse consciência de um desses fenômenos, o da imagem em que estou deitada com o bebê. Elemento que, de certa forma, já me indicava a relação com as fotografias afetivas. Entretanto, ainda não havia percebido a relação com as figuras deitadas no chão, como eram as minhas fotografias da infância. O encontro com os demais fenômenos surgiram juntamente com a reflexão a respeito das qualidades das pinturas.

Acredito, portanto, que falar de um *olhar de sobrevoos*, é falar também dessa possibilidade de identificar o que, por estar muito perto, é também muito difícil de compreender. O sobrevoos talvez seja a tentativa de olhar de forma mais desapaixonada para o objeto, tentando extrair sua essência. Ou seja, o *olhar de sobrevoos* é algo além dos procedimentos envolvidos no fazer poético - que visavam uma aproximação do olhar sobre o referente - conforme mencionei na introdução do texto. Pois ele é, também, o processo de reflexão e escrita dentro desse jogo que entrelaça a fatura do ateliê e a escrita reflexiva sobre o trabalho.

Penso que ao vincular as estratégias envolvidas no fazer pictórico às questões que envolvem a memória das experiências (sejam em relação às iconografias ou em relação aos fenômenos vividos) encontro uma maneira de presentificar não apenas o sujeito representado, mas também as impressões do tempo passado. Pois as escolhas que replicam as experiências das fotografias afetivas, a partir de enquadramentos, por exemplo, retomam uma vivência com imagens de um tempo anterior. Bart Verschaffel afirma que um retrato é a representação de um indivíduo que realmente existe<sup>51</sup>. E que, portanto, ao “qualificar uma representação como ‘retrato’, ou abordá-la como tal, assumimos que temos um

---

51 Mesmo quando se trata de um personagem idealizado, pois ele parte de um modelo real, que o artista estimou ser um indivíduo digno de ser o objeto de uma representação. Segundo o autor é o que Gadamer chamava de *l’Okkasionalität du portrait*. (VERSCHAFFEL, 2007, p. 38).

relacionamento com algo que realmente existe ou existiu.” (VERSCHAFFEL, 2007, p. 38). Sendo assim, ao entrelaçar os vestígios das antigas fotografias com pinturas de retratos, estou, de alguma maneira, buscando presentificar certos traços de realidade de minha própria memória.

As leituras que fiz do texto de José Gil e de Bart Verschaffel sobre a dinâmica de se observar imagens de rosto, foram bastante proveitosas para que eu conseguisse identificar a peculiaridade que existe nessa ação. E que, talvez, a força que sempre considere haver nesse gênero esteja atrelada ao fato de que o referente de um retrato é um referente consciente de sua duplicação como imagem. Tornando-se o retrato da própria consciência da representação (VERSCHAFFEL, 2007, p. 49).

Podemos encontrar esse aspecto, de forma evidente, nas recentes fotografias de selfies proliferadas na internet, ou nas antigas pinturas das múmias de Fayum, citadas no início do texto. Entretanto, penso que qualquer retrato é carregado da consciência de sua representação.

A força a que me refiro, tratava-se de minha percepção a respeito do gênero possuir autonomia como imagem, sem necessidade de narrativa ou justificativa para sua existência e, portanto, tornava-se uma ferramenta expressiva para a linguagem pictórica, à guisa de uma evidenciação da linguagem.

A reflexão a respeito do “olhar incomum” que lançamos a um rosto, que foge da objetividade de se observar qualquer outro elemento de forma mais distanciada, me fez pensar que o recurso da fotografia, foi a forma que sempre encontrei de tornar o rosto aproximável. Porém, a fotografia que costumava fazer parte do meu imaginário era um tipo de fotografia que habita o cerne dos rituais cotidianos. Fotografias amadoras e afetivas, que possuem o poder imersivo do olhar dentro do ambiente privado.

Entendi, através da dinâmica com as minhas imagens, que o olhar lançado sobre a intimidade, com o auxílio da câmera fotográfica, e que depois é arquivado entre tantas outras imagens, busca o que é peculiar no meio daquilo que é familiar. Tanto nas escolhas daquilo que se fotografa e como se fotografa, quanto no momento de seleção da imagem. Conforme exemplifiquei esse aspecto através

da escolha da fotografia do rosto de Betty Richter, para ser transportada para a pintura, feita pelo artista Gerhard Richter.

Depois tornou-se necessário entender as qualidades desse olhar (incomum), para poder abordar determinadas escolhas de procedimentos. Um olhar que nasce na essência do próprio desejo, que vê na representação do outro a ânsia de presentificar a própria existência.

A forma de abordar essa existência, portanto, buscou nos elementos do cotidiano, da vida privada suas manifestações, por isso considerei necessário narrar a vivência, que coincidiu com o momento de pandemia e confinamento, na elaboração de dois trabalhos mais recentes. Além de uma abordagem mais detida sobre a influência das fotografias amadoras, desde sua inserção na vida dos artistas da vanguarda do século XX, para exemplificar a percepção do espaço pictórico a partir desse recurso.

A percepção de que a fotografia afetiva é dotada de algumas características que julgo beirar ao sagrado, reflete-se, conforme verifiquei, na forma como concretizo o transporte entre a linguagem fotográfica e a pictórica. Que desde a forma de colocar o sujeito em repouso, sem olhar para a câmera, até a manutenção da semelhança entre a imagem fotográfica e pintura, busca uma maneira de tornar a imagem um objeto de arte, exercendo sobre ele uma pequena profanação de suas qualidades. A leitura de algumas observações de Hans Belting, em *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte* (2010), me ajudou a compreender esse procedimento e as sensações envolvidas dentro de um paralelo com a história das imagens. Que conta que somente quando elas puderam ser consideradas objetos de arte apenas quando passaram a não apenas representar seres sagrados.

A percepção de que a casa atuava como uma espécie de regulação de minhas imagens, foi necessária para entender minhas estratégias de aproximações em relação aos meus referentes. E necessária para entender também que o *olhar de sobrevoos* trata, na verdade, de uma aproximação que sempre fica na iminência de acontecer, pois necessita de um espaço para que se desenvolva o desejo pela imagem, e pela própria pintura.

Utilizei como exemplo de um olhar que atua dentro desse limiar as imagens que Agnès Varda fez do Marido Jacques Demy de forma furtiva, para relacioná-las a um de meus trabalhos (*imperfeição*). A ideia era a de compreender o olhar de Varda e seus desdobramentos, como no filme que ela gravava na época em que capturou a cana citada e que revivia as memórias do amado e que utilizava um ponto de vista muito aproximado de Demy, porém entremeado pelas reencenações de suas memórias.

As leituras sobre a linguagem cinematográfica, serviram-me para identificar alguns procedimentos que compõem minhas “estratégias de aproximações”. Refiro-me tanto às aproximações afetivas, quanto das escolhas formais que visavam a aproximação do olhar.

Portanto, busquei nos escritos de Jacques Aumont e de Gilles Deleuze, as relações possíveis entre pintura e cinema e as significações que esses recursos trazem para a imagem.

Aumont trabalhou a ideia de que os exageros da câmera revelam ambiguidades entre aproximações e afastamentos. Pois um plano afastado pode muito bem estar denotando uma aproximação emocional com a cena, em oposição, uma imagem em primeiro plano, pode impelir um afastamento do observador e que um rosto visto muito de perto, pode se assemelhar a uma paisagem.

Deleuze faz referência a um tipo de imagem que pertence a outra categoria, que eleva o objeto representado ao grau de “Entidade”. Ele vê no rosto a manifestação maior do que é o primeiro plano e do que é a imagem-afecção, pois para ele, *rosto*, *primeiro-plano* e *imagem-afecção* são sinônimos entre si e sinônimo do conceito bergsoniano de *afeto* (DELEUZE, 2018, p. 153).

De maneiras distintas, Aumont, Deleuze e José Gil, fazem uma relação entre o rosto e o território. Em uma última análise do meu trabalho, percebi que essa analogia me interessa, a partir do momento que percebi que o rosto, quando surgiu em meu trabalho, caracterizava-se como um território de inscrição de minha afetividade. E que o espaço da casa, as camas e os demais elementos, aos poucos passam a pertencer e adquirir as mesmas qualidades que antes eu atribuía somente ao rosto amado.

## IMAGENS DE OUTROS TRABALHOS



**Figura 67.** Mariana Riera, *Flávia*, 2012, pastel seco sobre papel, 150 X 209 cm.



**Figura 70.** Mariana Riera, *Ana Flávia*, 2014, acrílica e óleo sobre lona, 145 X 220 cm.



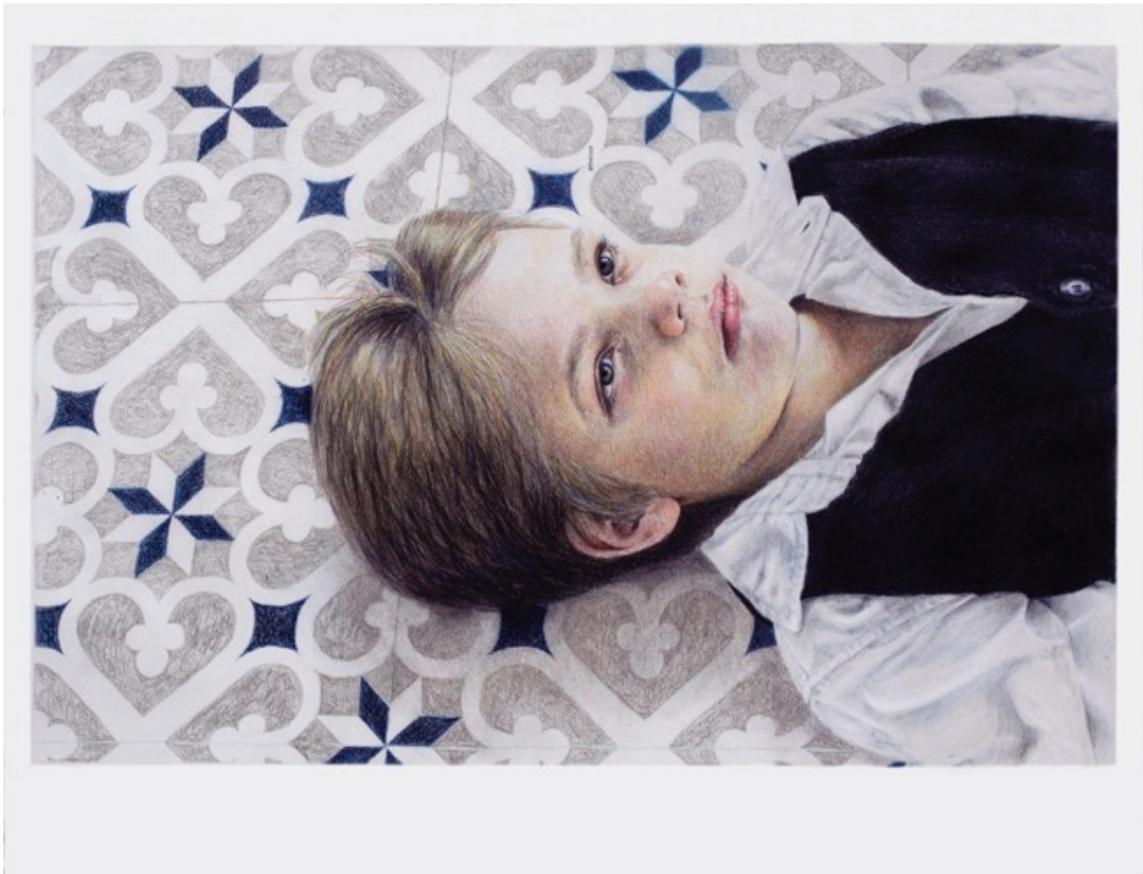
**Figura 68.** Mariana Riera, *Letícia ao Espelho*; 2013, pastel seco, acrílica e lápis de cor sobre papel, 150 X 193 cm.



**Figura 69.** Mariana Riera; *Alexandra*, 2012, pastel seco e lápis de cor sobre papel, 105 X 150 cm.



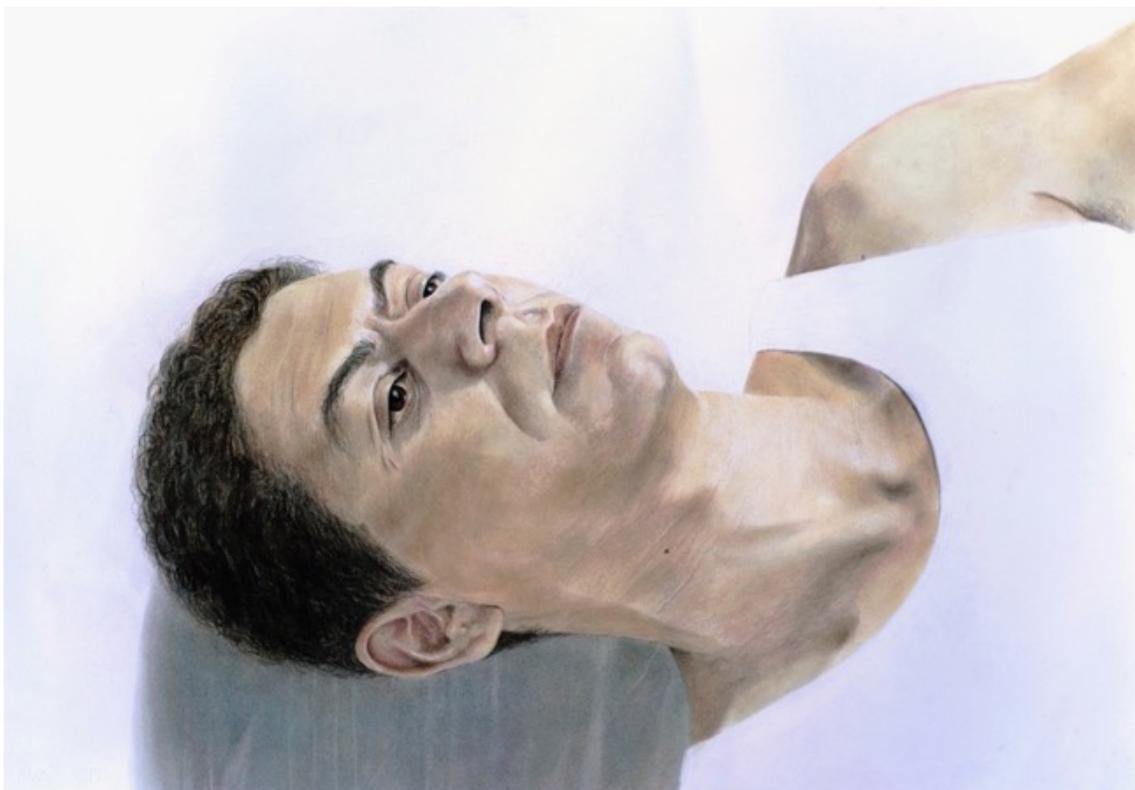
**Figura 71.** Mariana Riera, *Flávio II*, 2014, acrílica e óleo sobre lona, 155 X 210 cm.



**Figura 72.** Mariana Riera, *Théo na cozinha*, 2016, pastel seco e lápis de cor sobre papel, 50 X 65 cm.



**Figura 73.** Mariana Riera, *Flávia fumando*, 2014, pastel seco e lápis de cor sobre papel, 76 X 112 cm.



**Figura 74.** Mariana Riera, *Flávio I*, 2014, pastel seco e lápis de cor sobre papel, 76 X 112 cm.

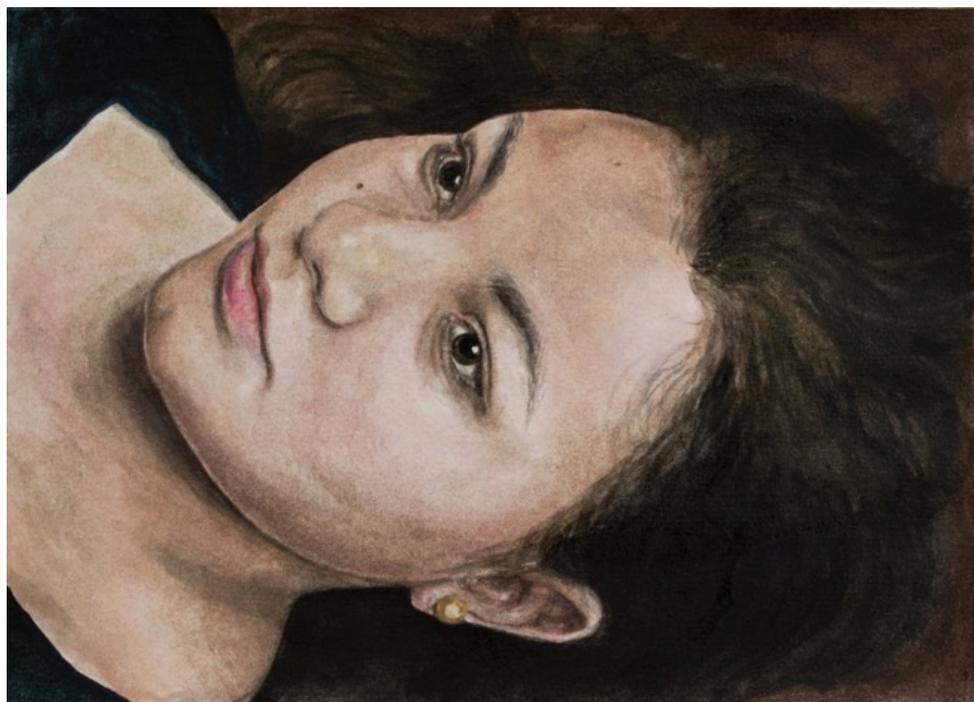
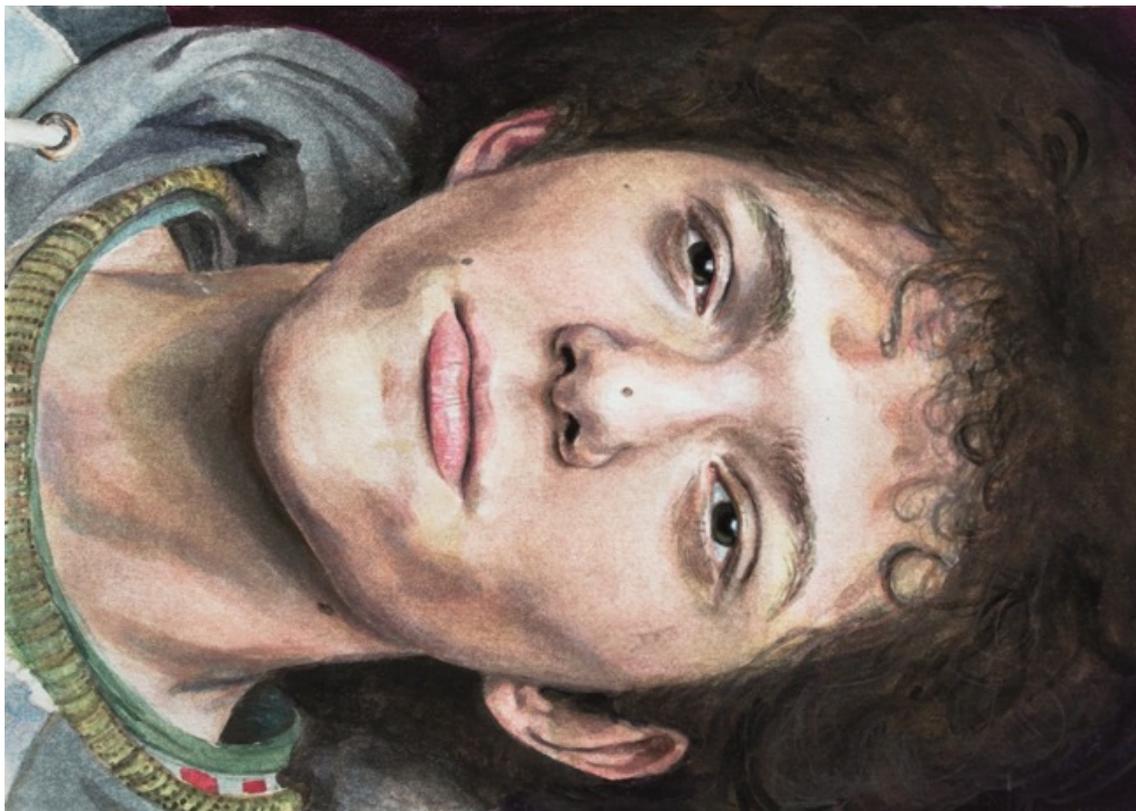


Figura 75. Mariana Riera, *Sem título*, 2016, aquarela e pastel seco sobre papel cartão, 19 X 25 cm.



**Figura 76.** Mariana Riera, *Sem título*; 2016, aquarela e pastel seco sobre papel cartão, 19 X 25 cm.



**Figura 77.** Mariana Riera, *Leticia*, 2016; acrílica e óleo sobre tela, 100 X 120 cm.



**Figura 78.** Mariana Riera, *Artur de azul*; 2014, acrílica e óleo sobre tela, 90 X 120cm.

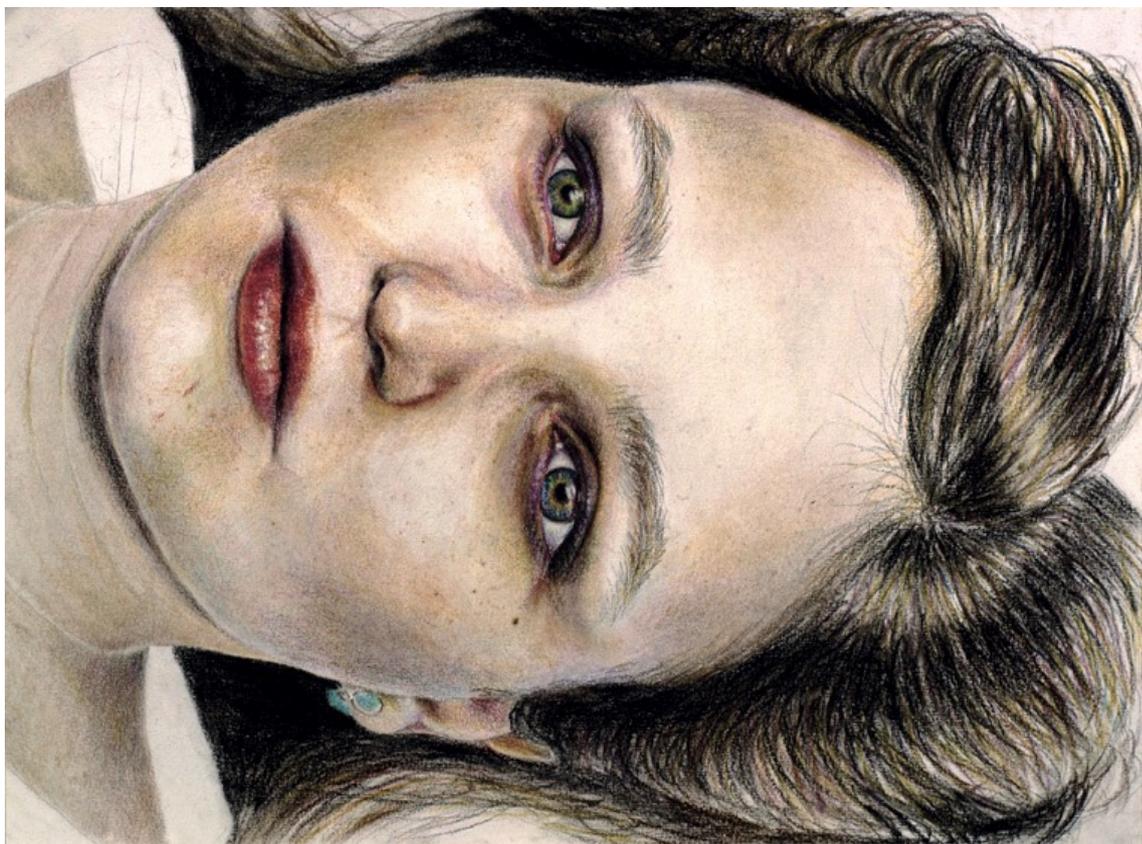
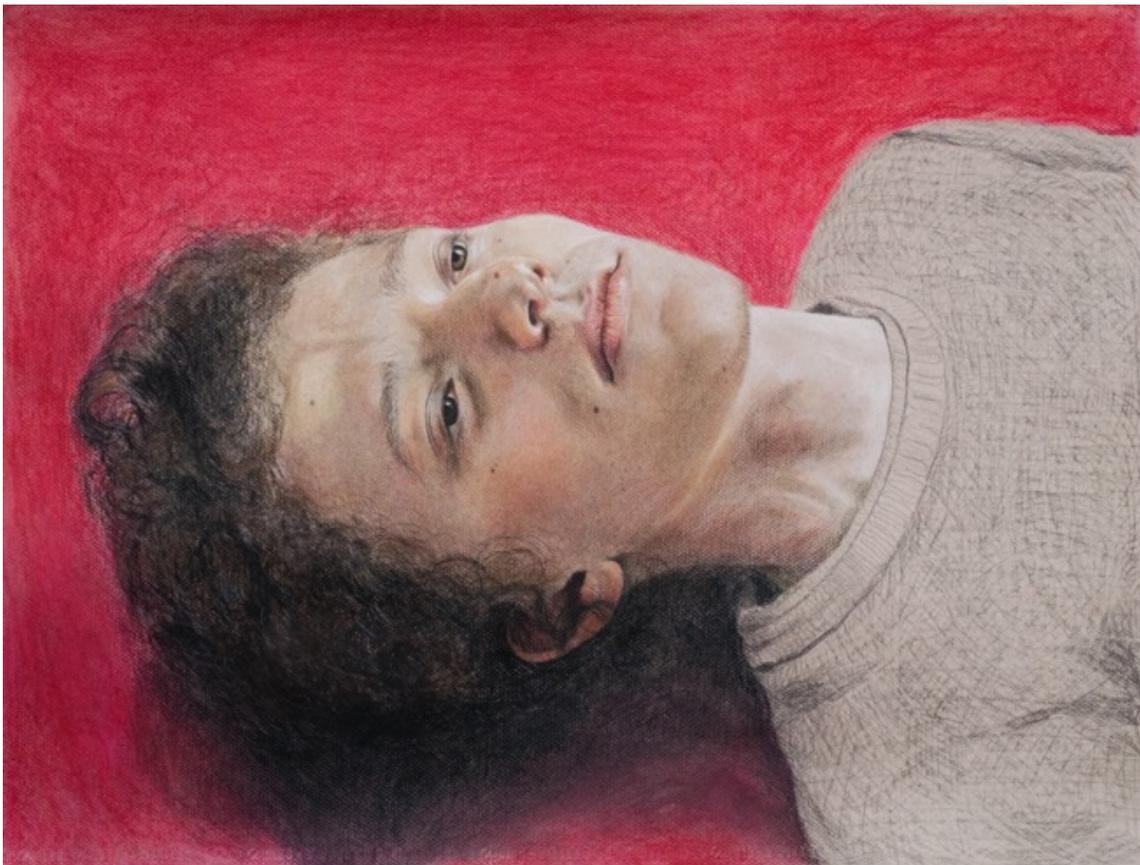


Figura 79. Mariana Riera, *Aline II*, 2016, pastel seco e lápis de cor sobre papel, 35 X 47 cm.



**Figura 80.** Mariana Riera, *Estudo com fundo rosa*, 2016, pastel seco e lápis de cor sobre papel, 50 X 65 cm.



**Figura 81.** Vista da exposição "Todas as formas", 2014, Espaço Cultural ESPM.



Figura 82. Vista da exposição "Lado de dentro", 2015, Sala Augusto Meyer, CCMQ - Porto Alegre.

## BIBLIOGRAFIA

- ALLOA, Emmanuel (org.). 2017.** *Pensar a imagem*. Belo Horizonte : Autêntica, 2017. ISBN 978-85-8217-618-4.
- ARENDT, Hannah. 2007.** *A condição humana; Tradução de Roberto Raposo*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. 1992.** *Arte Moderna*. [ed.] Rodrigo Naves. [trad.] Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo : Companhia das Letras, 1992. ISBN 95-7164-251-6.
- AUMONT, Jacques. 1993.** *A Imagem*. [trad.] Estela dos Santos. 7ª. Campinas : Papyrus , 1993. ISBN 85-308-0234-9.
- **2004.** *O olho interminável: Cinema e pintura*. [trad.] Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo : Cosac & Naify, 2004. ISBN 9788575032817.
- BARTHES, Roland. 1984.** *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. [trad.] Júlio Castañon Guimarães. 9. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984. ISBN 85-209-0480-7.
- BARTHES, Roland,. 1990.** *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. [trad.] Léa Novaes. 3a. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990. ISBN 85-209-0243-x.
- BATCHEN, Goeffrey. 2004.** *Arder en Deseos: la concepción de la fotografía*. [trad.] Antonio Fernández LERA. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, SA, 2004. ISBN 84-252-1534-x.
- BELTING, Hans. 2014.** *Antropologia da imagem - Para uma ciência da imagem*. [trad.] Arthur Morão. 1ª. Lisboa : KKYM + EAUM, 2014. 978-9889-97684-5-1.
- **2010.** *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. [trad.] Gisah Vasconcellos. Rio de Janeiro : Ars Urbe, 2010. p. 784. ISBN 978-85-63447-00-5.
- BENJAMIN, Walter. 2014.** *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. 2ª. Porto Alegre : Zouk, 2014. ISBN 978-85-8049-023-7.

—. 1985. *Origem do drama barroco alemão*. [trad.] Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo : Editora Brasiliense, 1985. p. 277. Coleção Elogio da Filosofia; coordenação de Marilena Chauí].

**BERGER, John and Overton, Tom. 2015.** *Portraits: John Berger on artists / edited by Tom Overton*. London : Verso, 2015.

**BERGSON, Henri. 2006.** *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. [trad.] Paulo NEVES. 3ª. São Paulo : Martins Fontes, 2006. p. 291. ISBN: 85-336-2341-0.

**BUCHLOH, Benjamin. 2009.** *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico*. [ed.] Rogéria de Ipanema e Tatiana da Costa Martins. Arte & Ensaios. 2009, 19.

**BUCKSDRICKER, Luciane Silva. 2021.** *A casa secreta: Uma cartografia afetiva do espaço doméstico*. 2021. Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS..

**BURGIN, Victor. 2004.** *Ensayos*. Barcelona : Gustavo Gili, SA, 2004. ISBN 84-252-1972-8.

**CALDERA, Pablo. 2020.** *Compartir la mirada*. [zendalibros.com](http://zendalibros.com). [Online] 30 de mai de 2020. [Citado em: 20 de out de 2021.] [zendalibros.com](http://zendalibros.com). ISSN 2605-0269.

**CHANU, Patrick Le. 2002.** *Le drapé: Carnet de dessins*. Paris : Bibliothèque de l'Image, 2002. ISBN 2-914239-99-8.

**CHAUÍ, Marilena. 1990.** *Laços do desejo*. [A. do livro] Adauró (Org) NOVAES. *O Desejo*. São Paulo : Companhia das letras (Rio de Janeiro): Funarte, 1990.

**CHIPP, Herschel Browning. 1996.** *Teorias da arte moderna*. [trad.] Waltensir ... et al DUTRA. 2ª. São Paulo : Martins Fontes, 1996. ISBN 85-336-0545-5.

- CORONA, Marilice. 2016.** Território partilhado: cruzamento de linguagens, espaço de reflexão. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. 2016, Vol. 21, 35.
- CRARY, Jonathan. 2012.** *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. [trad.] Verrah Chamma. Rio de Janeiro : Contraponto, 2012. ISBN 978-85-7866-052-9.
- CUNHA, Eduardo Vieira da. 2020.** Lições da Escuridão 9 - O Sono como Fábrica de Sombras. Porto Alegre : s.n., 2020. Texto disponibilizado na plataforma de ensino Moodle e não publicado. Título da Disciplina: TÓPICO ESPECIAL I - Lições da escuridão: momentos sombrios, depressões sazonais, desertos, negativos e ausências no campo da arte..
- DANTO, Arthur. 2006.** O mundo da arte. *Artefilosofia*. jul. de 2006, Vol. 1, 1, pp. 13-25.
- DELEUZE, Gilles. 2018.** *Cinema 1 - A imagem-movimento*. [trad.] Stella SENRA. 1ª. São Paulo : editora 34, 2018. p. 344. Vol. I. ISBN 978-85-7326-710-5.
- DERRIDA, Jacques. 2001.** *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. [trad.] Cláudia de Moraes REGO. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2001, pp. 11-23.
- DICIONÁRIO - N. 2008-2021.** em Só Filosofia. *Virtuous Tecnologia da Informação*. [Online] 2008-2021. [Citado em: 29 de 03 de 2021.] [http://filosofia.com.br/vi\\_dic.php?pg=1&palvr=N](http://filosofia.com.br/vi_dic.php?pg=1&palvr=N).
- DICIONÁRIO Michaelis. 2015.** Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. s.l. : Editora Melhoramentos Ltda, 2015. ISBN: 978-85-06-04024-9 .
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1998.** O rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. maio de 1998, Vol. 9, 16, pp. 61-82.

- . 2018. *Sublevaciones*. Cidade do México : Jeu de Paume, 2018. 978-2-915704-76-1 .
- FRANCASTEL, Galienne e FRANCASTEL, Pierre. 1978.** *El Retrato*. [trad.] Esther Alperín. Madri : Ediciones Cátedra S.A., 1978.
- GAYFORD, Martin. 2011.** *Uma mensagem maior: Conversas com David Hockney*. Londres : Thames & Hudson, 2011. ISBN 978-85-7234-457-9.
- GIL, José. 1999.** **O Retrato.** *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância (catálogo de exposição)*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- GONÇALVES, Flávio. 2020.** Documentos de Trabalho: percursos metodológicos (Working Documents: methodological paths). *Revista-Valise*. dezembro de 2020, Vol. 9, 16.
- . 2020. Fragmentos e transportes imperfeitos: algumas estratégias de construção de imagens. *Artigo não publicado*. Porto Alegre : s.n., 2020.
- GREENBERG, Clement. 1975 [1960].** A pintura moderna. [A. do livro] G. (org.) BATTCKOCK. *A nova arte*. São Paulo : Perspectiva, 1975 [1960].
- GROVE, Jeffrey. 2009.** **Michaël Borremans: Ventilating a Nihilist Vision.** [A. do livro] **Michaël BORREMANS.** *Michaël Borremans: Paintings*. Ostfildern : Hatje Catz Verlag, 2009.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. 2001.** Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro : Objetiva, 2001. ISBN 85-7302-383-x.
- JARDIM, João e CARVALHO, Walter. 2001.** *Janela da Alma*. [Cinema]. [esc.] Agnès VARDA, João JARDIM e Walter CARVALHO. [art.] Agnes VARDA, et al. [prod.] João JARDIM e Flávio TAMBELLINI. 2001.
- MEDEIROS, Margarida. 2000.** *Fotografia e Narcisismo: O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa : Assírio & Alvim, 2000. ISBN 927-37-0606-7.

- MELLO, Maria Teresa Bandeira de. 1998.** *Arte e fotografia: O movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1998. 8585781408.
- NOVAES, Adauto. 1995.** De olhos vendados. [A. do livro] Adauto (org.) NOVAES. *O Olhar*. São Paulo : Companhia das Letras (Rio de Janeiro): Funarte, 1995.
- PACHET, Pierre. 1991.** Dormir tout habillé. *La Recherche Photographique n° 11*. 1991.
- PLYNY, the Elder. 1961 [77].** *Natural History IX: Libri XXXIII - XXXV (WITH AN ENGLISH TRANSLATION IN TEN VOLUMES)*. London : William Heinemann LTD, 1961 [77]. Vol. IX.
- POIVERT, Michel. 2017.** *Peintres Photographes - De Degas à Hockney*. Paris : Éditions Citadelles & Mazenod, 2017. 9782850887208.
- PONTY, Maurice Merleau. 2004.** *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. [ed.] Célia EUVALDO. [trad.] Paulo Neves e Maria E. G. Gomes Pereira. São Paulo : Cosac & Naify, 2004. prefácio de Claudio Lefort e posfácio de Alberto Tassinari.. ISBN 85-7503-302-6.
- RANCIÈRE, Jacques. 2012.** *O espectador emancipado*. [trad.] Ivone C. Benedetti. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2012. ISBN 978-85-7827-559-4.
- REY, Sandra e CHIRON, Eliane. 2017.** O íntimo, o privado o público na arte contemporânea. *Porto Arte: Revista de Artes visuais - PPGAV - UFRGS*. 37, jul-dez de 2017, Vol. 22, 37, pp. 1-14.
- RIBAS, Maria Cristina. 2007.** Dois manúéis e um bavcar: três ou maisolhares em torno dos novos realismos. [ed.] Gustavo CHATAIGNIER. *Revista Alceu - PUC-Rio*. jan./jun. de 2007, Vol. 7, 14, p. 55 a 69.

- RICHTER, Gerhard. 2021. 2021 Gerhard Richter - All Rights Reserved.**  
*Gerhard Richter.* [Online] 2021. [Citado em: 20 de setembro de 2021.]  
<https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>.
- RIERA, Mariana. 2018.** A pintura do possível. (texto não publicado).  
 [Apresentação em seminário na UFPR]. Curitiba, PR : s.n., 9 de maio de 2018.
- . 2014. Todas as formas do mundo: Notas sobre as figuras em trânsito.  
 Porto Alegre : s.n., 2014. Trabalho de conclusão de curso (TCC).
- SARDO, Delfin. 2007.** *Michaël Borremans: Weight.* [ed.] Edna VAN DUYN. Berlin : Hatje Cantz, 2007.
- SCHWABSKY, Barry. 2007.** Sheer Sensation: Photographically Based Painting and Modernism. [A. do livro] Barry Schwabsky. *The Observer Effect On Contemporary Painting.* Berlin : Sternberg Press, 2007.
- SEHN, Thiana. 2016.** A pintura na paisagem e a paisagem na pintura.  
 Porto Alegre : s.n., 2016. Trabalho de Conclusão de Curso; Bacharelado em Artes Visuais DAV-UFRGS.
- SPINOZA, Baruch de. 2009.** *Ética - Edição monolíngue.* [Ebook] [trad.] Tomaz Tadeu. 2º, Belo Horizonte, Brasil : Autêntica, 2009. ISBN: 9788575263815.
- STOICHITA, Victor. 2018.** A “Verônica” de Zurbarán. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais.* jul.-dez. de 2018, Vol. 23, 39, pp. 1-17. Tradução de Marilice Corona e revisão de Eduardo Veras.
- TASSINARI, Alberto. 2001.** *O espaço moderno.* São Paulo : Cosac & Naify Edições, 2001. ISBN 85-7503-045-0.
- TOLEDO, Maria Eugênia Capraro de e OVALLE, Márcia. 2008.** “Para onde olha esta criança?”: quando as lentes de um professor interrogam o olhar de um autista. *FORMACAO DE PROFISSIONAIS E A CRIANCA-SUJEITO*, 7. 2008.

**VARDA, Agnès e CÂMARA, Vasco. 2009.** “Vivo enquanto me recordo”. *publico.pt*. [Online] PÚBLICO Comunicação Social SA., 23 de julho de 2009. [Citado em: 16 de janeiro de 2021.] <https://www.publico.pt/2009/07/23/culturaipsilon/noticia/quotvivo-enquanto-me-recordoquot-237161>.

**VERSCHAFFEL, Bart. 2007.** *Essais sur Les Genres en Peinture*. : Bruxelles : La lettre volée., 2007. ISBN 978-2-87317-320-3.

**VIOLA, Bill. 2014.** Bill Viola sobre Giovanni Bellini. [A. do livro] Simon GRANT. [trad.] Thais rocha. *Pontos de vista: artistas e seus referenciais*. São Paulo : Sesc São Paulo, 2014.

