

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Carine Krummenauer

***DA FOTOGRAFIA AO DESENHO***  
***Análise de minha produção entre 2013 e 2015***

Porto Alegre  
2015

Carine Krummenauer

***DA FOTOGRAFIA AO DESENHO***  
***Análise de minha produção entre 2013 e 2015***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção de diploma de bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof.a Dr.a Laura Gomes de Castilhos

BANCA EXAMINADORA:

Prof.a Dr.a Laura Gomes de Castilhos

Prof.a Dr.a Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Prof.a Dr.a Teresa Sousa Poester

Porto Alegre

2015

## **RESUMO**

Neste texto apresento reflexões e apontamentos sobre questões conceituais e técnicas de minha produção artística entre 2013 e 2015. Todos os desenhos e pinturas partem da referência fotográfica. Para este projeto são construídas cenas em sessões de fotos a partir de ideias ou objetos-mote, com o intuito de gerar imagens para a reprodução em desenho e, em menor quantidade, também em pintura. As cenas recriam imagens pré-existentes ou apresentam objetos ou situações, que associados a retratos, geram possibilidades de narrativas abertas. Abordo aqui a escolha da técnica do desenho e a escolha dos objetos e imagens de referência, o processo de produção das cenas, a transposição da imagem da fotografia para o desenho e comento os procedimentos técnicos em fotografia e desenho.

**PALAVRAS-CHAVE:** cena, desenho, ficcionalização, fotografia, retrato

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Sem título. 2011. Aquarela sobre papel. 50X65cm.....	11
Figura 2: Sem título. 2011. Aquarela sobre papel. 50X65cm.....	11
Figura 3: Sem título. 2011. Aquarela sobre papel. 50X65cm.....	12
Figura 4: Sem título. 2012. Óleo sobre madeira. 30X38cm.....	13
Figura 5: Sem título. 2012. Óleo sobre madeira. 30X38cm.....	13
Figura 6: Esboço para o projeto. 2013.....	14
Figura 7: Esboço para o projeto. 2013.....	14
Figura 8: Sem título. 2013. Óleo sobre madeira. 47X45cm.....	14
Figura 9: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 29X20cm.....	17
Figura 10: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 24x23,5cm.....	18
Figura 11: Sem título. 2014. Grafite sobre papel. 23X34cm.....	18
Figura 12: Sem título. 2014. Óleo sobre tela. 42X60cm.....	19
Figura 13: Still de vídeo. 2013.....	20
Figura 14: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 27x27cm.....	20
Figura 15: Still do vídeo <i>Woman Thinks Sunglasses Are Her Shoe On Moscow Subway</i> ...	22
Figura 16: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 18x28cm.....	23
Figura 17: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 17x26cm.....	23
Figura 18: Still do vídeo <i>Catatonia</i> .....	24
Figura 19: 2013. Fotografia.....	25
Figura 20: Sem título. 2013. Óleo sobre madeira. 58X65cm.....	25
Figura 21: Still de vídeo. 2013.....	26
Figura 22: Hippolyte Bayard. <i>Autoportrait en noyé</i> , 1840. Positivo direto em papel: 22,5x21,5cm.....	30
Figura 23: John Coplans. <i>Self-Portrait (Back with Arms Above)</i> . 1984. Fotografia em preto e branco.....	33
Figura 24: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 20,5X30cm.....	34
Figura 25: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 29,7x42cm.....	35
Figura 26: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 31x46,5cm.....	35
Figura 27: Sigurdur Gudmundsson. <i>Situations (Event)</i> . 1975. Fotografia em preto e branco. .....	36

Figura 28: Sigurdur Gudmundsson. <i>Situations (Dialogue)</i> . 1979. Fotografia .....	37
Figura 29: 2013. Fotografia .....	37
Figura 30: Bas Jan Ader. <i>I'm too sad to tell you</i> , 1971. Filme 16mm, 03'34" .....	38
Figura 31: Bas Jan Ader. <i>Nightfall</i> , 1971. Filme 16mm, 04'16" .....	38
Figura 32: Michaël Borremans. <i>Automat (I)</i> , 2008. Óleo sobre tela: 80x60cm .....	40
Figura 33: Michaël Borremans. <i>Taking Turns</i> , 2009. Filme 35mm, loop, 8' 35" .....	40
Figura 34: Still de vídeo. 2013 .....	41
Figura 35: Still de vídeo. 2014 .....	41
Figura 36: 2014. Fotografia .....	44
Figura 37: Sessão de fotos realizada no Atelier Livre de Porto Alegre. 2013. Fotografia ..	45
Figura 38: Sessão de fotos realizada no Atelier Livre de Porto Alegre. 2013. Fotografia ..	45
Figura 39: 2013. Fotografia .....	46
Figura 40: 2013. Fotografia .....	46
Figura 41: Edgar Degas. <i>Femme avec chrysanthèmes</i> , 1858-1865. Óleo sobre tela: 74x93cm .....	50
Figura 42: Edgar Degas. <i>La Bouderie</i> , 1870. Óleo sobre tela: 32x46cm .....	50
Figura 43: Michaël Borremans. <i>Blue</i> , 2005. Óleo sobre tela: 31x49cm .....	51
Figura 44: Michaël Borremans. <i>The Case</i> , 2009. Óleo sobre tela: 50X42cm .....	51
Figura 45: Michaël Borremans. <i>The Beak</i> , 2010. Óleo sobre tela: 36x35cm .....	52
Figura 46: Sem título. 2014. Óleo sobre tela. 30X44cm .....	52
Figura 47: Sem título. 2014. Grafite sobre papel. 29,7x42cm .....	53
Figura 48: Sem título. 2015. Grafite sobre papel. 41x61cm .....	53
Figura 49: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 38x57cm .....	57
Figura 50: Sem título. 2014. Grafite sobre papel. 38x57cm .....	58
Figura 51: Sem título. 2015. Grafite sobre papel. 49x36cm .....	58

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	7
A opção pelo desenho à grafite.....	9
O desenho fotográfico .....	15
Agentes deflagradores: referências para a cena.....	16
A encenação fotográfica: referência para o desenho .....	27
Possibilidades de ficção e narrativa.....	28
O caráter ficcional do retrato .....	31
Sessões de fotos.....	42
Especificidades da imagem fotográfica.....	47
Procedimentos em desenho .....	54
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	59
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	61

## APRESENTAÇÃO

Neste texto, cuja escrita se deu concomitante e posteriormente à produção prática, apresento reflexões sobre os meus interesses enquanto estudante de Artes Visuais e identifico procedimentos que permearam meu trabalho de conclusão de curso. Espera-se que sua leitura possa complementar o entendimento do trabalho prático que compõe este projeto.

Este projeto consiste na utilização de objetos, trechos de livros, vídeos da internet e situações, imaginadas ou relatadas, para a construção de desenhos. Entre estas referências e o resultado material há o processo de criação de cenas (ou recriação, quando trata-se de imagens preexistentes) pensadas para o registro em foto, sendo esta foto a referência direta para o desenho.

Na maior parte das cenas a figura humana é introduzida, a fim de compor uma pose com o objeto. Se já existente na imagem de referência, é substituída. Os primeiros trabalhos, produzidos entre o ano de 2013 e início de 2014, partiram de referências variadas, mas o interesse pelos retratos e autorretratos se tornou mais evidente no decorrer da produção. Nos trabalhos realizados em 2015, o retrato já atua como premissa na idealização da cena.

Nos primeiros trabalhos, o registro das cenas também se deu em vídeo, além de em fotografia. Pretendia a materialização das cenas em desenho, mas também em pintura, assim como a exposição de algumas das fotografias e vídeos de referência. Porém, foi preciso reformular este projeto para que ele pudesse de fato se concretizar. Somente são apresentadas na exposição do trabalho prático duas pinturas, que mais se relacionam formalmente com os desenhos produzidos. Pragmaticamente, vídeo e pintura foram deixados de lado na etapa final da produção. As fotografias trazidas no texto atuam como documentos do processo, refletindo a etapa imediatamente anterior ao desenho. Algumas indicam as modificações causadas pela transformação em desenho, outras exemplificam o processo de produção.

Ingressei no Instituto de Artes porque gostava de desenhar. O desenho de representação é meu interesse primário, que me acompanha desde quando não conhecia nada da história e teoria da arte, e que continuou mesmo tendo passado por questionamentos ao longo da graduação. Havendo liberdade e infinitas possibilidades materiais, é preciso também escolher limites que conduzam a produção. O desenho à grafite, sobre papel, é o limite aqui autoimposto. São as possibilidades e impossibilidades dessa escolha que mantêm a produção em fluxo.

A fotografia participa da construção de todos os trabalhos. Por esta razão, apesar do trabalho ser em desenho, o texto acabou enveredando por questões conceituais sobre a imagem

fotográfica a partir da constatação de que algumas das características da imagem fotográfica ficam ainda visíveis nos desenhos. Pode se dizer, talvez, que as imagens nos trabalhos passam por um primeiro filtro, o dos códigos da imagem fotográfica, e por um segundo filtro, contido nos códigos da representação em desenho.

Jasper Johns disse: “Às vezes é necessário enunciar as evidências”<sup>1</sup>. É uma tarefa muito difícil falar do próprio trabalho, pois é o mesmo que falar de si. É se reler, se rever. Ao falar dos trabalhos aqui apresentados, é impossível não retomar toda a trajetória da graduação, todos os erros e acertos que me fizeram chegar a este ponto. Mas se rever é a melhor forma de se situar, saber onde está para seguir em frente consciente dos próprios passos.

---

<sup>1</sup> NAUMAN, Bruce. “Rompre Le Silence”. Apud CORREA, Paula Krause. *Auto-experiência: a prática artística como imagem, projeção e intuição de si*. Dissertação de mestrado. UFRGS, 2005.



## **A opção pelo desenho à grafite**

Ainda criança diferenciava os desenhos de brincar, como as bonecas de papel, dos desenhos feitos para serem mostrados para a família ou para as professoras. Comecei a desenhar observando fotos aos dez anos de idade, ao fazer um curso de desenho na Casa de Cultura de Sapucaia do Sul. A cada aula desse curso ganhava uma imagem de revista para reproduzir, completando o esboço que o professor fazia na folha A4. Nos anos seguintes continuei esporadicamente copiando fotos. Frequentemente desenhava sem referência alguma, mas essa forma nunca teve para mim a pretensão de um trabalho finalizado, estando mais relacionada a momentos de devaneio, a esboços em cadernos escolares. Por outro lado, os desenhos que vêm de fotografias têm para mim, desde sempre, um caráter de tarefa. Possuem um objetivo definido. A execução, apesar de também ser prazerosa, é cansativa e difícil. Quando vistos prontos, os desenhos são gratificantes.

Com o contato com a teoria, tornou-se difícil, na graduação, retratar por retratar, reproduzir qualquer foto de família ou de revista como anteriormente. Surgia uma necessidade de explicação que contrapunha-se à naturalidade do fazer.

Somente na graduação passei a produzir minhas próprias fotos para referência, quando pude adquirir uma câmera fotográfica semiprofissional, e aos poucos fui formando um acervo de fotos para usar e repetir em diferentes técnicas, conforme a disciplina exigisse, composto em sua maioria por retratos feitos por mim.

O trabalho neste projeto não se dá mais a partir das fotos que eu produzi e que eram reutilizadas, mas com a geração de novas fotos e utilizando imagens preexistentes. Construo imagens, a partir do retrato de amigos. Quando utilizo, agora, imagens do mundo para reprodução, estas passaram a ser minhas imagens, de meu repertório. Não trata-se apenas de buscar objetos interessantes fora de meu contexto, mas de aprender a reolhar o que coletei inconscientemente. O desenho é elaboração e é um método de assimilação dessas imagens.

Percebi que possuía também uma vontade de experimentação, que me fez desdobrar meu interesse inicial pelo desenho à grafite em outras linguagens. O objetivo das primeiras disciplinas da faculdade era sobretudo entrar em contato com materiais e técnicas, então havia na reutilização de minhas fotos o comodismo de não precisar procurar novas imagens a cada aula, mas tinha com isso também o propósito da comparação dos resultados obtidos levando em consideração aspectos da imagem de referência como nitidez e cores aplicados em cada

meio, seja pintura, desenho ou gravura. Desdobrar uma imagem em diferentes formas é a oportunidade de trabalhar vários interesses despertados pela imagem ao mesmo tempo e cada linguagem agrega sentidos próprios. Buscava reproduzir a mesma imagem, ou imagens semelhantes, de uma mesma tomada de fotos, sem me limitar a uma técnica ou maneira de fazer, tentando compreender seus mecanismos.

Meus desenhos em aquarela, por exemplo, se diferem radicalmente dos desenhos à grafite, não só por causa, obviamente, da cor, mas pela soltura e indefinição das linhas. No caso da aquarela e da pintura a cor esconde ou destrói as linhas do traçado original, mas o desenho se mantém presente, como base.

Naturalmente, sinto-me mais hábil em alguns meios que noutros. A pintura que faço é demorada e nunca sei ao certo onde vou chegar, às vezes não concluindo. Com o desenho, conheço melhor minhas possibilidades, a minha linguagem. A fácil infiltração do desenho, como esboço ou por sua praticidade, faz com que mesmo ao trabalhar outra técnica seja difícil desassimilar o modo de fazer, gestualmente e como método, que criei no desenho. Por um lado, é interessante desprender-se dos próprios clichês, ao obrigar-se a trabalhar diferente conforme a técnica exige. Por outro, pode ser frustrante.

Após ter passado pela cerâmica, pela pintura, pelo vídeo, volto agora ao desenho, técnica em que me sinto à vontade. Há, além de uma trajetória mais antiga e maior prática, pelo menos duas razões pela escolha do desenho à grafite, em detrimento de outras técnicas: a possibilidade de produção de vários desenhos no mesmo tempo de execução de uma única pintura; e uma atual preferência pessoal pela monocromia do grafite. Somente apresento duas pinturas como trabalho final, e mesmo nelas as cores apresentam-se esbranquiçadas. A não utilização de cores é um limite que evita que o desenho se exceda em problemas que não importam nele. É para mim um descanso da cor.



Figura 1: Sem título. 2011. Aquarela sobre papel. 50X65cm



Figura 2: Sem título. 2011. Aquarela sobre papel. 50X65cm



Figura 3: Sem título. 2011. Aquarela sobre papel. 50X65cm



Figura 4: Sem título. 2012. Óleo sobre madeira. 30X38cm



Figura 5: Sem título. 2012. Óleo sobre madeira. 30X38cm



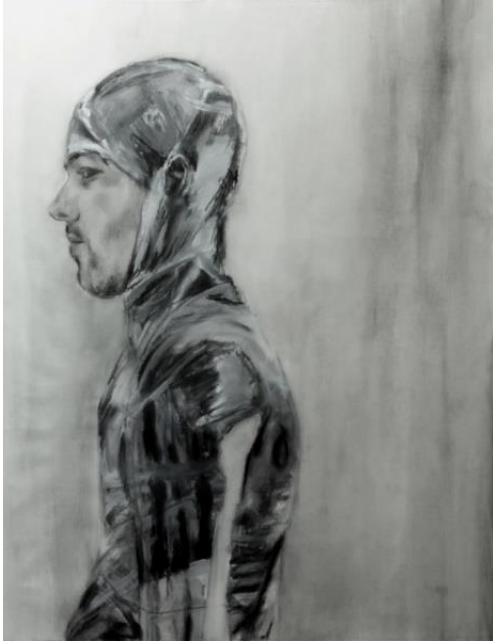


Figura 6: Esboço para o projeto. 2013



Figura 7: Esboço para o projeto. 2013



Figura 8: Sem título. 2013. Óleo sobre madeira. 47X45cm

## O desenho fotográfico

O desenho está na base de outras técnicas. É, por vezes, entendido apenas como a ideia, ou a própria ação da expressão em desenho, gesto, e não depende de um resultado acabado. O termo *desenho* abarca uma multiplicidade de sentidos, mas também é comum generalizarmos em um conceito único, por seu resultado material.

Tradicionalmente, o desenho é algo que se faz com um objeto que risca e um suporte para o risco, geralmente o papel. Essa definição mais simples serve aos desenhos apresentados neste projeto. Ainda, dentro da definição corriqueira de desenho, há o desenho de observação, o desenho de memória, e o desenho não representativo.

Se, por exemplo, a noção de erro não tem sentido aplicada a um desenho emocional, quando trata-se de um desenho que propõe conhecimento técnico das convenções representacionais, como um desenho de observação, o erro é visível. Quaisquer apontamentos a respeito dos desenhos aqui trazidos se referem estritamente a um tipo de desenho, e não pretende-se com isso criar generalizações.

A maneira como desenho, por ter intenções detalhistas, exige muito tempo, tornando inviável fazê-lo diretamente, com modelo ao vivo. Além disso, interessam-me, inclusive como temática, os códigos organizacionais presentes nas fotografias de referência, o ponto de vista típico da lente.

O desenho fotográfico, baseado em uma foto representativa, geralmente não disfarça essa característica, e por isso remete o espectador à foto de origem. Sendo a fotografia sobrejacente, o contexto da foto de origem importa, é ele também evidente. Pois, se um desenho qualquer não precisa pautar-se na realidade, se a sua veracidade não entra em questão, a fotografia, por sua vez, é a captura de um instante da realidade, por mais forjada que esta possa ser.

Pessoalmente, entendo que os desenhos que proponho necessitam da identificação com a realidade para a construção de seu sentido. O inusitado da situação representada carrega o que nele há de mais particular, e não a forma como é feito. Porém, o desenho precisa suportar a imagem para que esta se expresse, sobretudo neste caso em que os objetos representados interessam pela sua aparência, não somente por um conceito. Forma e conteúdo são interdependentes. A forma é a linguagem de que disponho para expressar o conteúdo, é essencial nele.

## Agentes deflagradores: referências para a cena

Em um processo de autoanálise decorrente da necessidade de iniciar este projeto, percebi que vinha coletando imagens, trechos, objetos ou mesmo coisas intangíveis, então displicentemente organizados, mas com o intuito de em um momento indeterminado desdobrá-los, aguardando algum outro estímulo que se unisse a este impulso inicial, ou somente para consulta posterior. Se eu tinha consciência prévia de que possuía um acervo informal de fotos, composto das imagens a serem reproduzidas e repetidas, com este trabalho passei a expandi-lo, uma expansão primeiramente de ordem mental, percebendo outros documentos que fazem parte de meu repertório, e que já estavam materialmente em minha casa, no meu computador, ou em anotações.

Esta pesquisa iniciou-se por sessões de fotos de amigos, realizadas desde o final de 2012, com esboços do que poderia ser feito com essas fotos, e foi se alimentando do reconhecimento dessas imagens (em suas múltiplas formas) que eu vinha guardando, que passaram a incorporar os retratos. Essas imagens, trechos, objetos, me serviram de referência, atuando como temas ou *motes* de cenas. O projeto que havia sido concebido inicialmente em 2013 passou por modificações. As referências anteriores se mantêm, se não como objeto representado, enquanto elementos importantes no percurso da produção prática. Nos trabalhos mais recentes, abriu-se espaço para formas de motivação ainda mais sutis, para representações de objetos que interessaram por seu aspecto visual, pela imaginação de sua representação, mais do que por uma possibilidade narrativa sugerida por ele.

Mantive aqui o hábito do retrato, presente durante toda a graduação, mas acrescentam-se outros objetos que compõem os retratos ou se apresentam sozinhos. A seleção dos fragmentos que neste projeto servem de agentes deflagradores para a produção de meu trabalho aconteceu de modo intuitivo. Me afetam ou interessam sem razões explícitas. Delimitá-las, ainda que desejavelmente clarifique os procedimentos de criação, pode implicar em prejudicar a espontaneidade. Por outro lado, o que é selecionado consciente ou inconscientemente demonstra para onde o pensamento esteve direcionado.

O vídeo *Catatonia* (figura 18), encontrado na internet; uma roupa feita de plástico-bolha; um vídeo em que abro uma noz com um alicate de unhas, são exemplos de elementos desdobrados. Não há, aparentemente, um tema em comum entre o vídeo *Catatonia*, e um abraço vestindo roupas de plástico bolha, imaginado. Já *Catatonia* e trechos de livros do neurologista e escritor Oliver Sacks, por exemplo, compartilham um assunto: enquanto em um



vemos um paciente com uma perturbação neurológica, no outro relata-se um caso de alteração de percepção em virtude do dano neurológico.

Não conduzem a nenhum significado objetivo, unívoco, embora em minha visão esses objetos já carreguem muitos sentidos, que contribuem para a atribuição de significados aos desenhos. O plástico bolha, da roupa que se desdobra em outros trabalhos, ao mesmo tempo que se envolve no objeto para protegê-lo, o isola, e estourar as bolhas de ar é, para muitos, uma atividade lúdica ou relaxante. O esterilizador tem um modelo arcaico, remete a um ambiente hospitalar, e a própria função de esterilização é sugestiva. Desse modo, antes de um fim, os trabalhos possuem um ponto de partida nestes objetos. Porém, mesmo que os trabalhos tenham referentes, quando remetem a outras imagens, textos ou ideias, que podem ser tomados como origem, estes vão se misturando e se tornando ainda mais difusos no meio do processo, quando novos trabalhos são gerados.

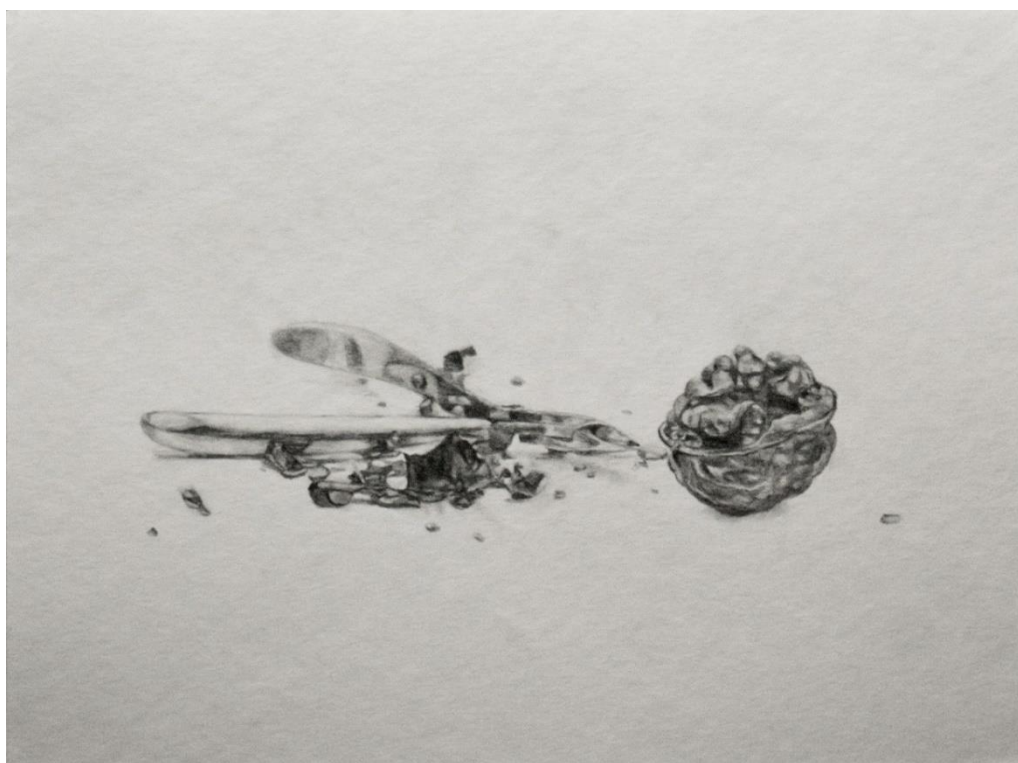


Figura 9: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 29X20cm



Figura 10: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 24x23,5cm

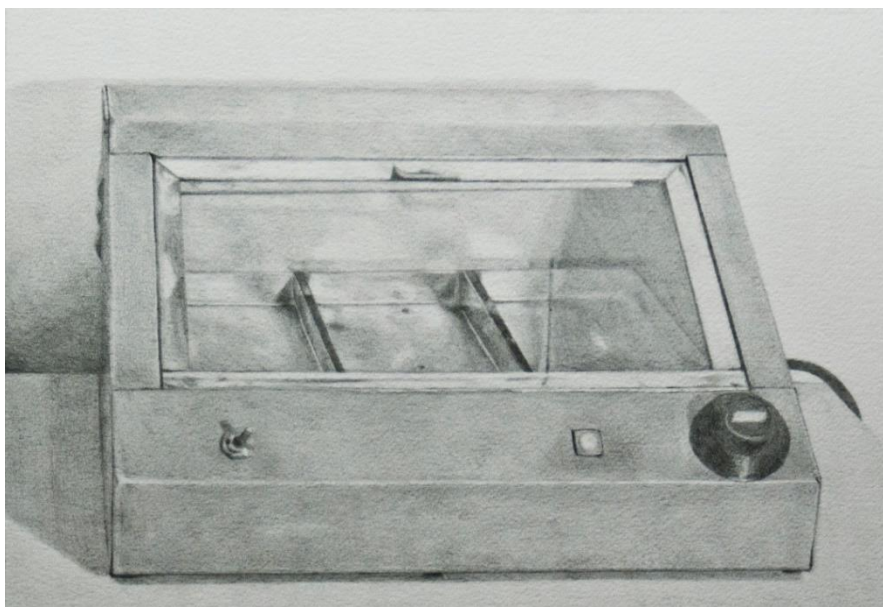


Figura 11: Sem título. 2014. Grafite sobre papel. 23X34cm

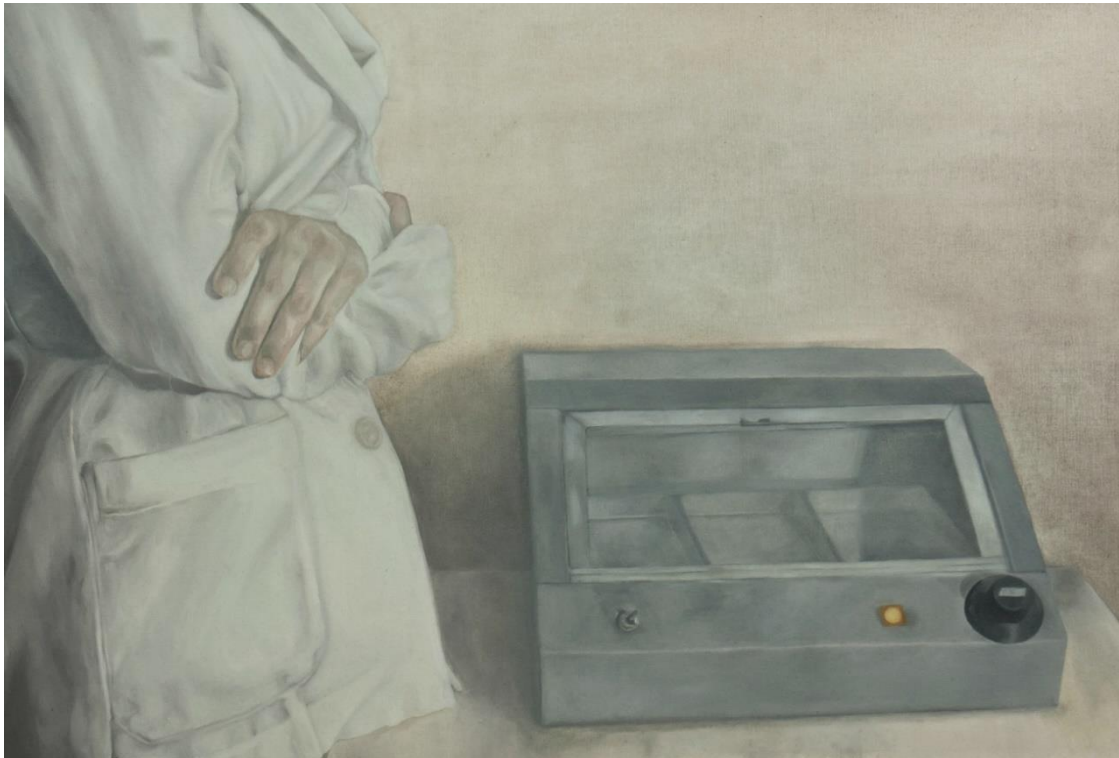


Figura 12: Sem título. 2014. Óleo sobre tela. 42X60cm

Observo também que meu olhar direcionado, visando o desenho, se atrai por alguns objetos específicos, como de materiais plásticos. A repetição de materiais plásticos pode insinuar uma determinação consciente, mas a escolha se deve meramente às possibilidades visuais da sua representação, pela riqueza do reflexo da luz, pelas nuances da transparência. Como em qualquer processo intuitivo, não é possível prever ou programar quando algo vai despertar especial atenção. Já a escolha do que é retido não se deve ao acaso, mesmo que não haja um princípio norteador explícito que, dentre milhares de imagens heterogêneas com que entramos em contato diariamente, somente fixe algumas. Há a intencionalidade no ato de guardar. Deste modo, entendo que o acaso tem seu papel, mas é apenas parte no encontro dos objetos de interesse.

Envolver o rosto com plástico filme foi uma situação representada por mim em mais de um trabalho, e não há um objeto de referência específico que tenha impulsionado essa ideia. Porém, é possível que tenha me sido inconscientemente sugerida. Depois de ter materializado, passei a perceber o quanto era recorrente, pois encontrei várias imagens da mesma situação.



Figura 13: Still de vídeo. 2013

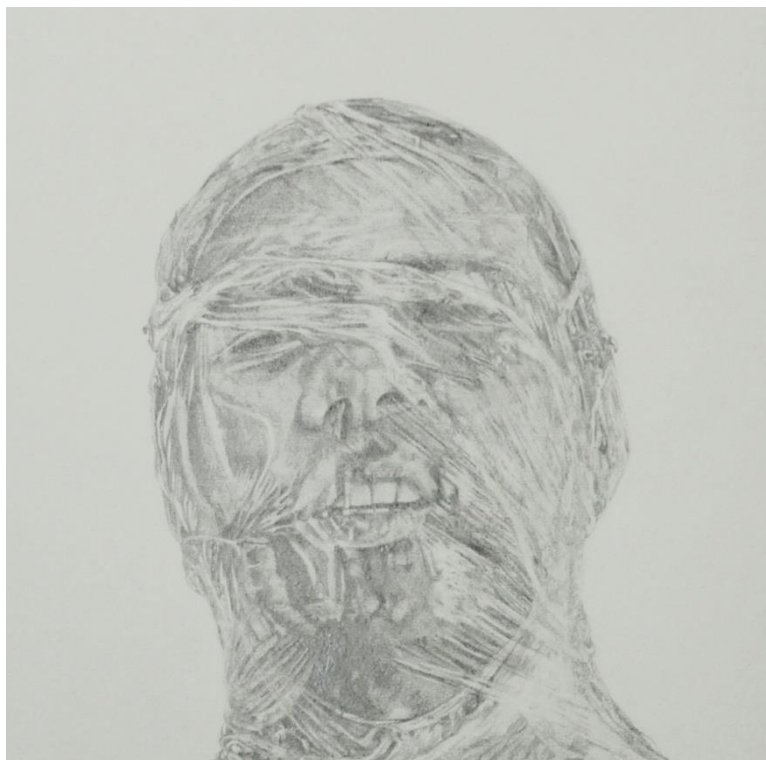


Figura 14: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 27x27cm

Ainda que não esteja presente em todos os trabalhos, a apropriação pode ser vista como o ponto de partida de alguns. No contexto das Artes Visuais, apropriação pode ser entendida, de modo geral, como a incorporação feita pelo artista a seu trabalho de materiais heterogêneos, tais como imagens, objetos, textos, obras de outros autores, geralmente atribuindo ao objeto apropriado uma significação diversa da original em resultado da alteração de seu contexto e função. Entretanto, entendo que não é o procedimento, a operação em si mesma da apropriação o que interessa a mim, e tampouco existe uma unanimidade de resultados desse procedimento em meus trabalhos, variando entre bastante ou pouco marcante o uso da referência externa. Ou seja, considero como apropriada essa referência externa, que é traduzida no trabalho como a representação de um objeto ou trecho achado, em contraposição ao que seria considerada, com fins de esclarecer essa questão, como uma referência interna: algo somente imaginado. O conceito de apropriação, no seu sentido mais comum, remete a posse<sup>2</sup>. Entretanto, preciso reunir a esta ideia de posse, a de impregnação, diálogo, de experiência de alteridade. Desse modo, considero a apropriação o gesto de fazer algo tornar-se parte do meu entorno, e este é um dos procedimentos iniciais para a construção de trabalhos.

O elemento apropriado se apresenta como uma novidade em meu processo de trabalho, que reivindica lugar entre as imagens de referência junto das imagens que eram somente produzidas por mim. Nesse sentido, seriam apropriados a estufa esterilizadora, comprada em uma revenda de móveis e objetos, e os vídeos *Woman Thinks Sunglasses Are Her Shoe On Moscow Subway* e *Catatonia*, encontrados na internet<sup>3</sup>.

O vídeo *Woman Thinks Sunglasses Are Her Shoe On Moscow Subway* (figura15) aparentemente foi gravado por uma câmera de telefone celular, e apresenta-se como um flagra em um trem. Nele, uma mulher tenta calçar seus óculos escuros, sem notar sua sandália perdida, que vemos ao fundo da imagem. Talvez esteja alcoolizada. Seu comportamento se assemelha aos casos de agnosias descritos pelo neurologista e escritor Oliver Sacks no livro *O Homem que Confundiu Sua Mulher com um Chapéu*. A agnosia é a perda da capacidade de reconhecimento, mesmo com as funções sensoriais intactas. Uma pessoa com agnosia pode, por exemplo, ter

---

<sup>2</sup>Conforme a definição do dicionário Aurélio, *apropriar* significa: “1. Tomar como propriedade, como seu; arrogar-se a posse de - 2. Tomar como próprio ou adequado, conveniente; adequar, adaptar, acomodar n- 3. Tornar próprio, seu; apossar-se de - 4. Tornar próprio (um substantivo comum) - 5. Tomar para si: apossar-se, apoderar-se”. APROPIAR. In FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. 3ª. Ed. Curitiba: Positivo, 2004, p.171.

<sup>3</sup>Ambos os vídeos têm quase um minuto de duração. Foram encontrados no site *Youtube.com* e já não estão mais disponíveis.



visão normal e ser incapaz de reconhecer objetos cotidianos, pessoas familiares ou mesmo sua própria imagem. Coincidentemente, o autor relata o seguinte diálogo, em que, como médico, falava a um paciente:

- Posso ajudar? - perguntei.
  - Ajudar a fazer o quê? Ajudar quem?
  - Ajudá-lo a calçar o sapato.
  - Ah – disse ele – eu tinha esquecido o sapato – e acrescentando em voz baixa: - Sapato? Sapato? - Parecia desconcertado.
  - Seu sapato, repeti. - Que tal calçá-lo?
- Ele continuava a olhar para baixo, embora não para o sapato, numa concentração intensa, porém mal localizada. Finalmente, seu olhar se fixou-se no pé.
- É este o meu sapato, não é?
- Teria eu ouvido mal? Teria ele enxergado mal?
- São os meus olhos – explicou, e colocou a mão sobre o pé. Este é o meu sapato, não é?
  - Não, não é. Esse é o seu pé. Seu sapato está lá.
  - Ah! Pensei que aquele fosse meu pé<sup>4</sup>.

O conhecimento prévio deste trecho levou a uma percepção específica do vídeo, e talvez ele não tivesse despertado atenção especial caso não fosse precedido.



Figura 15: Still do vídeo *Woman Thinks Sunglasses Are Her Shoe On Moscow Subway*.

---

<sup>4</sup>SACKS, Oliver W. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 19-20.



Figura 16: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 18x28cm



Figura 17: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 17x26cm

O vídeo *Catatonia* aparenta ser bastante antigo, é sem cores, com a imagem granulada. No início do vídeo, vemos um homem vestindo pijama sentado em uma cadeira, de frente para a câmera e ao seu lado um homem de jaleco branco, de pé. Uma voz feminina nos informa que o paciente pode ter seu corpo moldado como um castiçal e que mantém a posição por vários minutos. Em seguida, o possível médico faz demonstrações, manipulando o paciente, alterando a posição de suas mãos e de seu rosto.

Ambos os vídeos causaram a vontade de representar as situações relatadas mas também de reproduzir a imagem peculiar pixelada do vídeo, gerando desenhos.



Figura 18: Still do vídeo *Catatonia*.





Figura 19: 2013. Fotografia



Figura 20: Sem título. 2013. Óleo sobre madeira. 58X65cm

No trecho que segue, outro relato de caso de agnosia, extraído do livro *Um Antropólogo em Marte*, de Oliver Sacks. Esse trecho sugeriu um vídeo (figura 21), que por sua vez originou um desenho<sup>5</sup>:

Um relato e análise notáveis de uma paciente com pura “cegueira do movimento” foram feitos por Zihl, Von Cramon e Mal, em 1983. Os problemas da paciente são descritos da seguinte forma: O distúrbio visual de que se queixava a paciente consistia na perda da visão do movimento em todas as três dimensões. Tinha dificuldade, por exemplo, em verter chá ou café numa xícara, pois o líquido parecia-lhe congelado, como uma geleira. Além disso, não conseguia parar no momento certo, já que era incapaz de perceber o movimento do líquido subindo dentro da xícara (ou de uma panela)<sup>6</sup>.

Em vídeo, buscava o efeito da xícara não transbordar ao passo que entra cada vez mais café.



Figura 21: Still de vídeo. 2013

---

<sup>5</sup> O primeiro procedimento adotado para a construção desta cena foi colocar uma xícara, após fazer um furo no seu fundo, sobre uma folha com um buraco para o mesmo lugar do furo, em cima de um balde, ajustando a câmera em um tripé de tal ângulo que a folha parecesse uma mesa e filmar café sendo servido na xícara. Não consegui garantir o efeito de continuidade com edições no programa *Final Cut*. Fiz nova tentativa, utilizando uma bomba submersa para fontes escondida na jarra, para que de fato o fluxo se mantivesse. O segundo vídeo teve mais sucesso, entretanto, apresento no conjunto final deste trabalho somente o desenho gerado na experiência.

<sup>6</sup> SACKS, Oliver W. *Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.26.

## **A encenação fotográfica: referência para o desenho**

Em meu processo, entre as referências e o resultado material há um momento de encenação, em que as cenas geradas são registradas em foto ou vídeo. Utilizando os agentes deflagradores ou motes como forma ou princípio de roteiro, as cenas são já planejadas para o registro em foto. *Cena* aqui deve ser entendida, então, como uma situação que pode ou não se desenrolar em uma ação, que é construída de frente para uma câmera. Essa foto visa servir como uma nova referência, para o desenho.

Com estas imagens, busco a construção de significados e metáforas, mas sem que o significante se prenda diretamente a um conjunto de significados. Não há uma mensagem objetiva, assim como não foi a escolha das referências. Cada trabalho é uma resposta às inquietações trazidas pelos anteriores.

Tento criar para este projeto cenas de alguém que conheço, ou eu mesma, sendo ou fazendo algo. Quando peço para outras pessoas atuarem frente à câmera para a construção das cenas, há liberdade de interferência no resultado visual: há a má atuação (não são atores, tampouco há ensaio, apenas o processo de refazer), e a inclusão deliberada de traços dessas pessoas. Entretanto, não há para mim o requisito de participação visível de uma pessoa para a construção de cenas, algumas cenas apenas representam objetos.

O conceito de cena é ambíguo. A noção mais geral de cena traz a ideia de fragmento dramático, como um pedaço unitário de uma ação, ou como a própria ação. A cena também é o espaço onde ocorre a ação. Se pensarmos na cena em cinema, ela geralmente é definida como uma unidade de tempo e lugar<sup>7</sup>, e essa cena contém planos, que são pedaços de filmes entre dois cortes. A cena teatral divide-se pela entrada e saída de atores, ainda que o cenário não se altere. Em ambos os casos, a cena está sendo definida pelo seu conteúdo, pela duração de uma narrativa, não pela maneira como se mostra. A cena no contexto das Artes Visuais, mesmo nas representações estáticas ou filmicas, pode ser fragmentária, o que acontece quando nenhuma ação se desenrola, ou quando não há elemento novo que encerre a cena, mas é completa por si mesma, possuindo significação própria independentemente de continuidade. Pode ser síntese

---

<sup>7</sup>Conforme terminologia proposta pelo teórico francês Marcel Martin em *A Linguagem Cinematográfica*: "A cena é determinada mais particularmente pela unidade de lugar e de tempo e a sequência é uma noção especificamente cinematográfica: consiste numa sucessão de planos cuja característica principal é a unidade de ação e a unidade orgânica, isto é, a estrutura própria que lhe é dada pela montagem". MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p.140.

de um acontecimento, pode sugerir um tempo, mas admite-se a cena enquanto imagem única, autônoma, uma imagem que não se guia por uma narrativa literária. Quando me proponho a criar cenas para reproduzi-las em desenho, é a esse tipo de cena (e portanto de narrativa) que me refiro, fragmentária.

Assim como no teatro, a representação em pintura passa por duas etapas: a escolha do acontecimento imaginário ou de uma história, e a organização de um ponto de vista para figurá-lo. Em primeiro lugar organiza-se, em segundo mostra-se. A encenação é um recurso que já se encontra na tradição clássica da pintura; trata-se do modelo, da organização dos elementos no espaço para composição do quadro. É muita usada também pela fotografia, desde seu surgimento. A foto é encenada quando da apropriação iconográfica de temas e de estruturas compositivas da pintura, quando transforma em imagem um texto, quando segue um roteiro, e não se limita ao instante real, fortuito.

Pode-se dizer das imagens criadas neste trabalho que são encenadas, então, por dois aspectos: o da atuação, quando alguém coloca-se frente a câmera para realizar uma pose ou para executar uma ação planejada; pela definição do que é mostrado, a organização de corpos e coisas pensando no ponto de vista do dispositivo. Em meu trabalho, esse procedimento de organização, de arranjo, acontece com o intermédio da foto que é usada de referência para o desenho.

### **Possibilidades de ficção e narrativa**

Os aspetos que constituem a ficcionalidade de uma imagem desdobram-se em dois sentidos. A imagem é uma ficção representacional, pelo sistema de codificação da sua materialização, e também pode ser a exposição de uma ficção que lhe é externa. O problema da ficção na imagem fotográfica traz especificidades em função de uma pretensa verdade do meio. Não há pertinência em questionar o caráter ficcional de um desenho, porém um desenho baseado em uma foto impregna-se dela. As cenas aqui criadas para o registro fotográfico atuam como situações especiais que se inscrevem no âmbito do ficcional, estando a ficção contida, primeiramente, na representação fotográfica.

Para Boris Kossoy, a natureza ficcional é intrínseca à imagem fotográfica, a fotografia é sempre uma representação intermediada pelo fotógrafo, resultado de um processo de criação técnico, cultural, estético e ideológico. A realidade própria da fotografia não é a mesma

realidade que envolveu o objeto registrado, mas uma segunda realidade<sup>8</sup>. Trata-se de uma realidade documental de uma representação construída. Essa realidade fotográfica não corresponde necessariamente à verdade histórica, mas ao registro da aparência de uma micro-história.

Por sua materialidade, a fotografia registra a aparência de algo que se passou na realidade, em determinado espaço e tempo. Para Philippe Dubois, a fotografia é caracterizada por sua dependência da realidade, por ser índice do real, na acepção de Charles Sanders Peirce<sup>9</sup>. Como qualquer índice, procede de uma conexão física com o referente, e atesta assim a existência do objeto. O que é fotografado é vestígio do que existiu no mundo visível.

Ilustrando o aspecto indiciário da fotografia, no livro *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?*, Laura González Flores, ao refletir sobre a natureza da imagem fotográfica, aproxima-a da *imago* romana. A *imago* era uma máscara produzida em rituais fúnebre, por meio da impressão direta da cera sobre as feições do rosto do morto, funcionando como um duplo do corpo físico<sup>10</sup>. Compreendida como *imago*, a fotografia é pensada como registro da realidade.

Se a fotografia está ligada, por sua conexão com o real, à ideia de testemunho da verdade, a manipulação da imagem pelo fotógrafo existe desde a invenção da fotografia<sup>11</sup>. A foto de Hippolyte Bayard (figura 22), distribuída por ele em 1841, na qual o próprio aparece afogado e com um texto escrito no verso contextualizando seu suicídio, é um dos primeiros exemplos da

---

<sup>8</sup> Para Kossoy, a primeira realidade é o instante em que se dá o ato do registro. Findo o ato, a imagem já passa a se integrar em uma segunda realidade: “A *segunda realidade* é a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual esta imagem se encontre gravada. O *assunto representado* é, pois, este fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do *assunto selecionado no espaço e no tempo*”. KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2002, p. 37.

<sup>9</sup> “Esta referenciação da fotografia inscreve o médium no campo de uma irredutível pragmática: a imagem fotográfica torna-se inseparável da sua experiência referencial, do ato que a funda. A sua realidade primeira é uma afirmação de existência. A fotografia é, primeiramente, índice. Somente depois pode tornar-se semelhante (ícone) e adquirir sentido (símbolo)”. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993, p. 47.

<sup>10</sup> “A *imago* seria para o corpo o que o *vestigium* é para o pé: a marca que só aparece quando este se levanta do chão [...] Falar de *imago* é, em suma, referir-se a uma realidade física que sobrevive na ausência da morte: é a presença de algo em sua ausência. Nesse sentido, a fotografia é a *imago* por excelência.” FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura, dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.118.

<sup>11</sup> Conforme Kossoy: “As possibilidades de o fotógrafo interferir na imagem – e portanto na configuração própria do assunto no contexto da realidade – sempre existiram desde a invenção da fotografia. Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência dos seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, elaborando a composição ou incursionando na própria linguagem do meio, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma”. KOSSOY, Boris. Op. cit. p. 30.

subversão da veracidade fotográfica em uma criação artística<sup>12</sup>.

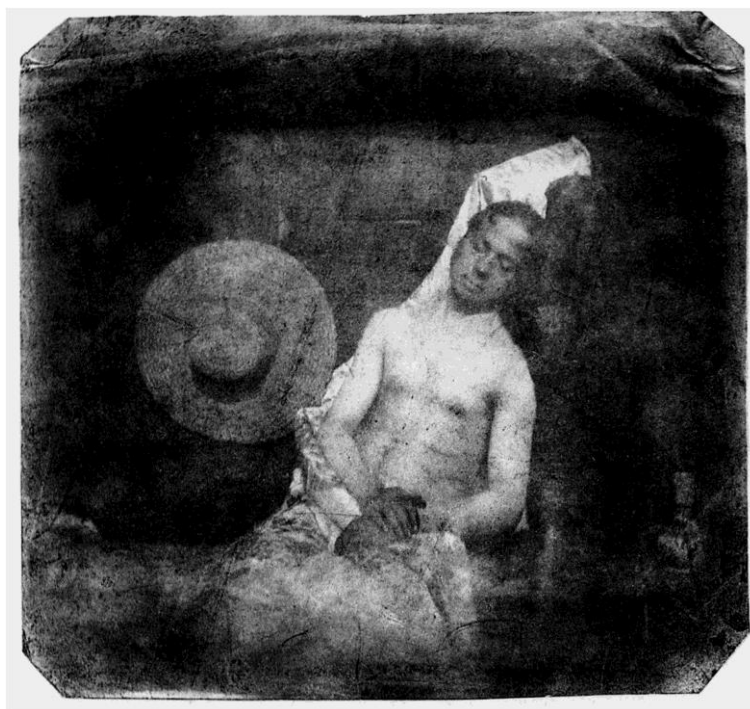


Figura 22: Hippolyte Bayard. *Autoportrait en noyé*, 1840. Positivo direto em papel: 22,5x21,5cm

Entendo que as cenas criadas são constructos ficcionais não só pela manipulação, fragmentação, pela escolha do que se dá a ver materialmente na fotografia, mas também em função da elaboração, pela encenação das situações representadas.

O referente real necessário é favorável à produção de ilusões. No momento da manipulação dos objetos deixados à mostra e através de encenações é possível inventar realidades. Os artifícios como cenários, figurinos, e a representação teatral propriamente dita são utilizados para instaurar ficções. Ocorre em meu trabalho quando peço para um amigo enrolar-se com plástico-filme, ou vestir determinada roupa, por exemplo.

A utilização do meio fotográfico e a construção da realidade fotografada são por mim consideradas como elementos que atribuem ficcionalidade ao trabalho, mas há, ainda, um

---

<sup>12</sup> Hippolyte Bayard é inventor de um procedimento fotográfico preterido pela invenção de Daguerre, que recebeu apoio financeiro do governo francês. Segundo Flores, “Com esse gesto irônico, Bayard transforma um sentimento de ressentimento que está mais para o patético em uma lúcida constatação das possibilidades de criação fotográfica [...]. Com *O afogado*, ele constata que com a invenção da fotografia surgem duas possibilidades simultâneas e contraditórias: documentar uma realidade e criá-la”. FLORES, Laura Gonzáles. Op. cit. pp 145-146.

terceiro ponto, relacionado à narrativa contida na encenação. A encenação contida na representação propõe um contexto narrativo, de uma narrativa aberta. Objetos tais como o esterilizador e o plástico-bolha são representados na espera de que o espectador construa, ele mesmo, significados.

É preciso reconhecer que atribuir ficcionalidade, em um sentido narrativo, à ações sem propósito, sobretudo às situações mais performáticas, é uma opção baseada em um ponto de vista. A ficcionalidade pode estar na própria ação, ou a ação pode ser, de modo diverso, reconhecida simplesmente como sem sentido, ou sem significado. Se assemelham às brincadeiras de crianças, quando elas simulam situações, sem uma função aparente. A semelhança vai além, também está na satisfação que o fazer causa, pois performar é uma situação de diversão. Estão as crianças, ao brincar, instaurando ficções?

O caráter ficcional das cenas pode advir mesmo da apresentação, se instaurando no momento em que a cena, em uma fotografia ou desenho, é exibida. Seja pelo fato da situação estar sendo contada - e neste caso o narrador é o próprio artista, ou seja uma criação da percepção do espectador. Não é uma ideia nova afirmar que imagens apresentadas uma ao lado da outra, independentemente de compartilharem uma origem, atuam como engrenagens de uma micronarrativa.

O ficcional não necessariamente encaminha ao ilusório. A ficção não é concebida como uma mentira, mas como a transformação e criação de uma realidade outra, no caso, uma realidade visual. As fotografias que servem aos desenhos não se apresentam como documentos reais, mas como documentos de uma realidade construída que se anunciam artísticas ao espectador. A ficção parte da aceitação tácita da existência de um fingimento.

### **O caráter ficcional do retrato**

Quando fotografo outras pessoas neste projeto, não tento captar como elas são na realidade; peço explicitamente que encenem, que simulem ser outro, ou que expressem apatia. É em grande parte a relação que possuo com o objeto que desenho que mantém a vontade de manter-me trabalhando quando este se mostra difícil, porém, ainda que retrate pessoas que participam do meu cotidiano, não é a relação afetiva a justificção primeira dos desenhos nem desejo que esta seja visível neles.

Porque os modelos não são atores, e pela dificuldade que é deixar de representar a si mesmo, a despersonalização é apenas parcialmente obtida. Em nenhuma sessão de fotos há uma imersão completa, a sessão sempre é entrecortada por orientações de pose, por observações, reclamações ou risadas.

Já tinha por procedimento representar amigos, mas a inclusão de minha própria imagem em meus trabalhos é um recurso novo trazido por essa pesquisa, e que também agrega novas questões. Algumas vezes, os autorretratos são feitos por mim mesma, em outras, peço que me fotografem.

Em um retrato fotográfico, a construção do sujeito a ser fotografado ocorre por parte dele mesmo e também do fotógrafo. Conforme Annateresa Fabris, é preciso estar ciente de que todo retrato é também virtualmente o autorretrato do retratado, que se reconhece nele, permitindo-lhe assegurar-se da própria identidade. Diante da câmera, mesmo inconscientemente, encenamos, simultaneamente tentando parecer tal qual a imagem que temos de nós mesmos, a que gostaríamos que os outros tivessem de nós, e ainda, o que o fotógrafo espera<sup>13</sup>.

Enquanto reprodução da exterioridade de um ser, o retrato fotográfico serve a indagações sobre a própria identidade. Por outro lado, abre a possibilidade de representações em que a identidade é negada, em que a indistinção aproxima o retratado de uma figura universal.

Nesse sentido atuam as fotografias do artista inglês John Coplans. Ao longo de sua trajetória, e especialmente na série *A Self-Portrait: 1984-1997*, o artista realiza seus autorretratos sem, no entanto, apresentar a imagem de sua cabeça. Conforme Fabris<sup>14</sup>, ao excluir do processo de autorrepresentação justamente a parte do corpo que define imediatamente o indivíduo, Coplans evita, desta forma, referências à sua própria identidade. Utilizando um enquadramento aproximado que fragmenta o corpo, cada fotografia amplia seu corpo nu de tal modo que podemos enxergar detalhes mínimos de sua pele, ou torna as imagens mais desfocadas quase abstratas. Nos é mostrado o corpo em sua banalidade, com as características

---

<sup>13</sup>Segundo a autora, estabelece-se uma cisão entre o sujeito e a sua própria imagem: “Diante da objetiva, o indivíduo, ao mesmo tempo em que se imita, não deixa de experimentar uma sutil transformação de sujeito em objeto, colocando em crise a noção profunda de subjetividade. A semelhança testemunhada pela fotografia remete ao sujeito ‘enquanto ele mesmo’ (...), ou seja, o sujeito ‘tal qual si mesmo’”. FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 115.

<sup>14</sup> Ibid. p. 158.



comuns de um homem idoso, porém, são criadas poses ambíguas e composições com mãos, pernas etc., que constroem uma narrativa visual e impedem a apreensão de uma imagem única. A exclusão dos traços identitários potencializa o significado da imagem autônoma. O título *A Self-Portrait* indica a circunstância da produção das fotos e descreve o assunto das imagens, influenciando o modo pelo qual vemos as fotografias. Nesta busca pelo retrato, somos surpreendidos pela exploração da imagem de um corpo, não de uma pessoa específica.

Desse modo, alguns trabalhos em que apresento apenas a imagem de mãos, ou de pés, também podem ser, de certa forma, considerados retratos. Mesmo em meus desenhos nos quais aparece a face do modelo, essa não é mostrada diretamente. Um retrato que evidencia o rosto, em que se expressam emoções, conduz a atenção para a pessoa retratada. Como dito, o interesse não é a representação do sujeito, mas a situação em que está envolvido.

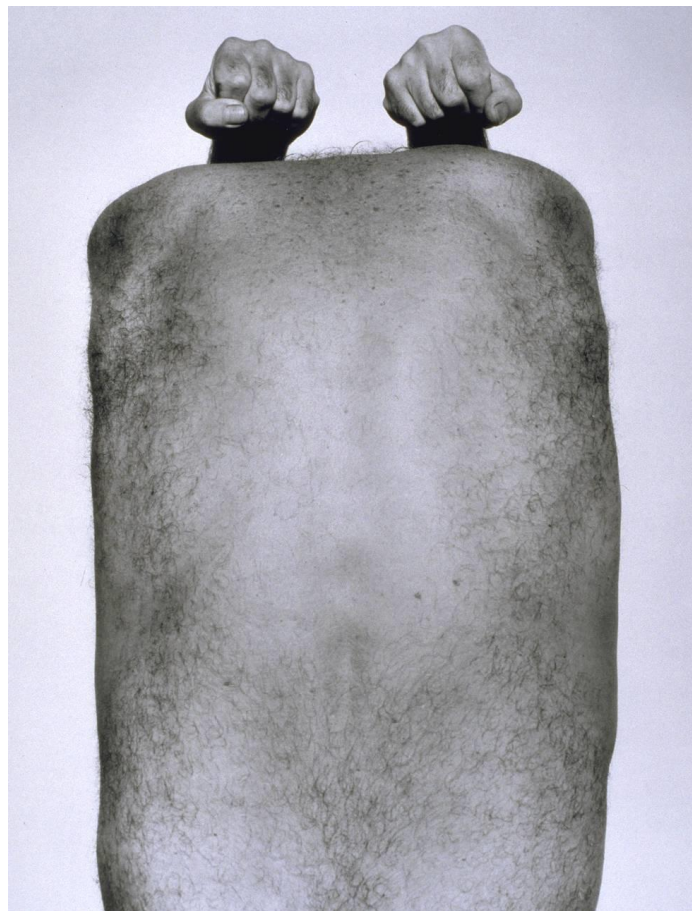


Figura 23: John Coplans. *Self-Portrait (Back with Arms Above)*. 1984. Fotografia em preto e branco.

Se o autorretrato trazido por Coplans se anuncia como tal, mas não apresenta características da personalidade do retratado, há também casos em que a ficção própria do autorretrato ocorre à medida em que o modelo representado se encena como representação do outro, quando é uma representação sobre si mesmo, confundindo-se o discurso do artista.

Entendo que a própria inserção de minha autoimagem age como um dispositivo ficcional, pois, antes de estar fazendo autorretratos, estou atuando como personagem na imagem, e o reconhecimento da autora como retratada, caso ocorra, pode remeter à feitura do trabalho, ao momento da encenação.



Figura 24: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 20,5X30cm



Figura 25: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 29,7x42cm



Figura 26: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 31x46,5cm

A criação de ficções utilizando-se da própria imagem despersonificada não se trata de um procedimento incomum, sobretudo em trabalhos de fotografia. Há, nos trabalhos de artistas que me influenciam, como por exemplo Sigurdur Gudmundsson e Bas Jan Ader, a presença da autoimagem, de difícil definição, oscilante entre autorretrato e personagem de ficção. O primeiro possui trabalhos que poderiam ser considerados de fotoperformance e o segundo de videoperformance. Na fotografia *Dialogue* (Figura 28), que é referência para uma fotografia realizada por mim em 2013 (Figura 29), Gudmundsson aparece com balões presos aos cabelos, e segura uma pedra pesada, que talvez o esteja impedindo de voar levado pelos balões. *I'm too sad to tell you* (Figura 30), talvez seja o vídeo mais conhecido de Ader, no qual sua ação performática diante da câmera consiste em chorar, sem trilha sonora ou cenário. *I'm too sad to tell you* é de certa forma um autorretrato, mas não é nos fornecida nenhuma informação sobre os motivos de sua tristeza ou qualquer contexto. Permite que venham à tona tensões entre o descontrole do choro e o controle do registro fílmico, a espontaneidade e a performance. Não há como saber se é sincero, porém não há sinais de ironia.



Figura 27: Sigurdur Gudmundsson. *Situations (Event)*. 1975. Fotografia em preto e branco.





Figura 28: Sigurdur Gudmundsson. *Situations (Dialogue)*. 1979. Fotografia

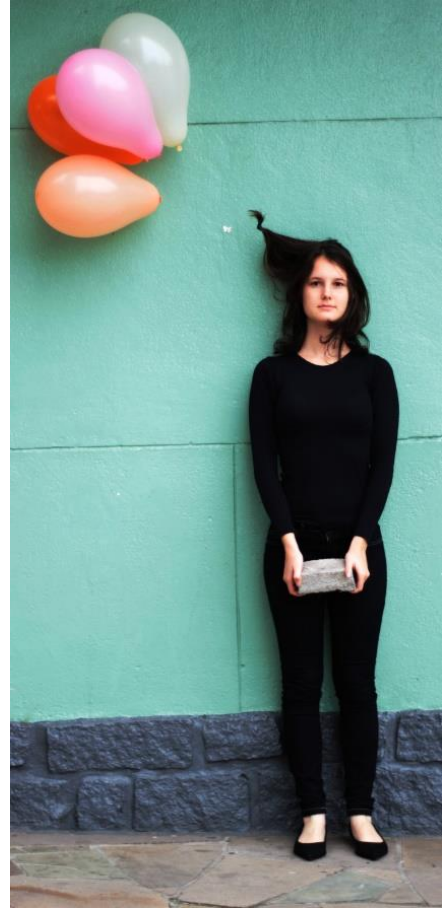


Figura 29: 2013. Fotografia



Figura 30: Bas Jan Ader. *I'm too sad to tell you*, 1971. Filme 16mm, 03'34''



Figura 31: Bas Jan Ader. *Nightfall*, 1971. Filme 16mm, 04'16''

Em *Nightfall* (1971), Ader esforça-se para levantar uma enorme pedra, que lentamente e com dificuldade, lança sobre as duas lâmpadas que iluminam a cena, dispostas no chão, quebrando uma de cada vez, até culminar no breu total da tela.

Segundo François Soulages, todo retrato é uma representação: o retrato da mulher desconhecida com um turbante nos designa não mais uma determinada mulher, mas um tipo de mulher representado, passamos do individual ao típico e universal<sup>15</sup>. Se por um lado não estou em meus trabalhos intencionalmente assumindo uma personagem, tampouco represento a mim mesma, e o mesmo se aplica à atuação de outras pessoas em meus trabalhos. Nesse sentido, espera-se que o espectador possa receber as pessoas representadas como personagens inespecíficos.

O trabalho do artista belga Michaël Borremans é para mim de grande influência. Em seu trabalho se encontram também exemplos de retratos indeterminados. Borremans pinta a partir de fotografias de modelos, que posam frequentemente de olhos fechados, com máscaras, de costas. Borremans prefere, na verdade, chamar seus modelos de figuras. Seus atores não são transformados em pessoas ou personagens. Em *Automat I* (Figura 32), por exemplo, retrata uma mulher jovem de costas. As sombras da mulher, projetadas frontal e lateralmente, situam a mulher em um canto. Não há pernas, é como um objeto sobre o chão. As figuras que povoam suas pinturas e filmes, seja em cenas coletivas, ou seja em retratos em que a figura manipula objetos, não sugerem qualquer estrutura psicológica, senão a que advém de um adereço, como uma estranheza na postura, uma pose, ou determinada roupa que remete a um período de guerra. Boa parte de suas figuras aparece trajando uniformes, por vezes executando repetidamente tarefas sem sentido. Em sua obra, há uma recorrência dos gestos e situações representados, que migram de suporte. Em vídeo e em pintura, é representada sucessivamente uma criança que roda numa superfície lisa ou em uma mesa, interrompida na altura da cintura ou da saia, como em *Automat I*. Algumas de suas figuras, inclusive, fabricam simulacros de si mesmas. No filme *Taking turns* (Figura 33) nos é mostrado que uma das figuras, idêntica à outra que a manipula, tem um encaixe de madeira no lugar das pernas e pode ser espetada sobre a superfície que a interrompe na cintura. A repetição das situações no trabalho de Borremans, pelo gesto representado e pela migração de suporte das mesmas cenas, coloca os mecanismos de representação em questão. Alguns autores o vinculam, por essa razão, à tradição surrealista belga<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010, p. 72.

<sup>16</sup> “De facto, existe uma possível conotação em relação ao surrealismo na pintura de Michael Borremans, mas ela não é oriunda de uma relação onírica do sentido, mas de um uso da repetição como dispositivo, presente na forma recursiva como as mesmas situações surgem no desenho, na pintura e, por agora também, nos filmes. Essa repetição é utilizada de duas formas: pela recorrência do gesto representado (moldar, escavar, arrumar, mexer, ordenar), mas também pela sucessividade de situações que migram de suporte para suporte, contraindo



Figura 32: Michaël Borremans. *Automat (I)*, 2008. Óleo sobre tela: 80x60cm

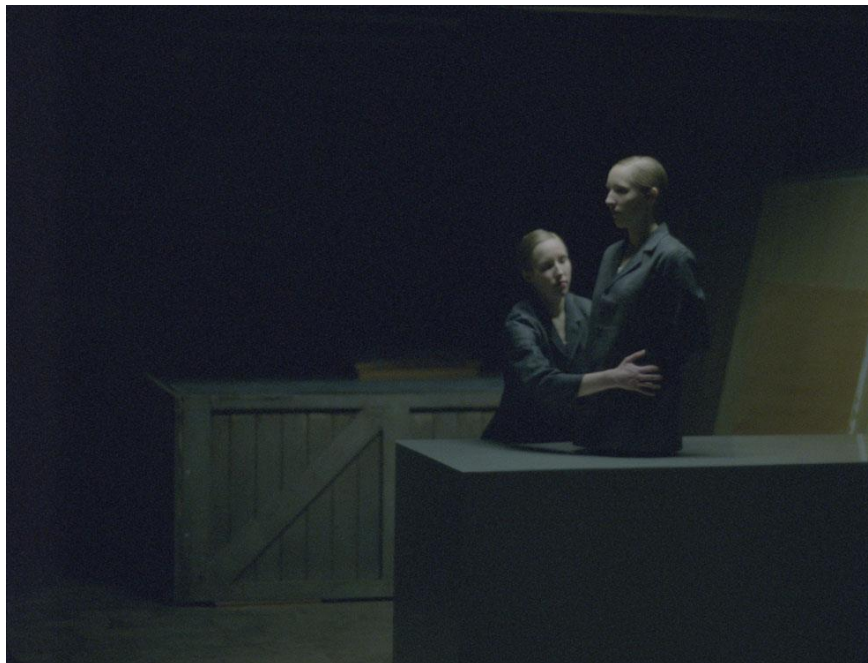


Figura 33: Michaël Borremans. *Taking Turns*, 2009. Filme 35mm, loop, 8' 35"

---

ou dilatando a estrutura temporal.” DELFIM, Sardo. Sem título. Disponível em: <<http://www.culturacentro.pt/evento.asp?id=503>> Acesso em: 26/06/2015.



As tarefas desempenhadas pelas figuras de Borremans contribuem para a sensação de que estamos diante de autômatos. A repetição de uma determinada situação, em geral, reforça o caráter de tarefa. Já no trabalho de Bas Jan Ader, a repetição das situações performadas constrói uma poética baseada na fraqueza do artista. Em meu trabalho, situações também são repetidas, e embora não seja algo premeditado, acredito que o procedimento pode indicar para o espectador a simulação. Nesse sentido, a simulação talvez fique perceptível quando mais de uma pessoa realiza a mesma ação representada, quando tanto eu quanto outra pessoa enrolamos nossas faces com plástico-bolha, ou cortamos a noz com um cortador de unhas.

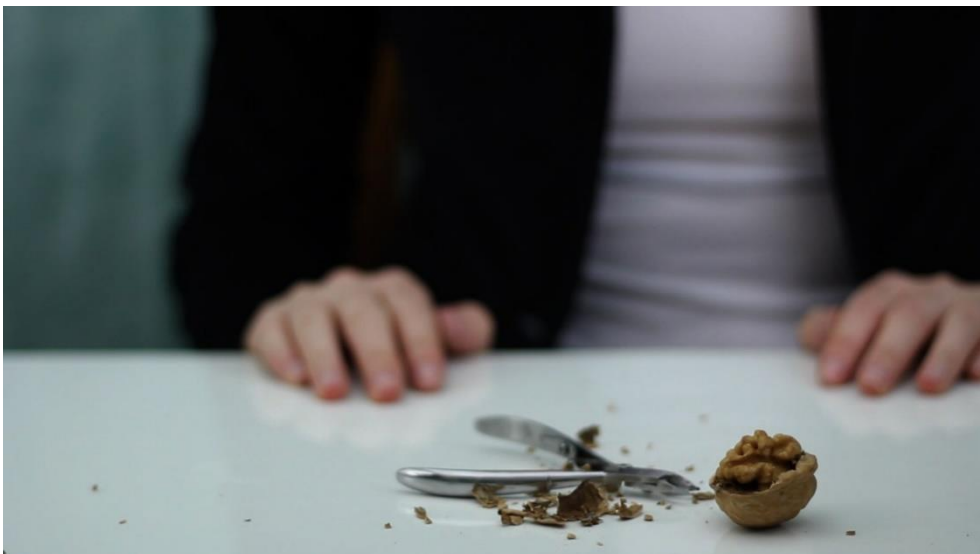


Figura 34: Still de vídeo. 2013



Figura 35: Still de vídeo. 2014

## Sessões de fotos

Para a construção dos retratos e autorretratos nesse trabalho, a intermediação fotográfica é requisito necessário. As cenas não são passíveis de se manter por tempo suficiente para a representação diretamente da observação. Além disso, sem nenhuma referência, o autorretrato seria menos preciso; é difícil imaginarmos a nós mesmos de modo compatível com a realidade.

Um recurso comum para a produção de autorretratos em pintura ou desenho é a utilização de espelhos. Mas por meio da fotografia é subvertida a lógica do espelho. Se frente ao espelho dependemos do nosso próprio olhar para nos vermos, e é essa atividade, de ver, que vemos no espelho, na fotografia nos vemos como vemos aos outros. Podemos nos ver a fazer outra coisa<sup>17</sup>. No espelho, a pose é fugidia, na fotografia, permanente.

São recursos para poder capturar a foto mesmo longe da câmera, conseqüentemente permitindo ao fotógrafo participar da foto, o disparador automático e o efeito retardado (*timer*). Ainda, algumas câmeras recentes possuem recursos como um pequeno monitor LCD que se desloca, permitindo a pré-visualização da imagem para quem está de frente para a lente no momento da gravação em vídeo. Mas persiste algo de irônico na multiplicação de imagens de si, porque o aparelho fotográfico supostamente ocultaria o agente, por trás da câmera. O autorretrato implica ciência da câmera, intenção, a espontaneidade é forjada.

Quando da realização de cenas em que participo, há um primeiro procedimento de reconhecimento do espaço captado pela lente, um passear frente a câmera, ajustar o tripé, tirar fotos de teste do enquadramento e da luz. Armada a câmera, coloco-me na posição ensaiada, aguardo o disparo programado (pois não possuo controle automático, e se utilizasse muitas vezes ele apareceria na cena), volto à câmera para visualizar a foto obtida, faço ajustes, volto a me posicionar rapidamente, em um vaivém frente a câmera que acabará registrado em várias fotos em que o disparo chegou primeiro. A cena é regida pelos segundos do disparador.

Chamo genericamente de *sessão de fotos* cada momento em que fotos são produzidas, mas não ocorre sempre da mesma forma. Algumas acontecem de forma quase espontânea, sem grande interferência no local da cena. Para as que necessitam de maior elaboração, o espaço

---

<sup>17</sup> Sobre representar-se desenhando, comenta Dubois: “O sujeito poderá limitar tanto quanto quiser os movimentos de seu corpo, sempre haverá algo (seu olho, seu braço) que escapará a essa fixidez se ele quiser que a inscrição se constitua. A mão que desenha, em particular, jamais poderá desenhá-lo se desenhando: para isso, ela deveria parar, para imobilizar sua sombra, mas, ao mesmo tempo, também deteria o próprio ato do desenho. Ou, por mais que corra atrás de si mesma, o mais depressa possível, jamais conseguiria se alcançar”. DUBOIS, Philippe. p. 124.

utilizado é a sala de meu apartamento. Cubro a parede que serve de plano de fundo com papel ou tecido e para a iluminação alterno entre duas lâmpadas em tripés e a lâmpada do teto<sup>18</sup>.

Em uma mesma sessão, vario o ângulo captado da cena (ao me deslocar ou reposicionar o tripé e por meio do *zoom* da lente) e também procuro fazer fotos de um mesmo enquadramento com modificações na abertura do diafragma e na velocidade do obturador da câmera fotográfica<sup>19</sup>; em uma cena em que alguém faz várias poses, cada pose é fotografada mais de uma vez. As configurações da câmera que conduzo se limitam, na maior parte das vezes, a esses recursos, porque propiciam uma dinâmica rápida. Complementarmente, vou modificando a quantidade e direção das lâmpadas do ambiente. É um modo de operar que permite que eu não defina previamente um único resultado esperado. A imagem no visor da câmera sempre é diferente de como é vista ampliada no computador, e por esse motivo me guio por ela restritamente. No computador, após uma primeira seleção superficial, me detenho a analisar, dentre as que podem servir, qual provavelmente se adapta melhor ao desenho.

Além das fotografias que tiveram aproveitamento ao serem transpostas para outro meio, mantenho no computador centenas de fotos que são as sobras das sessões de fotos que as elegeram. Contêm os erros, que demonstram o que se passou no momento da produção e o caminho para a escolhida. Não uma condução linear, pois a que vai ser aproveitada nem sempre é a última foto captada. Essas fotos atuam como testemunho e em conjunto carregam um componente emocional, advindo da memória, que a foto individualmente, como fato isolado, não é capaz de reconstruir. Muitas vezes é difícil analisá-las com o distanciamento estético. Somente algumas são escolhidas pois há um olhar dirigido sobre essas imagens tentando desvendar quais se adaptarão melhor ao meio que pretendo utilizar, quais podem vir a comover e interessar a quem as ver.

Eventualmente, alguma foto que foi rejeitada inicialmente acaba sendo resgatada em outra ideia. A diferença entre a rejeitada e a escolhida para aproveitamento em algum trabalho pode ser tênue, o que obriga a enunciar quais são os detalhes mais relevantes.

As fotos que publicizo normalmente não são editadas, apenas escolho as que me

---

<sup>18</sup> As lâmpadas são do tipo fluorescente compacta, nos tripés, de 125w e temperatura de cor 5500k, e a de teto de 20w e 6400k.

<sup>19</sup> Conforme é configurada a relação entre abertura do diafragma da lente e velocidade de abertura e fechamento do obturador na câmera, obtenho luminosidade e intensidade de cor diferentes nas fotos. Atuam definindo a quantidade de luz recebida pelo sensor da câmera (como faz também o ISO). São fatores interdependentes. Também determinam, na prática, respectivamente, profundidade de foco e nitidez da foto.

parecem com tons mais interessantes ou mais nítidas dentre as opções que obtive com ajustes na própria câmera. Quando faço edição, apenas ajusto o contraste e faço recortes. Fica claro para mim que algumas fotos podem me satisfazer como trabalho sem que tivessem sido previstas para tal fim, mas que o meu interesse pela fotografia é ainda secundário em relação a outros meios. Não me vejo motivada a editar as fotos senão manualmente, em pintura e desenho.

No caso de cenas em vídeo, utilizo a mesma câmera fotográfica das sessões de fotos<sup>20</sup>, mas as opções de configuração da imagem no momento da captação do vídeo são mais limitadas do que nas fotos. Os únicos ajustes possíveis são os eletrônicos, como o formato do vídeo, o balanço de branco, a taxa de *frames*, e não podem ser modificados durante a gravação. Geralmente faço uma gravação inicial, e a partir da visualização da imagem no computador, se necessário, refaço com modificações na luz do ambiente ou troco a lente da câmera. Geralmente opto por uma lente de distância focal fixa, e evito grandes alterações de posicionamento na cena<sup>21</sup>. É possível corrigir defeitos da imagem em um programa de edição de vídeos como o *Final Cut*, mas prefiro, por procedimento pessoal, alterar a imagem na própria captação, visualizando-a da forma mais próxima possível do seu resultado, e evitar edições.



Figura 36: 2014. Fotografia.

---

<sup>20</sup>Utilizo uma câmera DSLR da marca Canon, modelo EOS Rebel T3i.

<sup>21</sup>No aspecto da qualidade e estabilidade do foco a lente fixa de 50mm parece se sair melhor do que a outra opção de que disponho, uma lente zoom de 18-55mm, embora às vezes o enquadramento da segunda, proporcionado pelo maior ângulo de visão coberto, me agradasse mais. A câmera não possui o recurso de focagem automática durante o vídeo, e o ajuste manual de foco não é sutil na imagem. Normalmente o foco, com a lente 50mm, após o primeiro ajuste, se mantém estável, mas direcionado somente ao primeiro ou segundo plano da imagem.

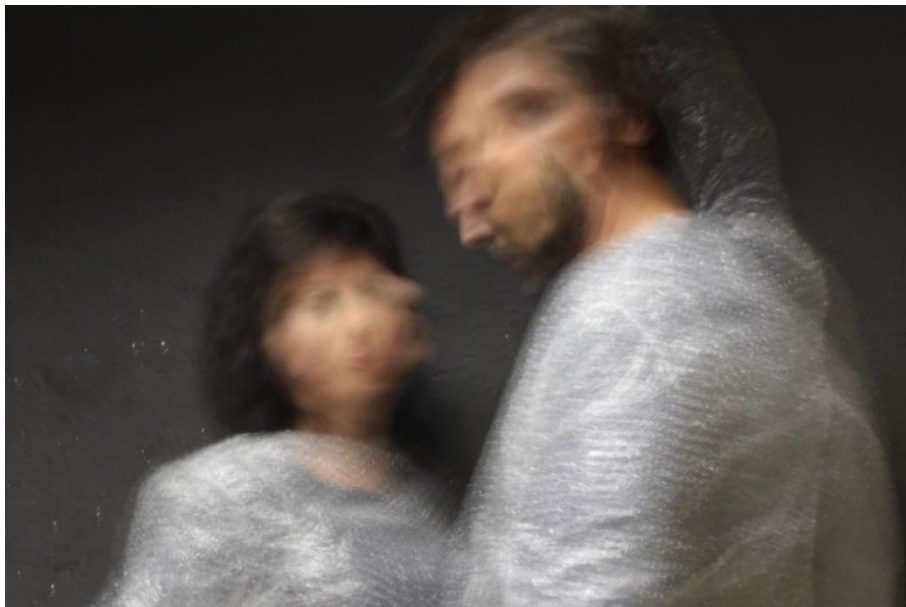


Figura 37: Sessão de fotos realizada no Atelier Livre de Porto Alegre. 2013. Fotografia



Figura 38: Sessão de fotos realizada no Atelier Livre de Porto Alegre. 2013. Fotografia



Figura 39: 2013. Fotografia



Figura 40: 2013. Fotografia

## Especificidades da imagem fotográfica

A descoberta da fotografia, em meados do século XIX, provocou uma grande comoção no meio artístico. Nenhum artista na França ou na Inglaterra podia não conhecer, em certa medida, este novo meio de representação que afetou o mercado de arte. Conforme Aaron Scharf, não se trata somente de uma influência da fotografia sobre a arte, ou da arte sobre a fotografia. A arte e a fotografia se mesclaram de tal forma que algumas ideias formais fotográficas derivavam de quadros, que por sua vez continham influência da fotografia<sup>22</sup>.

Muito antes da possibilidade de fixar as imagens, a câmara escura já era amplamente utilizada por artistas. Algumas das características da imagem fotográfica já eram visíveis em pinturas anteriores à invenção da fotografia<sup>23</sup>. A representação tonal dos objetos e condições naturais transmitidos pela lente era semelhante a um estilo de pintura em voga. Porém, o aparecimento da fotografia, aumentando imensamente a quantidade e circulação de imagens, se não chegou a sugerir convencionalismos completamente novos, serviu para confirmar estas ideias que germinavam e para aguçar a percepção da natureza pelos artistas. A fotografia tornou visíveis fenômenos antes desconhecidos e propiciou novas impressões sensoriais.

No final do século XIX a fotografia ainda era vista com receio, muitos acreditavam que constituía uma ameaça à pintura. Por parte dos opositores, se dizia que pintar pura e simplesmente a partir de fotografias era fatal para o progresso da arte e que a fotografia prejudicava o estilo e a criatividade. À visão humana direta era atribuída uma maior seletividade; não conseguimos, de fato, captar com o mesmo detalhismo tudo que está no campo de visão, como faz a câmara fotográfica. Essa seletividade da visão, manifesta no estilo do pintor, era valorizada contra a objetividade da câmara. Já os defensores da fotografia a elogiavam pela sua escrupulosa reprodução de cada detalhe, o que a tornava essencial para o alcance da verdade na pintura. Por ambas as posições a fotografia era tomada como espelho do

---

<sup>22</sup>SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza, 1994, pp. 13-14.

<sup>23</sup> Idem. “[...] quase todas as características definíveis da forma fotográfica podem ser vistas já na obra de alguns pintores anteriores à invenção da fotografia. O ocultamento de parte das figuras pelo enquadramento, frequente nas fotografias, se observa também, por exemplo, nos relevos de Donatello, em Mantegna, na pintura maneirista e nas gravuras japonesas. A câmara fotográfica de alta velocidade revelou aos pintores poses de cavalos a galope e de pássaros em pleno voo que contradiziam os convencionalismos de seu tempo, embora já existissem fotografias anteriores dessas poses. Também se pode mencionar outras antecipações tonais, tanto de escala de perspectiva como de instantaneidade de pose e gesto. Na roca de *As Fiandeiras (Las Hilanderas)*, Velásquez reproduziu estranhas imagens que lembram as que encontramos em fotografias de objetos em movimento. Essas imagens se encontram, às vezes, em veículos que aparecem em gravuras do início do século XIX, e seus mais antigos precedentes surgem em trabalhos de obscuros artistas medievais”. (Tradução da autora).



real. Contraditoriamente, ainda havia os que criticavam a excessiva dependência da referência fotográfica, justamente por sua inexatidão, para quem a fotografia deveria ser vista apenas como um auxiliar da memória<sup>24</sup>. Alguns pintores corrigiam, então, o que havia de singular e de mais impactante nas fotografias, tornando a imagem mais próxima do que era convencional.

Segundo Flores, o “realismo” da fotografia é uma construção cultural; realista é aquilo que ostenta as características que a cultura definiu como tal: “Enquanto na cultura ocidental o natural, ou seja, semelhante à percepção visual, é visto como realista, outras culturas alheias à nossa idiosincrasia verão o natural como codificado”<sup>25</sup>. O código de visualidade, do qual se valia a pintura, estava definido antes do surgimento da fotografia. Era natural, portanto, que fotógrafos tivessem copiado padrões pictóricos. O entusiasmo inicial produzido pela fotografia, em boa parte, foi graças ao fato de confirmar os compromissos visuais anteriores dos artistas.

A ideia da fotografia como fiel à natureza e como acesso objetivo da realidade, que de início foi propagandeada por seus inventores, e que depois voltou-se contra ela nas primeiras discussões sobre a utilização da fotografia por pintores, foi com o passar do tempo suplantada e modificada à medida em que novas teorias e análises passaram a considerar as convenções que permeiam tanto a imagem quanto o dispositivo fotográfico.

A imagem fotográfica capta a realidade, mas passa pela subjetividade de quem a produz, que está, em certo grau, também atrelada aos modelos representacionais. Possui ainda uma sintaxe própria – o conjunto dos elementos concretos de sua linguagem técnica, as marcas, impressões e rastros que ficam na fotografia. Por mais que a fotografia seja realista, por ser índice do real, a imagem fotográfica é esquematizada, é mecanicizada. A lente utilizada reflete-se na imagem fotográfica. O corte fotográfico não é o corte da visão humana, é convencionalmente retangular.

Cabe salientar que a visão direta também está sujeita à distorções. Para dar um exemplo, é conhecida a ilusão que temos, ainda sem explicação, de que a lua no horizonte parece maior, mais próxima, do que quando a vemos em um eixo completamente vertical. Alguns psicólogos supõem que o efeito está associado às direções da visão binocular. Na verdade, a dimensão da lua não varia nas duas posições, e a ilusão de ótica desaparece quando vemos a lua através de um tubo. Fotografar a lua em momentos distintos com as mesmas condições de ampliação da

---

<sup>24</sup>Ibid. p. 122.

<sup>25</sup>FLORES, Laura González. Op. cit. p. 147.

câmera também o comprova. Tendemos a ceder a convenções de representação quando o que estamos vendo nos parece errado. A imagem fotográfica surpreende às vezes por mostrar as coisas como de fato são, em contraste com a forma como achamos que deveriam ser, e noutras vezes pelo efeito próprio da lente e das configurações da câmera.

Um dos primeiros artistas a incorporar em seu trabalho os atributos mais estranhos da imagem fotográfica, como suas deformações, as expressões faciais despreparadas, os acidentes e a falta de ordem, foi Edgar Degas. Sua carreira é paralela à fase em que a fotografia passou a ter capacidade de captar o instantâneo. Degas foi criticado, inclusive, por seu “olho fotográfico”, pelo movimento imobilizado de seus personagens, que se assemelhava demais ao captado pela fotografia. A utilização de repoussoirs<sup>26</sup> no primeiro plano de seus quadros e a tendência de representar menores os objetos situados ao fundo da imagem eram, supõe-se, inspirados na gravura japonesa. Porém, a escala de perspectiva em muitos de seus quadros provavelmente se originava nas aberrações da imagem fotográfica, indo de encontro à convenção da perspectiva racional<sup>27</sup>. O tipo de composição descentralizada e o ângulo de visão que Degas utilizou em alguns de seus trabalhos, como *Femme avec chrysanthèmes* (Figura 41) e *La bouderie* (Figura 42), eram bastante diferentes das normas de representação na época. Hoje, esse enquadramento utilizado por Degas deixou de ser incomum e é parte do repertório visual contemporâneo.

A imagem fotográfica atualmente é tão presente em nosso cotidiano que seu modo de representar foi assimilado. Se o modo de ver da fotografia está banalizado, pode entrar novamente em questão quando transposto para um outro suporte, que possui outra lógica de construção da imagem. No trabalho de alguns artistas contemporâneos, a referência fotográfica é contundente. Se torna, por isso, também o assunto, como em Mark Tansey, Gerhard Richter, Luc Tuymans. A fotografia pode ser visível em uma pintura tanto pelo aspecto formal, seus ângulos, cortes, desfoques, como pelo motivo, pelas imagens fragmentárias, instantâneas. Michaël Borremans constrói e fotografa encenações para representar em pintura, entretanto as intervenções tecnológicas da fotografia na imagem não são do seu interesse, e a visualidade da fotografia não é tão evidente em sua pintura, quanto no caso dos artistas anteriores, mas o enquadramento e o ângulo da visão é essencialmente fotográfico em algumas de suas pinturas, como em *Blue* (Figura 43), *The Case* (Figura 44) e *The Beak* (Figura 45).

---

<sup>26</sup> Elemento à esquerda ou direita no primeiro plano em uma pintura, desenho ou gravura, de tons mais fortes, que tem o objetivo de destacar outro elemento da composição ou produzir, através do contraste, um efeito de profundidade.

<sup>27</sup>Ibid. p. 201.



Figura 41: Edgar Degas. *Femme avec chrysanthèmes*, 1858-1865. Óleo sobre tela: 74x93cm



Figura 42: Edgar Degas. *La Bouderie*, 1870. Óleo sobre tela: 32x46cm



Figura 43: Michaël Borremans. *Blue*, 2005. Óleo sobre tela: 31x49cm



Figura 44: Michaël Borremans. *The Case*, 2009. Óleo sobre tela: 50X42cm

No meu trabalho, pelo ângulo, é típica a visão fotográfica na pintura em que um homem está deitado e aparece visto por trás de sua cabeça (Figura 46), ou no desenho em que são mostrados dois pés, um segurando óculos escuros e outro vestindo uma sandália, ligeiramente visto de cima (Figura 47).

É possível ver também em alguns desenhos distorções das proporções que são geradas pela fotografia. Por exemplo, a mão ou a cabeça, que mais próximas da lente, parecem maiores que o normal, em relação ao resto da figura. No desenho em que o modelo veste uma touca plástica (Figura 48), a mão e o ombro esquerdo possuem esse efeito.

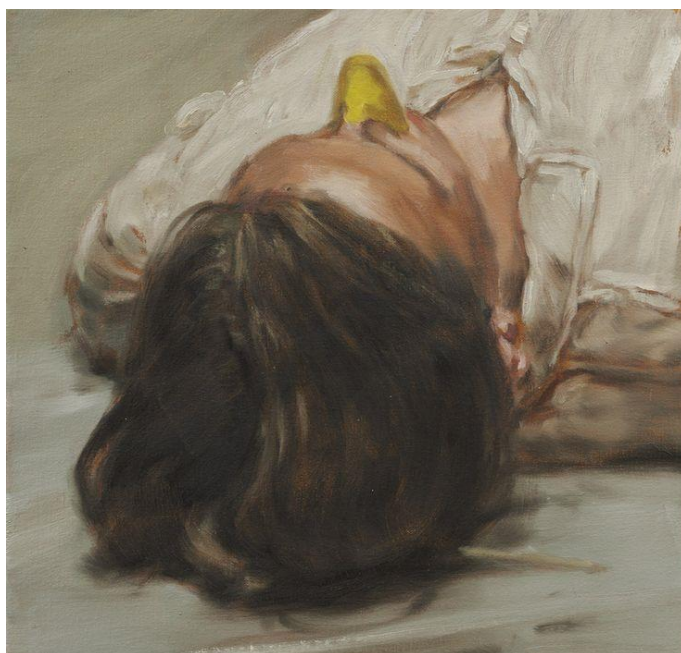


Figura 45: Michaël Borremans. *The Beak*, 2010. Óleo sobre tela: 36x35cm



Figura 46: Sem título. 2014. Óleo sobre tela. 30X44cm



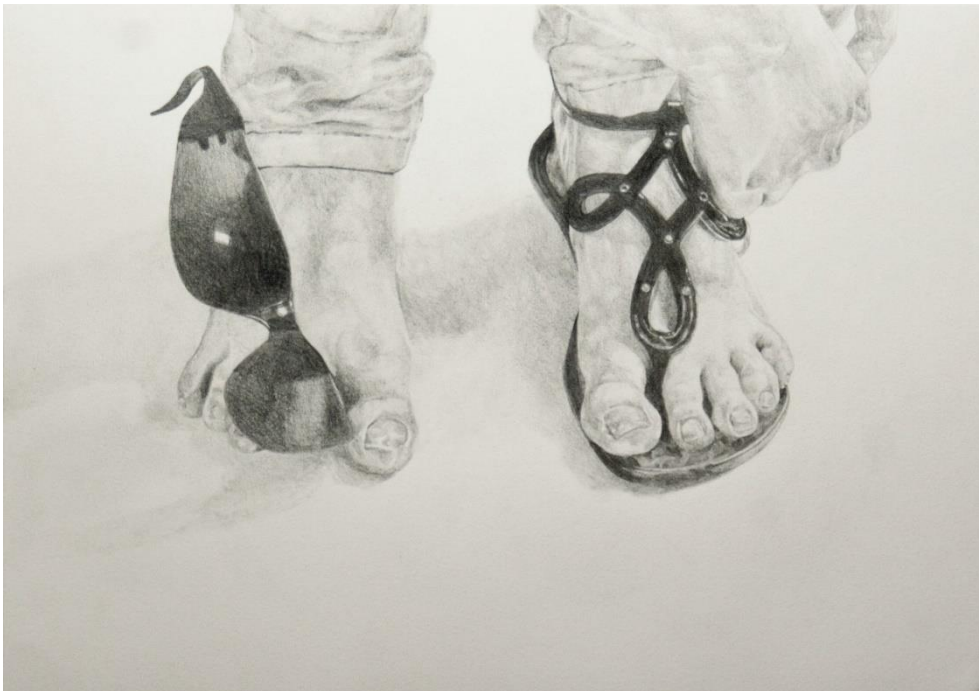


Figura 47: Sem título. 2014. Grafite sobre papel. 29,7x42cm



Figura 48: Sem título. 2015. Grafite sobre papel. 41x61 cm

Segundo Dubois há uma grande diferença entre o espaço fotográfico e o espaço da pintura. Em pintura, o quadro é oferecido de antemão, e sobre ele a imagem é construída pelo artista em função dos limites que lhe são dados. “O quadro pictural é um universo fechado, que basta a si mesmo, sem aberturas<sup>28</sup>. Já o espaço fotográfico não é determinado, e não se constrói. É um espaço que deve ser tomado em um só golpe, uma extração saída de uma infinita contiguidade. O espaço infinito não retido pelo corte fotográfico, o fora de campo, está implícito no espaço fotográfico.

Enquanto a fotografia deixou de representar tudo que está além dos limites do enquadramento, o corte na pintura é apenas representado. O recorte fotográfico é mais presente, acredito, nos primeiros trabalhos feitos para este projeto. A meu ver, alguns desenhos evidenciam mais a referência e o corte fotográfico, por exemplo, quando a testa da personagem é interrompida, ou quando o desenho utiliza todo o fundo do papel tal qual a foto. A interrupção da figura mais suave, no torso, e o espaço em branco do entorno da figura distanciam mais o desenho do corte fotográfico da referência.

A imagem da fotografia é um fragmento, uma visão da realidade que a corta, distorce, destaca. Quando a fotografia, que já é filtro, é transposta para o desenho, este funciona como um novo filtro. Nem tudo que está na fotografia é reproduzido no desenho, e o desenho é também repleto de convenções.

### **Procedimentos em desenho**

A foto que decido reproduzir em pintura raramente é a que parece mais realista, onde é possível ver cada detalhe, mas a que contém alguma abstração, um primeiro passo em direção à pictorialização. Em meus primeiros trabalhos com tinta aquarela ou à óleo na graduação, o esboço dos contornos era preenchido por manchas de cores, que se sobrepunham. No entanto, as últimas pinturas produzidas se aproximam mais do tratamento dado aos desenhos, diminuí a liberdade do traçado buscando reproduzir mais detalhes e com mais fidelidade à foto.

Para o desenho, da maneira como trabalho, qualquer foto pode, a princípio, servir de referência. Ao transpor uma foto para desenho, a nitidez da imagem e a definição dos contornos, que são transformados em linhas no esboço, são bons pontos de partida, mas a fotografia menos

---

<sup>28</sup>DUBOIS, Philippe. Op. cit. pp. 177-178.



definida, mais granulada, desfocada, também pode ser trabalhada, reproduzida como mancha, textura. Os desenhos que reproduzem imagens videográficas, principalmente no início deste projeto, foram tratados mais como manchas do que como linhas, se assemelhando ao método da pintura.

É interessante que a foto seja rica em detalhes, pouco saturada, porque a transposição para o desenho já tende a simplificá-la. Para fazer retratos, sempre prefiro uma foto nítida e não muito contrastada.

Quando utilizo uma fotografia de referência para desenhar, altero, quando necessário, os níveis de cores no programa de edição de imagens *Gimp* para enxergar os contornos ou detalhes. Também alterno entre imagem dessaturada e colorida. Para desenhar o plástico bolha por exemplo, clareio a imagem para poder ver o contorno de cada bolinha, para somente depois colocar as sombras, e escureço a imagem para identificar onde há mais brilho. Nos retratos com sombras escuras, altero a imagem para poder visualizar e traçar os contornos do rosto, para tê-los como limites, e somente depois aumento a intensidade do traço fazendo com que as linhas desapareçam na sombra.

No rosto, o erro de proporção ou distância parece mais evidente do que em qualquer outra parte do desenho, talvez por estarmos acostumados a ver rostos, a nos comunicar e ler as expressões do rosto o tempo inteiro. Mas nem sempre é fácil precisar o erro, localizar a distorção. Preciso fazer intervalos para reolhar.

Procuro fazer com que os retratos em desenho se assemelhem à real grandeza. Esta escolha é resultante de experiências com retratos em variados tamanhos. Percebi que necessito de espaço na folha para os detalhes, que não consigo reproduzir em desenhos pequenos, e de tamanhos não tão grandes que não consiga dar conta de preencher em tempo razoável. Além disso, creio que a real grandeza da figura representada naturaliza a imagem, contribui para a impressão de realidade. Reconheço que as alterações no tamanho, sobretudo para maior do que a realidade, também podem agregar características interessantes e surpresão ao desenho. Busco a identificação do espectador com o tamanho do retratado talvez para que a atenção recaia sobre outros aspectos, sobre o que está representado na cena.

Nos primeiros trabalhos, foram feitas tentativas de utilização de plano de fundo escuro nos desenhos e de preenchimento de toda a área do papel, quando a referência partia de uma imagem em vídeo. Porém, nos últimos trabalhos produzidos opto por manter nos desenhos espaços em branco, não represento fundo ou cenário. Me parece que este contraste é necessário

para o desenho, é um espaço de respiração, e que assinala também que a imagem ali representada é um recorte, contém o que necessita ser visto.

Quando visualizo as fotografias geradas a cada sessão no computador, para escolher a que será reproduzida em desenho, procuro aquela em que o enquadramento parece mais eloquente, pois cada pose é captada de várias posições. Isso é também sempre uma decisão do que vai ser deixado de fora do quadro (por exemplo, se é melhor a foto da cena que corta o topo da testa do retratado ou a em que aparece menos da roupa). Os limites da figura se alteram de uma foto para a outra.

Utilizo um projetor digital para fazer o esboço dos desenhos maiores que o tamanho A4, contornando a foto. Primeiramente, testo o recorte da imagem projetando sobre uma folha branca na parede. Quando desenho uma figura com o fundo branco, traço o limite da foto na projeção, mas defino o espaço recortado, menor, somente depois. Não mantenho o recorte e a proporção exata da foto quando o entorno da figura retratada é composto por espaços vazios, mas na maioria das vezes mantenho a forma exterior retangular. Também não é uma tarefa fácil definir as bordas do desenho. É preciso lutar contra uma tendência minha à centralização.

A projeção não se mantém fixa no mesmo lugar por muito tempo, descendo aos poucos. O esboço iniciado precisa ser finalizado logo. Faço o traçado da projeção à lápis. Em seguida, o esboço inicial da projeção é reforçado, adiciono mais linhas. A projeção da foto auxilia para os contornos gerais, mas não se presta a detalhes pequenos, podendo inclusive atrapalhar, pois não correspondem corretamente à foto, a projeção não é suficientemente acurada. Assim, se durante a projeção tento preencher com grafite demarcando os espaços mais escuros, posso ter como resultado apenas uma zona de manchas que em nada se parecem com a foto, que possui uma diversidade de tons.

O esboço do desenho feito diretamente da observação requer um tempo maior até que reproduza corretamente todas as proporções. Porém, mesmo a projeção não é sempre correta e precisa de revisão. Podem distorcer a imagem o computador, o próprio aparelho projetor e o ângulo do projetor em relação à parede. A primeira pintura que fiz já planejando este projeto (Figura 8), que também é a primeira em que utilizei projeção, apresenta uma distorção, um alongamento do rosto gerado pela projeção, o que só percebi após concluída.

Desenho somente a lápis, do B ao 6B e borracha. Utilizo papel branco ou creme, com gramatura a partir de 200g/m<sup>2</sup>. Me agrada que o papel tenha alguma textura, deixando o traço macio. Geralmente prefiro trabalhar com a folha na horizontal, mesmo para trabalhos grandes.

Desenho com a mão direita posicionada acima da linha, com a ponta do lápis orientada para baixo, na posição semi-invertida. O lado da mão fica encostado no papel e se suja de grafite, por isso já possuo o hábito de a cada pouco tempo lavar a mão para não manchar a folha. Porém, quando não estou trabalhando no desenho o mantenho algum tempo na posição vertical para não perder de vista a forma como vai ser apresentado, e porque a mudança de ângulo ajuda a perceber falhas. A todo momento o trabalho pede o afastamento para ser visto.

Meu desenho possui camadas, por meio das quais procuro alcançar a aparência das texturas. As camadas sobrepostas de grafite aumentam a intensidade da cor cinza, embora o preto raramente seja alcançado. A gradação que a monocromia do grafite permite cria sensações de perspectiva e volume. O desenho fabrica o objeto pela sombra, pela ocultação da luz do papel pelo traço. O desenho trabalha também por subtração, quando é apagado. A borracha limpa os borrões, cria linhas de luz em meio a zona de grafite, e esfumaça áreas de grafite quando aplicada com suavidade.

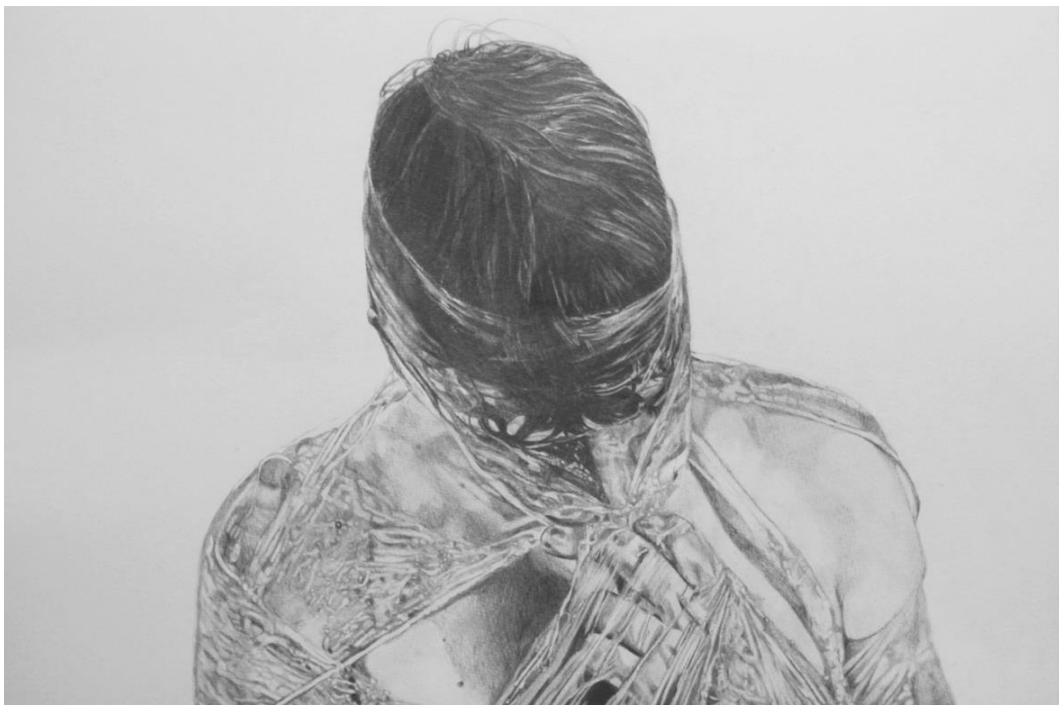


Figura 49: Sem título. 2013. Grafite sobre papel. 38x57cm



Figura 50: Sem título. 2014. Grafite sobre papel. 38x57cm



Figura 51: Sem título. 2015. Grafite sobre papel. 49x36cm

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho levou mais de dois anos para ser construído, em um percurso com descartes, mudanças de rota, de abordagem. Acredito e espero que a versão que agora apresento seja, de fato, a melhor solução possível para as inquietações que me rondaram neste período. O desenho foi, afinal, o limite que libertou minhas angústias. Reencontro meu ponto de partida.

Cito no texto a descoberta, ou a percepção de objetos e imagens fortuitos, que me interessavam e intrigavam, e que passam a incorporar os meus trabalhos, para além do retrato, que já me acompanhava. Esse ponto de partida se manteve, com uma ampliação de repertório. Ao tentar enquadrar minhas referências para esta pesquisa em uma categoria que as definisse, deparei-me com alguns problemas, causados pela escolha do que fazer antecipar-se a descoberta do sobre o que fazer. Embora alguns conceitos se relacionem com a maioria das referências, não encontrei até o momento algum que abrangesse a todas, e talvez isso não aconteça. Primeiramente, nem todas pertencem à mesma classe: algumas já existem enquanto imagens e outras apenas enquanto ideias.

A fotografia é objeto de estudo neste texto porque não é somente imagem que serve de referência, mas intervém como ideia e como procedimento na criação da realidade em desenho e pintura. A fotografia, pelo seu caráter de registro, documenta performances indefinidas que compõem as cenas. Ao cortar os limites do enquadramento, influenciou no espaçamento da realidade do desenho. A fotografia acrescenta seus rastros ao desenho, e compõe também sua ficção.

No meu trabalho, tento adicionar um ponto de interrogação à representação realista, ao mero retrato. O gratuito da situação representada, ou o absurdo, não é suficientemente explícito para ser assumido como nonsense. Essa falta de explicação, de conclusão a revelar, talvez seja o que permite uma ampliação dos sentidos. Não tento ilustrar nada, mas busco um certo grau de ficção na realidade representada.

Observo que, ao final do curso, ainda tenho presentes questões desde o início do curso, como o retrato, a reprodução de fotografias. Tenho agora uma percepção mais acurada sobre elas, e foram acrescentados e percebidos novos elementos em meu processo. A escrita desse texto foi uma oportunidade fundamental para refletir sobre meus procedimentos, e constatar os elementos formais e simbólicos que se repetem. Ao mesmo tempo em que me aproprio teoricamente de meu próprio trabalho, surgem muitas dúvidas, que não puderam ser

respondidas nesse espaço, sugerindo futuras pesquisas. O estranhamento das situações representadas, por exemplo, merece aprofundamento.

A relação com a cor em pintura permanece um problema a ser resolvido. As pinturas aqui apresentadas têm uma tonalidade esmaecida, enquanto as mais coloridas foram descartadas. Meu processo em pintura se mostrou mais lento e difícil que o imaginado. Por enquanto, a pintura para mim representa uma grande quantidade de telas inacabadas para cada uma finalizada. Admiro a pincelada solta em trabalhos de artistas, mas me flagro repintando a mesma área e retirando a marca do pincel. Voltar a trabalhar com a pintura é um dos objetivos após essa etapa. Tenho um longo caminho até obter um modo de trabalhar preciso e desenvolver intimidade com a técnica.

Neste trabalho, o vídeo registra cenas e o *frame* serve de referência para desenho. Porém, possivelmente trabalharei novamente com a linguagem para construir vídeos autônomos, o que não foi possível neste projeto.

Tenho ainda algumas fotos que foram produzidas por mim, mas que não tive tempo para desenhar. Provavelmente, será o primeiro passo após a apresentação final destes trabalhos.

Sempre há o que retocar nos desenhos, mas é preciso também começar novos. Quando o desenho acaba? É preciso simplesmente virar as costas, e isso muitas vezes só ocorre no momento em que o desenho é apresentado aos outros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Publicações:

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

CHRIST, Hans. REUST, Hans Rudolf. *Michaël Borremans: Eating the Beard*. Berlin: Hatje Cantz, 2011.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.

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

FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura, dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê, 2002.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografia*. Madrid: Alianza, 1994.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

### Dissertações e Teses:

GOMES, Paulo César Ribeiro. *Comentários: alterações e derivas da narrativa numa poética visual*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2003.

LABRA, Daniela Hochmann. *O artista-personagem*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000429206>> Acesso em: 01/07/2013.

NASCIMENTO, Elisa de Noronha. *O processo artístico como um dispositivo ficcional: da ficcionalização de objetos à ficcionalização do artista*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2006. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000578266&loc=2007&l=614667c585dc38cd>> Acesso em: 01/07/2013.

RIBEIRO, Niura Aparecida Legramante. *Entre a lente e o pincel : interfaces de linguagens*.



Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2013.

### **Artigos:**

BARBON, Lilian Patricia. *Autorretrato Fotográfico: Encenação, Despersonificação e Desaparecimento*. Disponível em <<http://ppgav.ceart.udesc.br/VCiclo/artigo23.pdf>> Acesso em: 01/11/2014.

DELFIM, Sardo. “The Enchanted Wanderer”. In: DELFIM, Sardo; GIONI Massimiliano; Michaud Philippe-Alain. *Michaël Borremans: Weight*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008. Disponível em: <<http://www.culturacentro.pt/evento.asp?id=503>> Acesso em: 26/06/2015.

FABRIS, Annateresa. *A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas*. In: VALENTE, Agnus (Org.). *HÍBRIDA Revista Eletrônica*. São Paulo, 2005. Disponível em: <[http://agnusvalente.com/hibrida/annateresafabris\\_texto\\_01.htm](http://agnusvalente.com/hibrida/annateresafabris_texto_01.htm)> Acesso em: 25/06/2015.

GOMES, Paulo Cesar Ribeiro; PELLEGRIN, Ricardo de. *Fotografia e pintura: aspectos da representação na visualidade contemporânea*. Disponível em: <<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/15/11>> Acesso em: 15/10/2014.

JOHN, Richard. “16 Notas para uma definição do desenho”. In: MARTINS COSTA, C.; JOHN, R. (orgs.). *Vetor*. Novo Hamburgo: Editora FEEVALE, 2009.

LOPES, Vasco de Brito Costa Mendes. *Ficção e encenação: o desenho como narrativa visual*. Tese de doutorado. Universidade de Lisboa. Lisboa: 2014. Disponível em: <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/15631>> Acesso em: 20/06/2015.

MÜLLER, Marcelo Rodrigo Mingoti. *Da mise en scène cinematográfica*. Disponível em: <<http://revistalaika.org/wp-content/uploads/2013/05/DA-MISE-EN-SCENE-CINEMATOGRAFICA.pdf>> Acesso em: 01/11/2014.

SILVEIRA, Fernando Lang; MEDEIROS, Alexandre. *A ilusão sobre o tamanho da Lua no horizonte*. Disponível em: <<http://sbfisica.org.br/fne/Vol7/Num2/v13a12.pdf>> Acesso em: 25/06/2015.

### **Literatura:**

SACKS, Oliver W. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

### **Documentário:**

Michaël Borremans: *A Knife in the Eye*. 2009. Disponível em <<http://youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc>> Acesso em: 30/07/2013.