

FRANCISCO TEIXEIRA PINHEIRO

IDENTIDADES

BRASÍLIA, 2014

Francisco Teixeira Pinheiro

Identidades

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Eduardo Belga

Brasília, 2014

AGRADECIMENTOS

FAMILIARES

A todos aqueles que, muitas vezes mesmo sem entender meus objetivos, me apoiaram na escolha de meus estudos e do caminho que começo a traçar.

A minha mãe Jane, exemplo de determinação, doação e humildade, pela parceria e incentivo a minha produção e em tudo mais que eu faço.

Ao meu pai Francisco, meu maior exemplo nos estudos, pelo apoio, parceria e preocupação com meu futuro e sucesso pessoal.

Aos meus irmãos Kárin e Rômulo, pelo carinho e apoio incondicionais sempre que precisei.

À minha namorada Sara, pela cumplicidade, paciência e compreensão durante o semestre, além de toda a ajuda na execução do trabalho.

ORIENTADOR

A meu orientador Eduardo Belga, por um semestre de grande auxílio e desenvolvimento, por toda a ajuda e orientação tanto na universidade quanto fora aulas quanto fora. Por ser ainda um bom amigo e grande artista, uma inspiração e modelo a seguir.

AMIGOS

Aos amigos fora do meu curso, Amanda, Bruno, Danilo, Diego, Diogo, Juliana, Pedro e Serginho, acima de tudo pela paciência e compreensão nas minhas horas de ausência.

Aos amigos que conheci durante o curso, Helder, Daiara, David, Maria Antônia, Tauan, Hermano, Gabriela Masson, Gabriela Fune, Raissa Studart, Paula Petit e Paulo Faria, por toda a ajuda prestada e constante inspiração durante este meu percurso.

Um agradecimento especial àqueles com quem eu divido o Ateliê Espaçonave, Botelho, Daniel, João, Maíra, Tanúria e Sara, por todo o apoio incondicional e pela companhia de trabalho.

“Todos os retratos que são pintados com sentimento são retratos do artista, não do modelo. O modelo é acidental... não é ele... mas sim o pintor que, na tela colorida, se revela.”

Oscar Wilde. Retrato de Dorian Grey, 1881

SUMÁRIO

Lista de figuras.....	06
Introdução.....	08
Capítulo 1. Do Processo.....	10
Capítulo 2. Elos Contextuais.....	13
2.1. Contexto Histórico.....	13
2.2. O Autorretrato e a Contemporaneidade.....	17
2.3. O Autorretrato e o Olhar do Outro.....	23
Capítulo 3. O Trabalho.....	26
3.1. O Processo da Observação.....	28
3.2. O Processo da Memória.....	29
3.3. As Identidades.....	30
Conclusão.....	34
Bibliografia.....	35

Lista de Figuras

Página 9: Francisco II
Matrizes de cobre, 2014

Página 12: Francisco II
Matrizes de cobre, 2014

Página 14: Figura 1 - Albrecht Durer
“Self Portrait”, óleo sobre tela, 1522.

Página 15: Figura 2 - Albrecht Durer
“Self Portrait”, nankin e guache sobre papel, 1527.

Página 17: Figura 3 - Rembrandt van Rijn
“Self-Portrait as Laughing Zeuxis”, óleo sobre tela, 1665

Página 20: Figura 4 - Johanes Gump
“Self Portrait”, óleo sobre tela, 1646

Página 21: Figura 5 - Francisco II
“Espelho Meu”, espelho riscado e gravado, 2011

Página 22: Figura 6 - Francisco II
“(Auto)Retrato”, manipulação digital de desenhos, 2012

Página 22: Figura 7 - Retratos coletados meus, 2012

Página 25: Francisco II
Matrizes de cobre, 2014

Página 26: Figura 8 - Francisco II

“Identidades (teste de montagem)”, 55 impressões de calcogravura, 2014

Página 28: Figura 9 - Francisco II

“Identidades (detalhe das etapas de impressão)”, calcogravura, 2014

Página 30: Figura 10 - Francisco II

“Identidades (Matriz 1)”, calcogravura, 2014

Página 31: Figura 11 - Francisco II

“Identidades (Matriz 2)”, calcogravura, 2014

Página 31: Figura 12 - Francisco II

“Identidades (Matriz 3)”, calcogravura, 2014

Página 32: Figura 13 - Francisco II

“Identidades (Matriz 4)”, calcogravura, 2014

Página 32: Figura 14 - Francisco II

“Identidades (Matriz 5)”, calcogravura, 2014

Página 33: Figura 15 - Francisco II

“Identidades (Matriz 6)”, calcogravura, 2014

INTRODUÇÃO

Esta monografia é o resultado de minha pesquisa em autorrepresentação à qual dei início em 2012 e continuo até o presente momento. Apresento aqui o começo deste meu percurso que culminou na realização das gravuras expostas na galeria. Para tal fim foram utilizados referenciais teóricos e estabelecidas relações com artistas que se utilizam do tema em seu trabalho.

O autorretrato é uma constante na história das artes visuais, comumente relacionado pela tradição ao gênero de retrato na pintura ou aos bustos na escultura, hoje configura-se como um gênero próprio sendo explorado em quase todas as linguagens das artes visuais. A presente pesquisa busca relacionar minha produção poética dentro do gênero.

O primeiro capítulo traz minha relação com a imagem, como entendo e relaciono a prática do desenho com a autorrepresentação. No segundo capítulo trato dos elos contextuais; em um primeiro momento é realizado um breve histórico acerca do surgimento e estabelecimento desta prática como gênero na história da arte, em um segundo momento trato como a problemática da autorrepresentação perdura ainda hoje. Por último falo da relação entre alteridade e identidade dentro do autorretrato, focando no meu trabalho prático. O último capítulo aprofunda na prática e trabalho realizado nesse semestre. Apresento as gravuras com seus aspectos formais bem como sua relação com a pesquisa e os conceitos aqui apresentados.



Capítulo 1. Do Processo

Para começar a falar do meu trabalho, penso que caberia uma breve consideração sobre o desenho e o ato de desenhar. Minha relação com o desenho influencia diretamente na forma em que eu me vejo e me percebo – um desenhista – enquanto minha relação com o ato de desenhar influencia diretamente na forma como eu vejo e percebo o mundo à minha volta. Paul Valéry traz em seu livro *Degas Dança Desenho* uma citação do próprio Degas sobre o desenho: “o desenho não é a forma, mas a maneira de ver a forma” (2003: p. 159). Essa afirmação evidencia uma relação com o desenho e o ato de desenhar que transcende seus meros materiais e suportes, que vai além do papel, além do simples gesto de se traçar uma linha e tirar do suporte uma representação. É uma busca de como se postar diante do mundo, de como se relacionar com o próprio trabalho.

Entender o desenho como uma linguagem que lida diretamente com a “maneira de ver” ou “modo de ver”, é entendê-lo como uma atividade que reside na experiência e portanto devemos entender esse modo de ver de forma diferenciada: “O ‘modo de ver’ do qual falava Degas deve, portanto, ser entendido de forma ampla e incluir: modo de ser, poder, saber, querer...” (Valéry, 2003, p. 160). Assim, ao decidir me retratar, estou, antes de qualquer coisa, decidindo olhar para mim e conseqüentemente decidindo como vou ser, posso ser, desejo ser representado.

A escolha de me desenhar implica numa busca de identidade, de como me mostrar diante do mundo, desde os materiais - tinta, lápis, papel, - até a composição – enquadramento, pose, iluminação, humor -, a todo o momento faço escolhas, recortes, busco a melhor forma de transmitir aquilo que vejo e entendo como sendo Eu. Esta busca de identidade cria um jogo de ver-observar muito próprio da prática do autorretrato e que eu aprofundarei mais adiante. Por hora gostaria de continuar nos aspectos mais técnicos da minha prática.

O resultado final dessa minha prática é uma série de gravuras de dimensões 3x4. No entanto, antes de termos a gravura temos o desenho, seja este um esboço estudado e

planejado antes no papel ou então um desenho executado diretamente sobre a matriz de cobre. Procuo evitar o uso de fotografias durante o processo valendo-me do espelho e da memória para a execução das autoimagens. O espelho força você a se encarar, se analisar; você se mexe, olha, desvia o olhar. Ao mesmo tempo se está decidindo o quanto vai se revelar, o quanto vai se expor ao mundo e a si mesmo. Já a memória resgata a autoimagem mais pura que tenho de mim. A maneira que me vejo livre das influências de um olhar externo, inclusive do meu. Estes dois métodos impedem que eu engesse minha imagem numa única representação imagética, elas forçam uma tensão que eu não conseguiria através da fotografia.

Ernst Rebel e Julian Bell mencionam em seus livros (Auto-Retratos e 500 Selfportraits, respectivamente) que a própria prática da autorrepresentação é em sua natureza compulsória. Fixar uma imagem estática de nós mesmo é uma tarefa impossível pois somos ao mesmo tempo mutáveis e permanentes. Ao mesmo tempo que nunca deixamos de ser nós mesmos, estamos em constante fluxo. Nossa identidade, como dito anteriormente está intrinsicamente ligada às nossas experiências. Portanto, assim como Heráclito fala sobre o tempo, talvez seja também da natureza de nossa própria imagem nos escapar.

Eu diria que sempre que sentimos essa antiga perplexidade, essa mortalmente experimentada por Heráclito naquele exemplo ao qual sempre retorno: ninguém entra duas vezes no mesmo rio? Em primeiro lugar as águas do rio fluem. Segundo – e isto já é algo que nos toca metafisicamente, que nos causa como que um princípio de horror sagrado – porque nós mesmos também somos um rio, nós também somos oscilantes. O problema do tempo é esse. É o problema do fugaz: o tempo passa.” (J.L. Borges. 1999. P. 232).

Esse aspecto fugidio aparece em meu trabalho no momento em que eu apresento lado a lado os estágios de impressão da matriz. Ao observar o conjunto de imagens formada pelas impressões fica claro a constante mudança da imagem, a busca pela autorrepresentação que, por mais que se tente, não consegue se concretizar como nada além de uma busca. Esse aspecto fugaz da auto-imagem remete diretamente à noção lacaniana do eu - o eu é sempre uma virtualidade. Pois ao imprimir cada estágio da matriz percebo que aquilo não sou eu. Aquilo é tão somente uma imagem, por mais semelhante que possa ser. Essa relação será explorada com maior profundidade no capítulo seguinte.



Capítulo 2. Elos Contextuais

2.1. Contexto histórico

Apesar da comum associação de autorretrato à fotografia, este tem seu início como um típico específico de retrato que por sua vez tem seu início como um gênero da pintura. Desta forma antes de me aprofundar nos conceitos que exploro em minha obra, considero ser mister uma breve contextualização do história autorretrato e em segundo momento uma análise da obra de principais artistas que marcaram e influenciaram minha produção e pesquisa.

O autorretrato de Jean Fouquet (1450), uma pequena imagem pintada a ouro diretamente sobre o cobre é tido como “o primeiro autorretrato claramente identificado como uma pintura autônoma e não um fragmento de uma obra maior” (Janson, 1986: p. 386). No entanto há registros de auto representações na história da arte que datam desde o período Amarna (1365 A.C.) no Antigo Egito. Bak, escultor do faraó Akhenaten, entalhou um retrato dele mesmo ao lado de sua mulher. É curioso atestar que Bak e Taheri não eram pertencentes a uma classe rica e poderosa que poderia se dar ao capricho de ter um retrato próprio, o fato nos faz então pensar em hipóteses que levariam o artista a se inserir dentro de sua obra; seria um desejo velado e tímido de reconhecimento? Uma vontade de perpetuar sua imagem? A simples vontade de poder afirmar eu estive aqui ou até mesmo uma ambição maior ao dizer eu estive aqui e fiz diferença? Sean Kelly afirma: “Ao passo que hoje temos ciência de um grande número de autorretratos do mundo antigo, sabemos muito pouco sobre as motivações psicológicas que inspiraram os mesmos.” (Kelly, 1987: p.8.).

Sendo então estes primeiros autorretratos uma forma criativa de assinar um trabalho ou um anseio maior da natureza humana de fixar sua passagem pelo mundo, é no norte europeu que o autorretrato começa a ganhar força e se estabelecer como gênero autônomo de pintura (Sean Kelly). O primeiro indício do fato é a já citada moeda de cobre onde Fouquet insere sua imagem em 1470. No entanto, foi Durer, nascido um ano depois

o primeiro artista a fazer do autorretrato parte integrante e abundante em suas obras (Michael Wood).

O maior gravador de seu tempo, Durer se mostra fascinado com a autoimagem, tendo produzido seu primeiro autorretrato ainda na adolescência em 1484. Ele continuou a explorar a sua imagem ao longo de sua vida, essas pinturas não só documentam a passagem do tempo sobre o artista como a transição de seu status e condição social, culminando em 1522 quando ele se pinta como Cristo alguns anos antes de sua morte em 1528. (Figura 1)



Figura 1: Albrecht Durer. Self Portrait, 1522

Janson descreve essa última pintura dizendo “... a solene pose frontal e a idealização por uma aparência semelhante à de Cristo, refletem uma autoridade acima das representações comuns de autorretratos. A imagem parece, de fato, um ícone secularizado...” (Janson, 1986: p.480). Fica aparente que Durer empregava sua

habilidade artística como meio de promover e imortalizar sua imagem da mesma maneira que os pintores eram comissionados a fazer com seus patronos. Durer projeta em sua imagem um ar de importância.

Olhando tranquilamente para o observador, parece estar a dizer: “sou feito à imagem de Deus, e não só de uma forma, mas de várias: como ser humano no sentido da criação, como cidadão de Nuremberg no sentido dos mandamentos de uma vida cristã, como artista famoso que procura colocar os dotes dos futuros pintores sobre novas bases de saber e conhecimento.” (Rebel, 2009: p.30).



Porém há um último autorretrato de Durer, um desenho, que nos revela uma outra dimensão de como o artista se via. (Figura 2) O artista que representado de forma inacabada, despedido, exibindo dobras, quebras, linhas e rugas que fogem à sua imagem idealizada representada na pintura revela um conflito entre a imagem que ele queria passar e como ele se via de fato diante do espelho. A disparidade entre estes dois últimos trabalhos nos mostram que há nos autorretratos de Durer mais que uma simples vontade de se mostrar, há um trabalho de introspecção e investigação, uma busca por seu lugar entre o ‘como me veem’ e o ‘como me vejo’.

Figura 2: Albrecht Durer. Self-Portrait, 1527.

Embora Durer seja considerado o primeiro artista a consistentemente criar autorretratos, Rembrandt é tido como o primeiro artista a realizar um estudo extenso de si mesmo através da arte. Durante sua vida, 1606-1669, Rembrandt esboçou seu rosto incansavelmente. Ele deixou um legado de quase 100 autorretratos, entre pintura e gravura. Podemos remontar através destas imagens sua própria história, uma narrativa autobiográfica que nos revela as turbulências de sua vida; dos trapos à riqueza, entre

casamentos e amantes, da juventude à velhice, nós podemos testemunhar a figura mutável de Rembrandt.

Seu primeiro autorretrato data de 1629; seu último, apenas alguns meses antes de sua morte em 1669. Durante estes 40 anos Rembrandt serviu de modelo para si mesmo tantas vezes que somos instigado a nos perguntar o porquê. Kelly sugere que como artista jovem e iniciante, sua própria imagem seria seu modelo mais disponível. Ele podia pintar a si mesmo a qualquer hora, em praticamente qualquer lugar sem ter que pagar ou depender de modelos. Esta hipótese ganha força ao olharmos seus autorretratos produzidos em gravura, sendo grande parte destas produzidas entre 1628-1630 quando Rembrandt viva e trabalhava em Leiden. São imagens pequenas que mostram não mais que a cabeça ou busto do artista.

Sentado diante do espelho, Rembrandt experimentava registrar uma série de expressões faciais na matriz. Ele usava tais estudos como exercícios para figuras que deveriam expressar emoções específicas em composições maiores. Também usava a gravura para estudar jogos de luz em sua face. (Livro do Belga, p.27).

No entanto, há uma outra razão, uma mais subjetiva que levaria Rembrandt a incessantemente praticar seu autorretrato mesmo depois de se firmar como artista. Kelly aponta que para Rembrandt, “autorretratos se tornaram uma válvula de escape para emoções e ideias acerca da condição da existência humana que não encontrava saída em nenhum outro meio.” (1987: p.13). Assim, seu próprio semblante revela um leque de oportunidades para seu crescimento e amadurecimento pessoal e artístico.

Ninguém no século 17 levou mais longe e com tantas variações o jogo dos papéis da literatura e da sociedade do que o holandês Rembrandt. Em quase 90 autorretratos, provou como o interesse autobiográfico e a insaciável curiosidade de encenação podiam repetidas vezes, produzir diferentes variações sobre o tema autorretrato. O esquema visual das personagens de Rembrandt situa-se entre a dignidade pessoal (representações como apóstolo ou soberano) e a baixeza (pedinte, bobo, carrasco). E no centro de todas as suas aparições a expressão facial é o dramático, e tantas vezes experimentalmente explorado campo de constantes metamorfoses. Jogos de personagem e profundidade existencial. (Rebel, 2009: p. 50).

Janson resume bem o uso que Rembrandt faz de autorretratos quando ele escreve que: “... sua visão de si mesmo reflete cada etapa de seu desenvolvimento - experimental durante os anos que passou em Leiden; teatralmente disfarçado em 1630; franco e analítico ao fim de sua vida,.. e ainda assim permeado de uma dignidade sincera.” (1986: p.530). Em suas pinturas realizadas entre 1660 e 1669, Rembrandt aparece velho, enrugado e cansado. (Figura 3) Fitando o espelho, ele é creditado por dizer estas

palavras: "... e eu vim, ao que parece, encarar-me e me reconhecer. E o que eu encontro? A morte pintada eu vejo..." (Bonafoux, 1985: p. 128).



Figura 3: Rembrandt van Rijn. Self-Portrait as Laughing Zeuxis, 1665

2.2. O autorretrato e a contemporaneidade

A necessidade de uma identidade, de se destacar da multidão, de impor sua marca no mundo e poder dizer 'eu estive aqui, eu fiz diferença.' Não privilégio do surgimento do autorretrato como gênero nas artes visuais e muito menos um privilégio de nossa época. Gombrich (2007, p. 39) nos mostra que já no paleolítico podemos encontrar vestígios que marcam a presença e singularidade do indivíduo. As mãos impressas na caverna de Lascaux são provas de que essa necessidade talvez seja de fato inerente ao homem. O

ato de soprar pigmento sobre a mão contra a parede da caverna não apenas marca presença como também certa identidade visto que só uma mão se encaixaria perfeitamente no registro. Essa necessidade parece apenas ter ganhado força com o passar do tempo.

Vale lembrar, como visto anteriormente, que o autorretrato ganha especial notoriedade como subgênero a partir do renascimento. Momento este ligado à uma mudança de pensamento onde o homem passa a ganhar atenção e os artistas ganham autonomia. O próprio ato de se retratarem é testemunha deste fato, como se dissessem “somos dignos de tal ato”. A consolidação do autorretrato, a partir do renascimento, pode ter ocorrido em decorrência do afastamento entre a atividade artística e os preceitos religiosos que regiam o período medieval; o ser humano e a noção do indivíduo tornam-se focos crescentes do imaginário dos artistas.

No Renascimento o retrato era amplamente utilizado pela corte como ferramenta para lançar sua imagem como um símbolo de poder já que os retratos custavam caro e exigiam uma perícia afiada por parte do artista. Logo se estipula que o autorretrato pudesse ter um valor de estudo, o artista se pintaria nos momentos em que não dispusesse de modelos como modo de mostrar sua habilidade à possíveis clientes. No entanto, esse ato concede ao artista uma elevação do seu status social, já que passa a figurar ao lado de pessoas importantes.

Temos no Renascimento a grande preocupação com a fisionomia do retratado, assim como os retratos, os autorretratos buscavam servir como uma espécie de espelho. Tinha por objetivo mostrar as particularidades do modelo, divulgar sua imagem e toná-la reconhecível. Os autorretratos contemporâneos não centram-se mais na intenção de copiar a aparência física, mas na ideia de identidade e sua relação com a imagem.

Fabris (2004) sugere que tratar de autorretrato na contemporaneidade é fundamentalmente tratar do debate central nas ciências humanas no que se refere ao Eu-Outro e à questão da alteridade. Enquanto podíamos ter na antiguidade a verossimilhança assumindo um papel quase central nos autorretratos, na contemporaneidade o autorretrato tende a se voltar cada vez mais para o íntimo, para uma busca de identidade pessoal. O artista interpreta a si próprio, mas nem sempre identifica sua aparência física, às vezes aquilo que há a ser revelado é de outra natureza que não a do semblante físico, ou por outras vezes há, por qualquer que seja o motivo, uma recusa a aceitar a imagem. Há na imagem confrontada o estranhamento de si.

Comumente pensamos o estranho como algo fora daquilo que temos como conhecido e familiar, no entanto, Freud (1996) traz a idéia de que o estranho é algo que remete ao conhecido e familiar, mas que, de alguma forma, permanece oculto. Podemos experienciar esta idéia com os retratos 3x4 amplamente utilizados nos documentos de identidade. Apesar de termos ali uma imagem cuja função é nos identificar e nos apresentar ela é carregada de uma artificialidade que causa estranhamento e desconforto para muitos. A começar pela forma como é produzida, há um mesmo código há ser seguido por todos, os retratados devem se mostrar de frente, com expressão neutra, sem acessórios, cabelo solto sem cobrir outras feições do rosto, etc. Essa construção gera uma imagem que raramente coincidirá com o modo que a pessoa se apresenta no dia-a-dia, como ela se vê e decide se mostrar ao mundo.

Esse pensamento foi fundamental para a escolha do formato do meu trabalho. Fabriquei diversas chapas de cobre no tamanho 3x4 para estabelecer de antemão um paralelo com esses retratos de identidade, depois posicionando-me na frente de um espelho, desenho minha imagem como me vejo, como me percebo; e aqui aparece tanto o como me percebo subjetivamente quanto objetivamente, minha capacidade de reproduzir minha imagem e o quanto esta imagem é afetada pelas particularidades da técnica e do material são dados importantes para o trabalho. Após a primeira gravação, tenho o primeiro estranhamento da minha imagem, assim como acontece na fotografia 3x4. Vale ressaltar aqui ainda que a gravura é uma técnica indireta, a todo o momento estou trabalhando em uma imagem que não será o resultado final, este por sua vez está sujeito há uma série de fatores técnicos e químicos incapazes de se prever por inteiro, além do espelhamento da figura na impressão final. Tudo isso contribui para o estranhamento da minha própria imagem no momento em que chego a revelá-la na impressão. Deste ponto em diante meu interesse está em retrabalhar a matriz de modo a tornar aquela imagem mais familiar para mim, aproximá-la da minha ideia de identidade. Explorarei com mais detalhes os processos técnicos e criativos do trabalho no último capítulo.

Fabris (2004) menciona que o mesmo estranhamento ocorre no momento em que olhamos o espelho, pois este ao mesmo tempo em que revela a imagem do indivíduo, confronta-o com a idéia de que a unidade do “eu” é ilusória. Não é possível a percepção total do indivíduo sem a ajuda do Outro, ainda que este Outro seja o próprio indivíduo se encarando através do espelho.

O outro não é apenas o que se afirma como diferente do eu, exterior a ele. O outro faz parte do eu que se coloca diante do espelho e que, por esse gesto, descobre ser

impossível uma visão direta da própria identidade (exterior). (Fabris; 2004. pg. 168)

Este estranhamento da própria imagem faz com que eu queria incessantemente trabalhar e retrabalhar a matriz de cobre, buscando em cada estágio da gravura uma nova figura-eu. Uma nova possibilidade de (re)apresentação. Ao mesmo tempo em que o resultado desta série de gravuras revela uma obsessão íntima minha, ela traz também uma relação com o Outro, o espectador, aquele que vai olhar e me identificar ou não nas imagens. Este é o jogo de ver-observar que eu havia antes mencionado ser inerente ao autorretrato; ou como Bakhtin nos traz, pelo princípio da alteridade, nossa imagem plena nos é inacessível. Precisamos da ajuda do Outro para nos ver por completo (ainda que este outra seja nós mesmos nos encarando por meio de um espelho ou máquina), e o Outro também precisa de nosso olhar para compreender em nossa imagem aquilo que somos (Bell, 2000). Bell exemplifica bem este aspecto quando diz o seguinte ao analisar o autorretrato de Johannes Gump (Figura 4):

“Johanes Gump, um austríaco em Florença em 1646 que parece nos lembrar do acuado cão e gato de Carracci, pinta um espelho, uma tela, o pintor preso dentro de um ciclo, a esperança de se atingir uma autorrepresentação completa alternando sempre entre um e outro. O pintor mantém suas costas viradas: aquilo que sou você não pode ver.” (BELL, 2000, p. 10)



Quando risco em um espelho minha imagem (Figura 5), estou querendo evidenciar essa relação dialógica. Minha imagem gravada no espelho se mantém como um espectro, uma presença quase imperceptível até que o observador se poste diretamente a sua frente. Nessa hora o espectro aparece, como que se apropriasse do rosto do observador, meu rosto ganha volume e cor. Todavia há surge um novo embate, um novo obstáculo: Os rostos do observador e observado se fundem na imagem do espelho, mesclando características de ambos e criando um terceiro indivíduo. Na impossibilidade que o observador se vê de perceber por completo seu próprio rosto ou o meu rosto ali retratado, surge a possibilidade da fusão de olhares distintos, de deixar sua imagem ser interferida pelo Outro.



Figura 5: Francisco II. Espelho Meu, 2011.

Essa impossibilidade de coincidências entre os olhares do Eu e do Outro é o que Bakhtin vem a chamar de “excedente estético”:

“Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, os horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro possa estar em relação a mim, sempre saberei e verei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto e a sua expressão –, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações, em função dessa ou daquela reciprocidade entre nós são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila de nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente, urge fundir-se em um, tornar-se um todo único e tornar-se uma só pessoa.” (BAKHTIN, 2003: p. 21)

Essas relações desestabiliza minha noção de identidade pessoal, pois não posso mais entendê-la como algo estático e assegurado, mas devo entendê-la como um processo em constante construção e transição. Há o estranhamento daquilo que antes me era tão

familiar, e desse estranhamento devo novamente buscar o familiar. Sinto que ao mesmo tempo em que minha identidade é construída ao longo de minha vida, ela é fragmentada no processo de criação de relações. Em meu último trabalho (Figura 6), eu ilustro esse processo. A partir de uma série de retratos que outras pessoas fizeram de mim (Figura 7) vou buscando os fragmentos com os quais mais me identifico e então os remonto em uma só imagem. Como diz Bakhtin (2003),

o olhar do outro é sempre diferente do meu, mas preciso dele para me enxergar diferente do que me vejo.



Figura 6: Francisco II. (Auto)Retrato, 2012.



Figura 7: Retratos coletados meus, 2012.

2.3. Autorretrato e o olhar do Outro

Como dito anteriormente, nós como homens sociais interagimos e (inter)dependemos do Outro, e é essa relação que permite a existência do Eu-individual; desta forma eu só existo a partir do outro (que em uma visão diferenciada se torna o Outro - a própria sociedade diferente do indivíduo) pois para construir uma individualidade é necessário um coletivo. Porém, quando falamos da prática de autorretratos essa noção de alteridade se manifesta de forma particular, isso porque a o processo de formação de uma imagem nas artes plásticas traz em si algumas peculiaridades.

Nas ciências sociais a imagem é tratada como um processo perceptivo, ligada a atos cognitivos e aproximando-se de sua origem etimológica *imago*, que em grego antigo corresponde ao termo *eidos*, raiz etimológica de ideia ou *eidea*, cujo conceito foi desenvolvido por Platão. Para Platão toda matéria se iniciaria numa ideia, sua imagem por tanto seria um projeção da mente que buscaria alcançá-la; já Aristóteles considera que a imagem é uma aquisição pelos sentidos.

Nas artes plásticas a imagem é também algo visual, palpável enquanto produção material do homem (imagem pictórica) ao mesmo tempo que uma assimilação de um conteúdo perceptivo por vias abstratas. Desta forma podemos perceber em uma imagem pictórica, como um autorretrato, a coexistência da controvérsia de Platão e Aristóteles: a imagem do autorretrato é uma projeção da mente a partir de uma ideia que se constrói de si mesmo, ideia esta inalcançável por definição (imagem-eu/figura-eu); ao mesmo tempo que é uma construção através da nossa percepção sensorial, experiência estética.

O Outro na prática do autorretrato se manifesta na sociedade, necessária para a construção de uma individualidade; em nós mesmos, nos tornamos Outro no instante em que nos encaramos distanciados por um instrumento como o espelho ou fotografia ou ainda o exercício mental de uma autoanálise; e num momento posterior à realização da obra temos o Outro no espectador.

Para Bakhtin, a palavra não pertence só e exclusivamente ao falante. Em uma concepção dialógica da linguagem ele evidencia que o autor (falante), o ouvinte e todas as vozes que antecederam aquele momento da fala, ressoam nas palavras do próprio autor. De forma correlata aplico esse pensamento ao ato de nos encarmos e nos retratarmos de tal modo que nossa autoimagem não seria só e exclusivamente nossa,

mas pertenceria também a todas as pessoas com quem nos relacionamos, que nos olha e que deixam conosco sua impressão sobre nós mesmos. Esse caráter dialógico se manifesta tanto no ato de se olhar e traçar quanto no ato de se contemplar a imagem criada.

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascido dos diálogos do século passado, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido era sua festa de renovação. (Bakhtin, 2003: p. 410).



Capítulo 3. O trabalho

Como já foi dito, o trabalho prático aqui apresentado é uma série de gravuras, cada uma medindo 3x4cm, pensando de antemão nos retratos de identidade de mesma dimensão. Estão expostos um total de 55 retratos feito a partir de 6 matrizes de cobre diferentes. (Figura 8).



Figura 8: Francisco II. Identidades (teste de montagem). 2014

A apresentação das gravuras se dá da mais escura para a mais clara de forma total, ao invés de ter elas agrupadas pelas respectivas matrizes. Esta escolha busca evidenciar o caráter fugidio da memória e inconstante da identidade, como um retrato que vai se desbotando e se perdendo no tempo. O embaralhamento das imagens de matrizes diferentes acentua a recusa de uma imagem uma como identidade. Minha identidade se dá ao mesmo tempo por cada momento em que me reconheço e me mostro assim como pelo processo.

Apesar da minha escolha, anteriormente citada, de não usar o retrato fotográfico; decidi manter o formato 3x4 por sua relação direta com a identidade, ele busca, segundo Fabris (2004), atestar a aparência física do sujeito, havendo assim uma associação entre identidade, fisionomia e caráter. Acho interessante ressaltar aqui que a fotografia 3x4 é comumente executada por uma outra pessoa, alguém que irá tirar seu retrato; e este retrato, por sua vez possui diretrizes específicas de execução (pose, direcionamento, acessórios, etc.). O não cumprimento dessas implica no não reconhecimento de sua identidade.

Uma sequência de nenhum a menos (1998), do diretor chinês Zhang Yimou, permite, por exemplo, discutir o significado mais corriqueiro da noção de identidade. As várias tentativas da jovem professora para ter acesso ao diretor da emissora televisiva esbarram o tempo todo na inflexibilidade da recepcionista que não lhe permite a entrada por não ter consigo nenhum documento de identidade. O que demonstra esse confronto? Que a existência da moça nada representa em termos sociais se não estiver acompanhada por aquele atestado de presença que só uma fotografia aposta num documento oficial pode lhe outorgar? (Fabris, 2004: p. 180).

Ao trazer o formato 3x4 no meu trabalho, procuro contrastar a idéia social de identidade, imagem estampada no documento, pouco importando a presença concreta do indivíduo, com a idéia pessoal de identidade, uma construção pessoal da própria imagem. Para uma melhor compreensão, dividirei meu processo em duas etapas: Observação e Memória.

Durante este mesmo processo acontece o surgimento de duas autoimagens que eu chamarei de imagem-eu e figura-eu. A imagem-eu, a imagem que tenho de mim, aquilo que deduzo, monto e infiro sobre mim mesmo. Esta imagem permanece na minha mente, é o ideal de mim naquele momento. E a figura-eu, esta é a imagem que produzo a partir da imagem-eu, é uma imagem que busca alcançar o ideal da imagem-eu, mas que nunca alcança.

Estas duas noções de imagens podem ser compreendidas através da noção do eu na teoria lacaniana. Lacan (1968) estabelece em sua psicanálise dois termos para tratar

do eu, o je e o moi; je é o sujeito do inconsciente, localizável pelo corpo biológico e o moi é o eu cômico, capaz de pensar-se enquanto totalidade.

3.1. O processo de Observação

Depois de preparar a matriz de cobre no formato 3x4, Eu me posiciono à mesa, com um espelho na frente, vou então observando minha imagem e cuidadosamente reproduzindo-a na matriz. Neste primeiro momento procuro me ater ao que consigo perceber através da observação de minha imagem, atentando para as relações de proporção das feições e os traços característicos da mesma. Assim como a fotografia de documento, o foco nesta etapa é a fisionomia, não há uma preocupação com o subjetivo na minha imagem.

Feito o primeiro desenho, é logo realizada a primeira impressão da gravura. Este momento revela literalmente, uma primeira impressão, o meu primeiro vislumbre de minha autoimagem. Aqui procuro os pontos em que mais me reconheço na imagem assim como os que menos me reconheço e volto a preparar a matriz para retrabalhar a imagem.

Tradicionalmente a realização de uma gravura implica numa série de imagens e impressões que são feitas até se chegar à gravura final da qual será realizada a tiragem. Estas impressões anteriores à imagem final são chamadas de provas de estado, poderia se traçar um paralelo como o esboço de um desenho, elas auxiliam a manter controle sobre a imagem que está se produzindo e verificar se o resultado da impressão está de acordo com o projeto ou não já que, conforme previamente citado, o fazer da gravura é um fazer indireto.

Na série de autorretratos, eu assumo cada prova de estado como sendo uma prova final, criando para cada matriz uma série de provas finais ou imagens finais (Figura 9).



Figura 9: Francisco II. Identidades (detalhe das etapas de impressão). 2014

Embora cada imagem ainda seja um processo; ainda cumpram uma função de referência para que eu continue trabalhando a matriz e refinando a imagem de acordo com o meu projeto (o autorretrato), ao falar que não há provas de estado, estou dando o mesmo valor a cada etapa. Cada imagem produzida é um autorretrato finalizado bem como o conjunto delas também.

Essa decisão de tratar cada impressão como uma imagem final evidencia a impossibilidade de se fixar uma imagem única e imutável à minha identidade. Ao expor estas imagens lado a lado, construo uma narrativa, uma passagem de tempo que interfere diretamente na minha imagem, no humor de cada figura.

3.2. O processo da memória

Após a primeira gravação e impressão, vou trabalhando as matrizes com base na memória. Embora possa ainda recorrer ao espelho para checar um detalhe ou outro, o foco desta etapa é ressaltar aquilo que mais reconheço como próprio de minha identidade e mudar aquilo que menos reconheço. Para isso recorro constantemente à minha autoimagem ideal, aquela que tenho em mente.

A cada mudança feita na chapa, volto a conferir e continuar trabalhando. Após uma média de dez etapas por matriz, chego a um resultado final. Uma imagem na qual me reconheço. Porém dessa imagem reconhecível surge um estranhamento, como teorizado por Freud em “O Estranho”. Durante a execução de cada matriz meu referencial muda constantemente entre criador e espectador. Enquanto no exercício da memória consigo vislumbrar a imagem-eu, ao colocar no papel essa imagem imediatamente passa a ser figura-eu, ela passa a ser outra coisa.

A impossibilidade da figura-eu tornar-se imagem-eu acontece durante o processo de execução. O desenho traz resistências e limitações tanto no material quanto na tradução daquilo que se visualiza para aquilo que se faz. Essa impossibilidade está presente na própria natureza fugidia e volátil de nossos pensamentos. Desta forma o presente trabalho pode ser visto como um constante processo, posso sempre voltar, re-trabalhar cada matriz assim como adicionar novas matrizes, poses, imagens.

Percebi que meu interesse maior não é a simples execução de uma imagem fisionômica. Me interessa dentro do trabalho a trajetória, a busca por essa imagem onde cada estágio de impressão revela um pouco de como me via naquele momento bem como as características que decidi ressaltar naquele instante.

3.3. As Identidades

Exponho aqui as 55 gravuras produzidas durante o semestre, especificamente para esta seção estou agrupando elas pelas matrizes às quais pertencem. Estas mesmas matrizes estarei identificando como Matriz 1, Matriz 2, Matriz 3, Matriz 4, Matriz 5, Matriz 6, apenas como forma de organização. Não há aqui nenhuma intenção de criar-se uma cronologia ou hierarquia entre elas. Dentro de cada grupo de matriz apresento as gravuras na ordem em que elas foram realizadas, diferentemente de como elas estão expostas na galeria (por ordem cromática). É interessante observar como se dá o processo de trabalho, do que se adiciona e se retira em cada etapa, bem como as técnicas de gravação.

Matriz 1 - Maneira negra e ponta-seca (Figura 10).

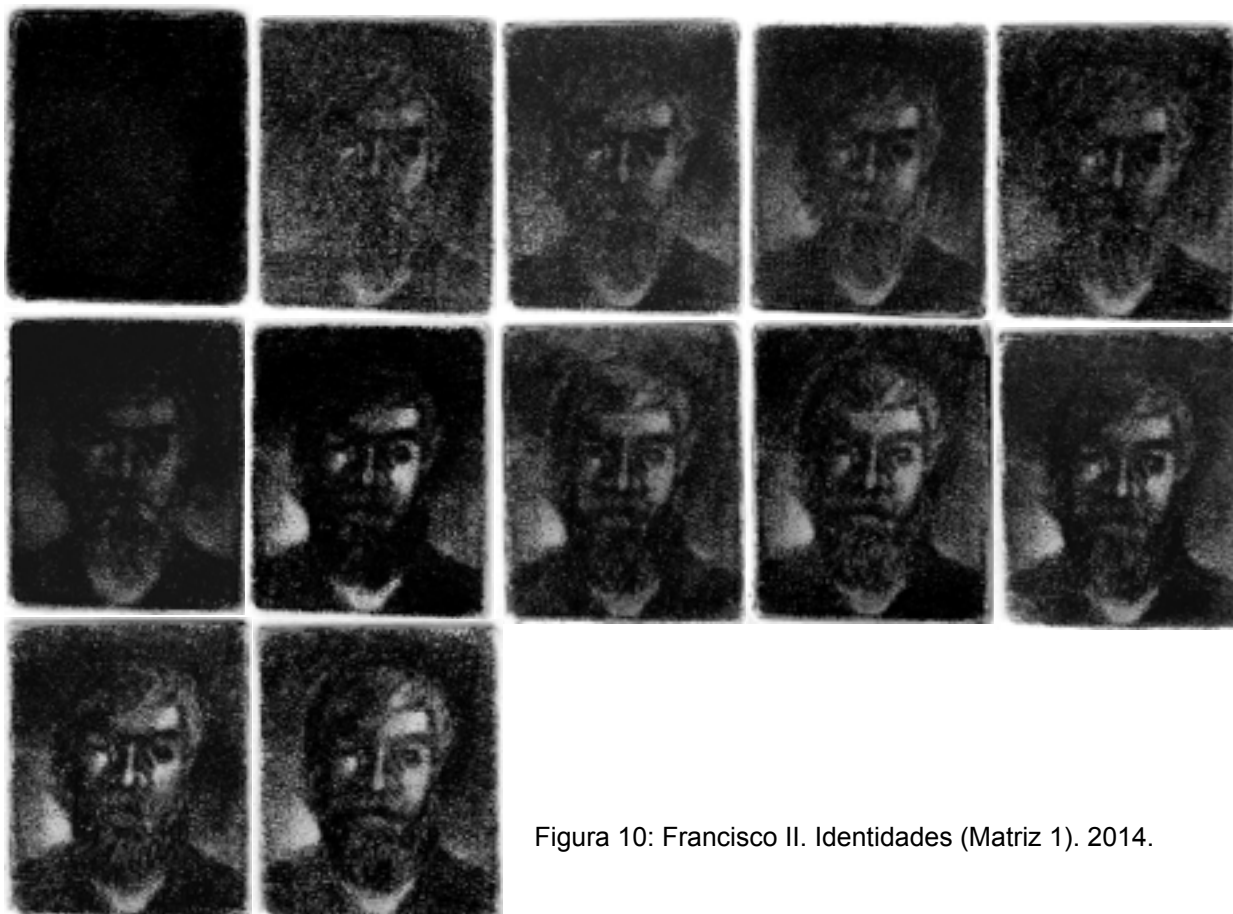


Figura 10: Francisco II. Identidades (Matriz 1). 2014.

Matriz 2 - Água-forte, água-tinta e ponta-seca (Figura 11).



Figura 11: Francisco II. Identidades (Matriz 2). 2014.

Matriz 3 - Água-forte, água-tinta e ponta-seca (Figura 12).



Figura 12: Francisco II. Identidades (Matriz 3). 2014.

Matriz 4 - Água-forte e água-tinta (Figura 13).



Figura 13: Francisco II. Identidades (Matriz 4). 2014.

Matriz 5 - Maneira negra (Figura 14).



Figura 14: Francisco II. Identidades (Matriz 5). 2014.

Matriz 6 - Água-forte, maneira negra e água-tinta (Figura 15).



Figura 15: Francisco II. Identidades (Matriz 6). 2014.

CONCLUSÃO

Autorretratos têm servido de autorreflexão desde a primeira vez que o homem encarou seu reflexo em uma poça de água. A invenção do espelho trouxe um fascínio ainda maior pela autoimagem e a sua captura. No entanto, ao longo da história da arte vemos que o autorretrato não se limita ao mimetismo da aparência física do artista. Autorretratos podem ser cuidadosamente engendrados para mostrar ao público exatamente aquilo que o artista deseja projetar e se fazer passar, ou podem inadvertidamente dar vazão a algo profundamente revelador de sua personalidade. Autorretratos têm sido usados como meio para se testar novas técnicas, assinaturas, uma busca por um autoconhecimento, forma de lembrar o passado e meio para expressar as emoções. Qualquer que seja a forma que o artista use para construir sua imagem, inevitavelmente, eles são levados a confrontarem sua própria persona.

As gravuras realizadas neste semestre me deixam claro que a pesquisa de identidade é uma busca contínua, não sendo capaz de se findar num único semestre ou mesmo em 5 anos de curso. Talvez por isso artistas que se dedicaram a pesquisar a própria imagem continuaram por fazê-lo durante toda sua vida, esse constante trabalho de voltar a atenção para si mesmo traz novas perspectivas e desenvolvimento técnico para o trabalho e a poética. Desta forma, sigo a pesquisa ansioso dos frutos que virão.

BIBLIOGRAFIA

- BELL, Julian. 500 Self-portraits. London: Phaidon Press, 2000
- BENJAMIN, W. Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BORGES, Jorge L. Obras Completas de Jorge Luis Borges, Volume 1. São Paulo: Globo, 1999.
- BORGES, Jorge L. Obras Completas de Jorge Luis Borges, Volume 2. São Paulo: Globo, 1999.
- BORGES, Jorge L. Obras Completas de Jorge Luis Borges, Volume 3. São Paulo: Globo, 1999.
- BORGES, Jorge L. Obras Completas de Jorge Luis Borges, Volume 4. São Paulo: Globo, 1999.
- DERDYK, Edith. Disegno, Desenho, Desígnio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007
- FABRIS, Annateresa. Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FREUD, Sigmund. "O Estranho" In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, vol XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GOMBRICH, E. H. Story of the Art. London: Phaidon Press, 2007
- HERÁCLITO. Fragmentos – origem do pensamento. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1980.
- JANSON, W.H. History of Art. New York: Harry N. Abrams Inc., 1986.
- KELLY, Sean. The Self-Portrait: A Modern View. London: Sarema Press, 1987.
- KOVATS, Tania. The Drawing Book. London: Black Dog Publishing, 2007
- LACAN, Jacques. "O estádio do espelho como formador da função do eu" In: Escritos. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- REBEL, Ernst. Auto-retratos. Taschen, 2009.
- VALÉRY, Paul. Degas Dança Desenho. São Paulo: Cosac & Naify, 2003