



AUTORRETRATO:

Presença e construção da identidade.

Rani Gonçalves Ellassal
(up201900669)

Relatório de projecto para obtenção do grau de Mestre em Artes Plásticas
Especialização em Pintura

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Orientador: Professor Luís Carlos Fortunado Lima
Porto, Outubro de 2021

Agradecimentos

Agradeço primeiramente aos meus pais, Said Ali Ellassal e Lidia Aparecida Gonçalves, ao meu irmão Yohan Gonçalves Ellassal por sempre estarem comigo, que me apoiaram (mesmo à distância sempre estiveram presentes com palavras de apoio em todos os momentos). Sem eles nada disso seria possível.

Em segundo lugar, um agradecimento especial ao meu orientador Professor Luis Fortunato Lima por ter aceitado me acompanhar no desenvolvimento dessa pesquisa. Seus conselhos e conversas ampliaram o horizonte e a forma de enxergar várias questões que estavam em aberto em minha mente.

Gratidão a todos professores da faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto com que tive o prazer de estudar durante esses dois anos de mestrado, especialmente o professor Arlindo Silva com quem compartilhei conversas de âmbito técnico e processual, e que teve a sensibilidade de perceber questões novas em meu trabalho.

Por último e não menos importante, todos meus colegas de faculdade e amigos de vida que sempre acreditaram no meu trabalho e nas minhas buscas dentro da arte.

RESUMO

Apesar de ter sua origem na antiguidade, o autorretrato começou a ganhar força e se tornar popular no período do Renascimento. A fazer um resgate pela história dessa prática na pintura, esta pesquisa aponta caminhos possíveis para a compreensão sobre esse fazer e todas as inquietações que giram em torno desse processo. Desde as novas ideias sobre a autorrepresentação, até à relação entre presença e construção de identidade/individualidade. Criar e firmar um sentido de presença é algo que traz reflexões. A partir disso, o objetivo dessa pesquisa é entender a relação do artista, que se autorretrata no seu aspecto de aparência e integridade, para compreensão de fatores como tempo, presença e busca pela individualidade para melhor desenvolvimento prático e processual.

Palavras-chave: autorretrato; pintura; presença; tempo; individualidade

ABSTRACT

Despite having ancient origins, the self-portrait began to gain strength and became popular in the Renaissance period. In order to recover the history of this practice in painting, this research points out possible ways to understand this practice and all the concerns that revolve around this process: from new ideas about self-representation to the relationship between presence and construction of identity/individuality. Create and forge a sense of presence is something that brings reflections. Starting from this point, the purpose of this research is to understand the relationship of the artist, who portrays himself in his appearance aspect and integrity, with factors such as time, presence, and the search for individuality for better practical and procedural development.

Keywords: self-portrait; painting; presence; time; individuality

ÍNDICE

I INTRODUÇÃO

7

II DESENVOLVIMENTO

9

1. Sobre a história do autorretrato	9
2. Espelho	12
3. Autorrepresentação e ausência do artista na autorrepresentação	17
4. Presença e idéia de tempo	19
5. Presença singular	21
6. Construção da identidade	23
7. Pintura como momento e experiência	25
7.1 Pintura como momento	26
7.2 Pintura como experiência	27
8. Casos de estudo	28
8.1 Rembrandt e os autorretratos	28
8.2 Menzel, ausência e presença	30
8.3 Lucian Freud, obsessão pela verdade	31
8.4 Francis Bacon, verdade e visceralidade	34

III TRABALHO PRÁTICO

36

1. Introdução ao trabalho prático	36
2. Materiais e suportes utilizados	38
3. Técnicas exploradas	40
4. Abordagens práticas e teóricas das obras	47
4.1 Grupo 1 (pinturas como experiência)	47

4.2 Grupo 2 (pinturas como momento)	53
4.3 Grupo 3 (pinturas da ausência)	55
4.4 Grupo 4 (gravura da presença)	57

IV CONCLUSÃO	58
---------------------	----

V BIBLIOGRAFIA	61
-----------------------	----

VI ÍNDICE DE FIGURAS	64
-----------------------------	----

VII CATÁLOGO	68
---------------------	----

I INTRODUÇÃO

O autorretrato é a imagem que o artista faz de si próprio. Na realidade, a noção de autorretrato, na história, na prática e na contemplação da pintura, comporta relações complexas que transpõem a aparência da imagem, José Gil em entrevista diz;

“Do retrato em geral, ponhamos: é a captação, numa imagem, das forças de um rosto. Para uma definição do retrato clássico teria que se falar da “imagem mimética de uma face”, o mimetismo com o referente sendo assegurado pela representação (semelhança, identidade), ou pelo “título” que o designa”.

O conceito de autorretratação e de autorrepresentação sofreram alterações e, atualmente, não existe mais, a necessidade de se autorrepresentar de forma literal, mas existe sim uma busca por um autoconhecimento e uma construção de identidade e individualidade. Mas, mais do que isso Ramos diz; “a prática do autorretrato permite que nos conheçamos enquanto seres e presenças reais em um mundo marcado pela efemeridade (RAMOS, 2001,p. 123).

Independentemente do significado e significantes que essa experiência possa ter, é inevitável afirmar que o autorretrato fez e ainda faz parte constante do mundo da arte, e em caso específico para essa pesquisa, na pintura.

O objetivo dessa pesquisa é compreender a importância dessa prática artística para construção de identidade do próprio artista e mais do que isso, entender a relação de presença e tempo, experiências e representações contidas nesse processo de autorretrato ou autorretratação. Para isso, é feita uma breve introdução histórica do autorretrato, com alguns aspectos importantes para conhecimento dessa atividade. O assunto avança pela utilização do espelho, objecto imprescindível para essa prática artística. Em seguida, faz-se um recorte sobre o autorretratar/ autorrepresentação e aspectos como presença, tempo, construção de identidade e os processos diferentes contidos na produção desse gênero de pintura.

Posteriormente é feita uma análise de casos, abordando três dos grandes nomes da história da arte no que diz respeito a autorretrato, autores que dedicaram parte da sua vida a produzir várias obras desse gênero, são eles: Rembrandt, Lucian Freud e Francis Bacon, a fim de entender suas individualidades, experiências

e vivências. Além disso, é feita uma análise sobre a obra específica de Adolph Menzel, na qual são observadas a relação espontaneidade/tempo e a característica de presença.

Por fim, o trabalho prático do artista é colocado em análise com diferentes tipos de processos, abordagens e técnicas de pintura/desenho para compreender melhor o fazer e suas indagações como pensamento e construção de identidade.

II DESENVOLVIMENTO

1 Sobre a história do autorretrato

O ato de autorretratar tem origens remotas, estimando-se que ocorra desde que a pintura foi inventada como representação do homem. Mas foi no século XV, durante o período do Renascimento que o autorretrato ganhou força e nos legou obras significativas neste tema. Com uma corrente das ideias humanistas e o foco sobre o indivíduo, a representação do Artista ganhou a sua autonomia. O Artista passou, em oportunos momentos, a autorretratar-se inserido em suas composições com seu próprio rosto, tornando-se assim modelo de sua própria criação e por assim deixar seu nome na história na arte. No início era muito comum o artista se retratar como um personagem que fazia parte de alguma pintura religiosa e histórica. Em A Adoração dos Reis Magos (c. 1475) de Sandro Botticelli (1445-1510), o pintor se auto apresenta como um personagem da composição. O mesmo acontece na



Figura 1. (primeira banda da esquerda para direita) “A adoração dos Reis Magos” Sandro Botticelli (1475), têmpera sobre madeira, 136x50cm e detalhe do autorretrato do artista. Galleria degli Uffizi. (segunda banda, da esquerda para direita) “Apresentação no Templo” Andrea Mantegna (1460), têmpera sobre madeira, 86x69cm e detalhe do autorretrato do artista. Gemäldegalerie.

pintura Apresentação no Templo (c.1460) do pintor italiano Andrea Mantegna (1431-1506) onde o rosto do pintor aparece no canto direito da pintura. É possível ver esses autorretratos em obras do prodígio pintor italiano Rafael Sanzio (1483-1520) em sua obra Escola de Atenas (1510), ou mesmo na pintura do Juízo Final (1536-1541) situada na Capela Sistina, onde o pintor e escultor Michelangelo (1475-1564) deu seu rosto à pele de São Bartolomeu. Muitos pintores desenvolveram autorretratos durante suas vidas. Enquanto

alguns se autorretratavam como personagens de uma pintura histórica, outros dedicaram na produção de inúmeros autorretratos onde o foco era exatamente representar a imagem refletida no espelho. O ato de se autorretratar estava a se transformar; “a pintura começa a ser autobiográfica, conta a vida do pintor e os marcos da sua vida” (RAMOS, 2001, p.11), agora era um registo pessoal.

Um dos pioneiros da arte do autorretrato e o grande expoente do renascimento Nórdico, o alemão Albrecht Dürer (1471-1528) produziu inúmeros autorretratos em diferentes técnicas, nomeadamente a gravura e a pintura. Foi uma figura importante no desenvolvimento desse novo gênero da arte, assumindo o papel de retratar o artista como o próprio artista; “Aparentemente, na autorrepresentação o outro deixa de existir; o outro é o pintor mesmo. Quando ele se representa, a reflexão do olhar fecha-se sobre si” (Gil, 2005, pág. 49). Aos 13 anos, o pintor se retratou pelo simples exercício do desenho. Dürer inclui no desenho a inscrição; “Isto eu desenhei observando a mim mesmo de um espelho no ano de 1484 quando eu ainda era um menino”, para Koerner, em seu documentário *The Birth of the Artist* da BBC, essa inscrição feita por Dürer é uma indicação que o pintor manifesta orgulho pelo que considerou ser um feito. Aos 22 anos Dürer pinta o primeiro dos seus três autorretratos a óleo. Representa-se em vestes elegantes, em uma composição típica dos retratos aristocráticos da época, onde o retratado é iluminado sobre um fundo escuro. Manifesta-se aqui uma vontade de elevação social dos pintores da época e a passagem da Idade Média à Renascença. Sobre sua cabeça, existe uma inscrição com o ano de execução desta obra (1493) e a frase “As coisas que me acontecem são como escritas lá no alto”. O pintor demonstra a tua devoção e aceitação a Deus, uma antecipação ao seu retrato de 1500 onde se autorretrata como *Salvator Mundi*, Jesus Cristo.

Assim como Dürer, o pintor holandês Rembrandt (1606-1669) foi um dos pintores que mais desenvolveu autorretratos ao longo de sua trajetória



Figura 2. “Autorretrato aos 13 anos”
Albrecht Dürer (1484), ponta de prata sobre papel,
27x19cm. Galeria Albertina.

artística. Foram mais de 50 autorretratos, entre desenhos, gravuras e pinturas. Após Rembrandt, a arte do autorretrato ganhou novos significados.

A partir dos séculos XVIII-XIX o poder de criação dos artistas é exaltado em suas obras, existe uma liberdade mais pessoal. Quanto ao autorretrato, o artista preocupou-se em registrar a sua vida privada, que além de revelar suas características físicas, relatam um carácter psicológico. O ato de se autorretratar se transforma.

Já a partir do modernismo, é impossível não citar o pintor Vincent Van Gogh, destacou-se por suas pinceladas largas e diretas, cores vibrantes, e utilizou os autorretratos como forma de expressão das suas crises existenciais. Como exemplo em Autorretrato com a Orelha Cortada (figura 3) onde o pintor se autorretrata após um sádico momento de depressão durante o qual cortou parte de sua orelha esquerda.

O autorretrato é uma prática em que se multiplicam novas possibilidades. Mesmo que suas características tenham se moldado ao longo dos séculos, sua prática permanece em alta até mesmo no mundo atual da arte. Como Ramos diz: “O artista constrói uma imagem que é um julgamento de si mesmo e que parte de suas propriedades formais ou visíveis refletidas no espelho, suportando as variações que ocorrem a todo o momento”. É possível afirmar que autorretratar-se é tornar presente a percepção do artista dele próprio e seus sentimentos mais profundos.



Figura 3. “Autorretrato com a orelha cortada”
Vincent Van Gogh (1889), óleo sobre tela, 60x49cm.
Instituto de Arte Courtauld.

2 Espelho

Desde sua invenção, o espelho tornou-se um instrumento fundamental para o desenvolvimento de autorretratos. Teve, e continua a ter, um papel importante nesse processo. A partir do século XIV o espelho começa a tornar-se um objeto mais comum no interior do espaço doméstico. Os primeiros espelhos utilizados eram convexos, o que gerava distorções óticas, fenómeno que muitos artistas exploravam nas suas representações, como é possível observar na obra “O cambista e sua mulher” (figura 4) do pintor flamenco Quentin Matsys (1466-1530).



Figura 4. “O cambista e sua mulher”, Quentim Matsys (1514), óleo sobre madeira, 71x68cm. Museu do Louvre.

O biógrafo Giorgio Vasari (1511-74), descrevia quando os autorretratos eram feitos “alla sphaera” - com espelho convexo do tamanho de um pires - ou “alla specchio” - tanto convexo como plano, mas provavelmente em um espelho metálico.

É nesse momento, entre o final do século XIV e início do século XV, que os pintores entram em contato com a representação do olhar refletido. A auto-observação e a produção da autoimagem foi extremamente reveladora. No senso comum, considera-se que em 1500 o individualismo havia nascido, época em que o fabrico de espelhos de cristal eram de boa qualidade e permitia que as pessoas pudessem se ver refletidas com mais clareza e nitidez. A partir desse momento, e talvez por isso, o gênero do autorretrato teve um grande crescimento. O espelho, na realidade, foi imprescindível para o desenvolvimento do autorretrato. O artista que possuísse um espelho em seu estúdio era visto com mais credibilidade, pois demonstraria suas virtudes e intelecto (HALL, 2014, p. 65).

A primeira representação de um artista pintando o seu próprio autorretrato aparece em um manuscrito francês datado de 1402, do autor italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375), no qual escreve uma série de biografias sobre mulheres famosas “*de mulieribus claris*” (1374). Numa dessas biografias, aparece uma artista da Roma Antiga, “Marcia”(figura 5), sentada de frente a uma mesa, se retratando com o uso de um pequeno espelho convexo.



Figura 5. Marcia a pintar seu autorretrato do manuscrito de Boccaccio sobre mulheres famosas (1402), têmpera sobre papel. Bibliothèque Nationale de France.



Figura 6. “Autorretrato em espelho convexo” Parmigianino (1524), óleo sobre painel. Kunsthistorisches Museum.

Conforme citação de Gassendi por Victor Stoichita:

“E porque achais que o olho, que não se vê a si mesmo em si mesmo, pode ainda assim ver-se num espelho? Indubitavelmente, porque existe um espaço entre o olho e o espelho, e porque o olho, ao enviar a sua imagem ao espelho, age sobre ele de tal forma que o espelho, agindo por seu turno sobre o olho, lhe devolve a sua própria imagem. Dai-me um espelho com que pudésseis agir deste modo, e posso garantir-vos que, ao refletir e ao enviar-vos a vossa própria imagem, podereis então ver-vos e reconhecer-vos, não por meio de um conhecimento direto, mas pelo menos de um conhecimento refletido; de outra forma, não vejo como podereis ter qualquer noção ou ideia de vós mesmos” (STOICHITA, 2019, p.285).

O espelho utilizado por Parmigianino (figura 6) para se autorretratar era convexo, resultando numa pintura que surpreendeu a perspectiva analítica. Como o pintor trabalha sobre seu reflexo, onde sua mão está descansada junto ao espelho,

a perspectiva se efetua no sentido inverso da regra renascentista. Isto é, o formato convexo do vidro espelhado determina que a figura do jovem pintor se projete e cresça na direção do olhar do espectador. Também resulta em formas alongadas e curvas que definem o aposento, em segundo plano.

Na obra “O retrato dos Arnolfini” (figura 7), pintada por Jan Van Eyck em 1434, é possível ver a um espelho circular pendurado no meio da parede atrás do casal; é uma pintura que retrata um ambiente doméstico da época.



Figura 7. “O retrato dos Arnolfini”,
Jan Van Eyck (1434)
óleo sobre madeira, 82x59,5cm
National Gallery of London.

Os espelhos trazem um paradoxo de simetria e proporção, a imagem refletida é invertida (na horizontal, se for espelho plano) criando uma nova percepção do objeto (rosto) em estudo. Além disso, outro fenômeno ótico curioso acontece, ao colocar-se diante um espelho: a medida da imagem virtual projetada na superfície é reduzida a metade das medidas reais.

Estes aspetos que se inferem no reflexo e, por conseguinte, no autorretrato que se realiza a partir dele, podem ser sinônimo de matéria controversa, pois, mesmo

deparando com uma imagem verossímil do retratado, ela carrega em si a própria a ambiguidade causada pela imagem refletida, ilusória, frente ao espelho. Há nisso uma cisão, um espaço, uma distância. Fabris afirma que “o espelho coloca em crise a crença numa identidade unitária e transforma-se num objeto de observação e conhecimento, fazendo com que o sujeito seja capaz de pensar sobre a relação existente entre seu ‘eu’ e a própria imagem refletida”. (FABRIS, 2004, p. 59)

Brooke, em seu livro *“Face to Face: Three Centuries of Artists Self-Portraiture”* (1994) também refere que uma das questões mais problemáticas causada pela inversão da imagem projetada acontece em autorretratos que incluem as mãos na imagem. Existem inúmeros autorretratos em que os pintores estão a segurar paletas e pincéis, mas, em função da inversão da imagem, é representada uma inversão do real. Ou seja, pintores destros aparecem figurados a segurar paletas com a mão direta, enquanto o pincel que está em ação é segurado com a mão esquerda, e vice-versa no que diz respeito a pintores esquerdinos.

“Chama o espelho de utensílio, ornamento, objeto de sedução, artefato, instrumento, superfície refletora. Os espelhos atravessam as paredes, dão a ilusão de aumentar o espaço, copiam o real, recebem e refletem a luz, enganam os olhos, contêm a função do duplo, refletem a alma exterior, formam a instância do (eu) ideal, é um símbolo da vaidade feminina, repõe a máscara. O espelho pode revelar segredos, aprisionar espíritos e maldições” (PESSOA, 2006, p.17).

“Em um espelho plano e comum, vemos nossa imagem virtual com a mesma forma, mas não com o mesmo tamanho. Ela parece encontrar-se atrás do espelho, invertida (esquerda na direita e vice e versa), à mesma distância que nos encontramos dele” (PESSOA, 2006, p.17).

Esse instrumento que reflete primeiro a imagem invertida, essa imagem virtual que deverá estabelecer o instante para a construção da imagem que se quer como identidade. Ao mesmo tempo é necessário distanciamento para formar a proporção ideal da imagem, determinar as distâncias para que se possa definir os recortes estabelecidos. Ao artista caberá então definir o que será assunto da obra (o olhar? o rosto? o corpo inteiro? a paisagem? a cena?).

Como determinar o instante? O que se deseja? Estabelecer esse diálogo sem sofrer as interferências e mudanças onde o próprio instante que não é finito em si. E mesmo após esse instante ser materializado, haverá ainda todo o processo da feitura da obra, da determinação das cores, mas qual a luz? O que passar? Serenidade,

tensão, drama, alegria? Ou ainda, religiosidade, ética, sagacidade, sabedoria? São tantas as possibilidades desse instrumento, mas que por hora também se apresenta como um local de muitas reservas e buscas.



Figura 8. Detalhe do espelho representado na obra “O retrado dos Arnolfini” Jan Van Eyck (1434).

3 Autorrepresentação e ausência do artista na autorrepresentação

Os conceitos de autorrepresentação e autorretrato são distintos. Enquanto todo autorretrato é uma autorrepresentação, não é possível dizer que toda autorrepresentação é um autorretrato.

O ato de se autorretratar pode ser também um ato de auto representar. Podemos nos encarar como um personagem (espécie de outro?) que manifesta sentimentos pessoais e próprios, utilizando alegorias e elementos para destacar essas individualidades e sentimentos. Mas, ao mesmo tempo, o objetivo de autorretratar pode incidir sobre o nosso próprio ser.

Também é possível que não se cumpra nenhuma dessas hipóteses, expondo apenas alguém que representa algo. É curioso imaginar essa relação com o autorretrato, onde o sujeito é ali exposto, não sendo ele mesmo! Ao mesmo tempo é impossível separar o indivíduo físico do indivíduo das ideias, ambos são a mesma pessoa, e isso também caracteriza a individualidade.

Segundo José Gil:

“toda a pintura é um exercício de voyeurismo-exibicionismo, como toda a representação um exemplo alargado de autorrepresentação. Porque o corpo inscreve o mundo e este, representado, é a projeção dos poderes daquele. Reflexão do mundo corpo que, por sua vez, se acentua e se sintetiza no olhar que desvela sem ser visto o que, da tela, o olhar sem saber” (GIL, 2009, p. 49).

A autorrepresentação é explorada nos campos das artes desde o seu início, por mais variantes e transformações que isso tenha tomado, o ato de se autorretratar e autorrepresentar têm a ideia do “eu” como centro da obra. A autorrepresentação constitui um discurso em primeira pessoa, uma autobiografia visual. É, sobretudo, uma encenação do sujeito por ele mesmo. Existe uma necessidade de um registo da vida, como significado de memória visível.

Será a imagem o seu registo, a auto imagem, e neste caso tendo a função de registar, garantir para o futuro algo relativo ao artista, uma lembrança, um feito, algo de novo, uma inovação, padrões, comportamentos, atos, status?

Victor Stoichita faz uma distinção, porém não identifica de forma clara o problema, que é a diferença entre autorretrato e autobiografia. O autorretrato é uma descrição de si mesmo, enquanto a autobiografia é a vida feita de

narrativas realizadas pelo próprio. Justifica, portanto, que o cenário de produção não é autorretrato nem autobiografia, ainda que integre elementos de ambos. Tematiza a parte da existência de um artista que o define como tal. Pertence, pois, ao domínio autobiográfico, mas não é uma autobiografia, enfatizando que a vida de um pintor não se reduz ao seu trabalho. Desta maneira, o autorretrato, que nada relata, limitando-se a descrever o estado do eu autoral, pode, a posteriori, constituir-se como história da personalidade, o que nos parece ficar bem claro em autorretratos de grandes mestres da pintura.

O conceito de autorrepresentação sofreu diversas interpretações, sobretudo no domínio da arte contemporânea. Refram-se os conceitos de identidade, de íntimo, de subjetividade, de identidade do artista.

Pensar em modelo de representação, não parte mais do sentido clássico de se autorretratar em frente ao espelho, no sentido de mimese. É possível autorrepresentar mesmo com a ausência da figuração do próprio aspeto físico. É possível citar vários artistas (como Pablo Picasso, Andy Warhol, Francis Bacon, Jackson Pollock) que assumem essa premissa ao desenvolver seus trabalhos. Por exemplo, como Helen A. Harrison, diretora do Pollock-Krasner House and Study Center diz em entrevista (2015) ao site *biography.com* sobre Jackson Pollock (1912-1956) ela refere-se a frase citada por ele: “Quero expressar meus sentimentos em vez de ilustrá-los”. Esse é um tema que abrange uma longa discussão, mas essa pesquisa de mestrado reflete mais no sentido clássico do ato de autorrepresentar, do ato de se autorretratar e da relação que ele estabelece com a presença e a construção de identidade.



Figura 9. “Ritmo de Outono” Jackson Pollock (1950)
esmalte sobre tela, 2,67 x 5,26m. Metropolitan Museum of Art.

4 Presença e ideia de tempo

Ao se autorretratar, aquilo que está mais próximo, manifesto e destacado é o rosto. É nele que se apresentam constantes variações, as quais podem, naturalmente, orientar e apontar o caminho para sua representação.

A relação com o tempo, ou consciência de tempo adquirida, através da arte, é um dos principais motivos que condiciona o autorretrato; “a tentativa de ver além do homem exterior, entre o reflexo e o autorretrato, não só no seu presente com também no passado e futuro, parece ser um denominador comum a qualquer procura da identidade pessoal” (RAMOS, 2010, p. 131-135).

Ao se autorretratar, existe uma busca por apresentar a singularidade de um sujeito que se assume, na sua totalidade, como in-divíduo: o que não se divide. e nessa busca de integralidade se acaba por diluir a dualidade corpo/alma.

Dessa busca sobre presença e tempo, segundo George Simmel, na sua obra *Rembrandt* de 1916, sobre a influência da filosofia de Henri Bergson, diz: “a vida não é apenas constituída pela soma de uma série de instantes que emergem sucessivamente, mas sim, uma unidade em si, uma unidade que manifesta em cada instante como sendo total e com uma forma diferente”. (SIMMEL, 1996, p.9).

O que significa que essa unidade traz vários momentos distintos, que estendem desde o passado ao presente, como Simmel afirma “cada momento atual determinado pelo curso inteiro da vida anterior, é o resultado de todos momentos passados e, por isso, o presente atual da vida é a forma em que a vida inteira do sujeito é real” (SIMMEL, 1996, p.9). Nisso, percebe-se que cada momento da vida parece conter um passado de momentos que por sua vez o condicionam.

Não é possível retratar o presente sem retratar o passado, da mesma maneira que não é possível nos nossos dias conceber a separação do indivíduo em corpo e alma; “nessa totalidade manifesta-se a interioridade e exterioridade impossíveis de pensarem separadamente” (RAMOS, 2001, p.99). É nessa relação, estreita, diríamos até interpenetrada, que percebemos ainda mais a sua individualidade.

Dessa forma, a individualidade como conjunto entre corpo e alma constroem a identidade, sobre a qual alguns artistas, como Rembrandt ou Lucian Freud, realizaram explorações expressivas de forma incessante. Em seus retratos está presente e assumida a individualidade absoluta do retratado. Ao evidenciar a individualidade da presença, um fator aparentemente estranho surge: a morte.

Desde o dia que nascemos, a morte está presente, não como uma possibilidade abstrata que isso chegará, mas sim como possibilidade real, uma latência que contribui para a consistência da vida. Para explicar a ideia de presença, Simmel usa como exemplo os opostos: bem e mal, vida e morte, feminino e masculino, entre outros.

Mesmo que a noção de vida e morte sejam antagônicos, ambas se contêm de forma absoluta, ou seja a vida contém a morte, assim como a morte contém a vida, é possível falar então de imanência da morte na vida, e isso é abordado nos autorretratos de modo singular. (*“Self Portrait in Hell”*, 1903, Edvard Munch)

Portanto, quanto mais a caracterização da singularidade, como registo de existência estiver contida na autorrepresentação, mais compreende a relação entre a sensação de presença e a alusão da ideia de morte.

5 Presença singular

Para falar da presença no autorretrato, faz-se necessário, antes, abordar o aspeto de sua ausência. Entendendo que a imagem que está sendo pintada, apresenta-se agora como essa imagem que substitui a realidade tangível. Por assim dizer, irá carregar em sua representação vários conceitos; alguns definidos pelo artista, outros que poderão no decorrer do tempo ser incorporados, tanto pela possibilidade de acontecimentos históricos (e o quanto estarão presentes na obra) ou ainda que poderão ser reconhecidos de forma mais presente pelo senso comum.

Podemos considerar a imagem como sendo algo que se constrói e utiliza para se representar uma outra coisa na sua ausência, ou ainda a própria ausência da coisa representada.

Pode a imagem oferecer ao olhar essa presença imaginária de um ser ou objeto que não está presente, que apenas pode estar ausente. O autorretrato pintado constitui uma imagem da presença da própria ausência, que irá se prolongar no tempo e ocupar o espaço. Nesse sentido, cabe ao observador a capacidade de significar a imagem feita. Mas existe também o excesso de presença visível, personalizado nas formas retratadas, que estão além das medidas concretas da obra, tomam outros sentidos pelos seus prolongamentos que irão exercer um sentimento e compreensão além do visível, aquilo que transborda de sentimentos para as singularidades do indivíduo, concreto, porém intangível. Na obra “*Las Meninas*” (figura 10) pintada em 1656, pelo pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660), onde ele pinta a princesa Margarita Teresa, filha do rei de Espanha Filipe IV, membros da família real e se autorretrata como elemento presente da composição ao lado deles. Velázquez utilizou de sua presença pois queria demonstrar a importância da pintura dentro de um universo que ainda não lhe dava o mesmo reconhecimento como da literatura e música. Ele reivindicava o valor e a função da pintura além da importância de registrar a história. Ao se autorretratar, coloca-se em primeiro plano, a frente da realeza tornando a sua presença mais importante do que a própria nobreza. Dessa maneira a sua imagem permanece presente na história. Em outro momento, percebemos essa complexidade em Baudelaire (1821-1867). Em a sua “Apologia da paisagem e a crítica do retrato”, assim expressa ele a sua visão sobre o gênero:

‘Diante de mim, vejo a Alma da Burguesia, e acredite-me que, se não temesse macular para sempre a tapeçaria do meu quarto, eu lhe arrojaria de bom grado, e com um vigor que ela não imagina,

o tinteiro na face. Eis exatamente o que ela me sugere hoje, essa Alma desprezível, que não é uma alucinação – ‘Na verdade, os poetas são loucos estranhos ao pretender que a imaginação é necessária às funções da arte. Que imaginação é necessária, por exemplo, para fazer um retrato? Eu posso, e na realidade sou eu, o modelo, quem consente em fazer o grosso do trabalho. Sou o verdadeiro fornecedor do artista. Sou eu, sozinho, toda a matéria’. Mas respondo-lhe – ‘Caput mortuum, calate! Besta hiperbórea dos tempos antigos, eterno Esquimó de óculos, ou melhor, de antolhos, que todas as visões de Damasco, todas as luzes e clarões não conseguiram iluminar! Quanto mais a matéria é, em aparência, concreta e sólida, mais o trabalho da imaginação é sutil e laborioso. Um retrato! Que há mais simples e mais complexo, de mais evidente e mais profundo?’ (BAUDELAIRE, Charles, citado por LICHTENSTEIN, Jacqueline, 2006, pg. 127-130)



Figura 10. “Las Meninas” Diego Velázquez (1656)
óleo sobre tela, 3,18 x 2,76m. Museu do Prado.

6 Construção da identidade

Caminha junto com a presença, a necessidade para o artista de estabelecer a sua identidade, ou ainda a necessidade de construção dessa identidade. Agora, estamos a tratar o assunto da obra que, muitas vezes, é apenas designado como “Autorretrato”.

Na construção da obra o artista deve estar atento ao propósito da pintura. Suas particularidades, estéticas e éticas, representadas através de elementos tangíveis, serenidade, sabedoria, conhecimento, alegria, tristeza, etc. Segundo José Gil:

“A vontade de representar o modelo numa imagem que dê a impressão de vida revela mais do que uma preocupação com a erosão do tempo que leva à morte. A preocupação é de ordem metafísica, mas também estética – não se trata só de inscrever uma imagem mais ou menos duradoura, mas de criar no seu próprio seio um tempo que sobreviva ao tempo. Mesmo que o elemento matérico não dure mais do que um minuto, o retrato conseguiu construir um tempo ‘eterno’, invulnerável, no meio do tempo cronológico” (GIL, 2005, p.21,22).

Cabe destacar que é, também, dentro do universo da História que os artistas apresentaram não somente autorretratos e retratos, mas os relatos das tecnologias temporais, hábitos e costumes, da representação social, aspectos sagrados, profanos, manifestos políticos, a dor e sofrimento, e eventualmente outros aspetos. A dimensão pessoal do artista está relacionada com as características sociais do seu tempo, as quais contribuirão para determinar a sua identidade.

Estabelecer recortes figurativos na tela, trazer à luz de forma objetiva e palpável a construção dessa identidade. Admitamos que outros elementos possam interferir, também, na feitura do autorretrato, que não somente o rosto do artista: o artista é um ser humano, não é apenas o rosto, mas a soma de todas suas marcas e vivências.

Em França, nas cavernas de Lascaux, os hominídeos registaram imagens nas paredes utilizando uma técnica que consistia em introduzir um pigmento em pó em um tubo oco e soprar em cima da própria mão colocada na pedra, formando assim uma marca. O vestígio assinala uma mão desaparecida. Em tal processo, existe um suporte (a parede) e uma projeção (o sopro). Em resultado, uma imagem, uma “pintura não pintada”, uma sombra envolvente de uma mão que estava ali. Esse

vestígio da mão ausente está caracterizado como sendo o primeiro autorretrato existente (DUBOIS, 1993, p.116).

A imagem da mão, é esse autorretrato que sintetiza sua presença e sua ausência, que segue confrontar a identidade.



Figura 11. Mão marcada na Caverna de Chauvet, na França, há c. 30.000 anos.

7 Pintura como momento e experiência

A pintura do autorretrato, constitui, também, um momento em que artista e a obra se misturam, no momento da autorrepresentação o artista ausenta-se de si, para ser o outro representado, de certo modo passa a ser a sua experiência visual. É essa integração do todo que caracteriza o processo elaborado, em que a pintura caminha para sua totalidade.

“A alma segunda a sua real particularidade, determina a forma e não se alcança senão através de uma abstração intuitiva em que as determinações se oferecem numa essência intemporal” (SIMMEL, citado por RAMOS, Artur, 2010, p. 435). É neste sentido que a bússola do artista deve ser sua individualidade, no que diz respeito à capacidade de síntese e apresentação de características autorais que se tornam os elementos reconhecíveis na sua obra. Cabe ao artista manter critérios que considera adequados para identificar a tênue linha que separa o real e a fantasia. No processo de elaboração da pintura as emoções assim como o resultado pretendido devem estar seguramente definidos, para que a pintura esteja inteira, sem espaços para criar dúvidas nessa sua experiência.

Pintando ao natural ou através do espelho, alguns princípios de atuação e representação nem devem ser tão rígidos, para que a experiência seja satisfatória, e sua realização alcance o propósito. Os estudos a posteriori, ficam primeiramente para uma análise mais empírica, sendo que análise mais aprofundada deve estar sempre endereçada às especialidades. Cabe aqui salientar que essa indicação é de cunho autoral, podendo pouco oferecer um subsídio cientificista.

Claro, cada artista tem uma metodologia, um padrão, um passo a passo, uma forma de abordagem, um tempo físico e mental, que delineiam a força e capacidade de que a obra se comunique, sim a obra fala, afinal esse é o papel dela, comunicar o incomunicável, o visual, as cores, seus enigmas e suas descobertas/respostas.

Dentro desses aspectos, a pesquisa aqui abordada separa a pintura em duas abordagens diferentes dentro da mesma temática do autorretrato, a pintura como momento e a pintura como experiência.

7.1 Pintura como momento

Ela se faz pela pintura que é realizada em uma única sessão designada PINTURA DIRETA ou ALLA PRIMA, onde a busca do artista está em capturar momento ou instante particular. “Porque o retrato não é mais do que um dispositivo particular de fabricação de um tempo real eterno dentro do tempo” (GIL, 2005, p. 22).

Dessa maneira, a pintura carrega aspectos de espontaneidade e até mesmo pragmatismo. É o autorretrato que representa o instante presente e único, onde o domínio das suas expressões se torna mais intencional, pois deseja expressar algo momentâneo. Assim como na fotografia, esse instante traz em si todas as insígnias do imaginário do artista, que na sua necessidade de fazer-se sentir presente pelo momento tem contra si a duração do tempo desse instante.

O objetivo pode perder-se de seus dedos dentro do tempo fixado pelo relógio. Existe nesse processo de fabricação para o autorretrato a singularidade do artista, possível e passível de reconhecimento das diferenças e similitudes. Nas diferenças podemos perceber a intenção do artista em salientar pelas cores um diálogo emocional, é sentido pelo observador que mesmo não o sendo, se vê ali representado na face do artista.

Também há o artista que deixará uma expressão da ação temporal, pelas marcas que o tempo imprimiu nos seus contornos, deixando claro essa necessidade de criar a imagem da sua inocência, escárnio ou sabedoria naquele instante. E ainda dentro desse escopo, temos as similitudes do próprio fazer, dessa elaboração inerente aos artistas que se prezam pelo fazer do autorretrato.

A sensação de tempo aqui pode ser melhor visualizada e explícita, registro de um momento único. É o autorretrato do presente.

7.2 Pintura como experiência

Aqui acontece uma pintura mais complexa e carregada de “diversidades emotivas”, quer dizer, uma pintura que traz o tempo como caráter importante no desenvolvimento da obra.

Experiência aqui, contempla diferentes estados físicos e emocionais do artista, onde cada nova sessão de pintura, novas cargas emocionais são aplicadas nas camadas sucedentes da pintura, cada nova pincelada traz uma carga de sentimentos passados e novas descobertas. É um autorretrato que contém passado, presente e futuro atribuídos, onde os pequenos momentos sucedem nessas sucessivas experiências vividas.

“a contaminação dos traços do rosto por um pensamento ou sentimento que provoca uma alteração ou um movimento, por mais pequeno que este seja, é primordial para revelar aquela centelha de ânimo que assegura o indivíduo enquanto ser humano” (RAMOS, 2010, p. 380).

Dessa maneira o fator estético e formal são tão importantes quanto os traços individuais e sentimentais que estão presentes.

Nessa identidade explícita, a experiência no território da obra, esse suporte emerge outras possibilidades, diálogo, defesas, comunicação, o ethos faz-se presente. Sua fisionomia insere-se no tecido social, apresentando não apenas sua imagem narcisista, mas sobretudo o estado de espírito, do momento, do contexto da sua época, e é aqui que o autorretrato como experiência amplia sua condição de relato histórico, de propriedade, manifesto esse relato pelos elementos flagrados no instante, capaz de demonstrar pelo olhar, pelas cores, pelos traços e pela indumentária a história do seu/nosso tempo.

Possível ainda dentro das cenas possíveis dessa experiência, fazer aquele recorte intimista, onde o autorretrato carrega toda a dramaticidade da vida vivida pelo artista, sua passagem e vivências. É neste contexto que a pintura como experiência permanece intacta.

8 Casos de estudo

8.1 Rembrandt e os autorretratos

Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (1606-1669) foi sem dúvida um dos maiores pintores de todos os tempos. As suas contribuições na arte surgiram em um período denominado pelos historiadores como “Século de Ouro dos Países Baixos”, momento no qual política, ciência, comércio, e no caso especificamente a arte, atingiram seu ápice. Foi o pintor mais conhecido por seus autorretratos, aos quais dedicou toda a sua vida, nas mais variadas técnicas, da gravura à pintura.

É possível, em seu trabalho de autorretrato, observar a sensação de presença e de individualidade como um fato deveras tangível. Essa percepção é tão mais significativa quando ganhamos conhecimento da vida do autor, das tragédias pessoais como a perda de seus filhos e esposas, até o abismo financeiro que sucederam em sua vida. Rembrandt soube com perfeição e certa melancolia expressar a noção de individualidade; “não concebe o corpo e a alma numa interação onde cada um seria um meio para exposição ou interpretação do outro, mas concebe a totalidade do homem, a qual não significa a síntese do corpo e alma, mas sim a sua inseparabilidade” (SIMMEL, 1996, p.33).

Um dos primeiros autorretratos “Self Portrait with a Gorget” (figura 12), Rembrandt, ainda jovem, retrata-se com um colar de ferro, como um cavaleiro Aristocrata. Uma luz com auto contraste e sua técnica do chiaroscuro (Bell, 2003, p.40). O escuro traz toda a dramaticidade a pintura, algo que se tornou marca registrada do próprio pintor durante toda a vida.



Figura 12. “Self Portrait with a Gorget”, Rembrandt (1629), óleo sobre madeira, 38,2 x 31 cm. Germanisches Nationalmuseum.

Pela primeira vez o jovem Rembrandt revela a sua autoconfiança como pintor e ao público ao usar trajes aristocráticos, estava reivindicando um status de aristocrata antes mesmo de tornar-se um cidadão em sua estada em Amsterdão.

Em contrapartida, em “Self Portrait” (figura 13), Rembrandt já com idade avançada, veste uma roupa dourada, por baixo uma camisa de linho fechada na diagonal, um pano decorativo ao pescoço e em sua mão esquerda, segura uma bengala com uma ponta de prata. Com essa pose como se estivesse entronizado, o pintor holandês provavelmente queria expressar seu status especial como um artista notável e também faz uma alusão aos ilustres pintores Renascentistas. É importante salientar, que Rembrandt pintou esse autorretrato em um momento de constrangimento e adversidade, em uma época que declarou falência e foi obrigado a vender sua vasta coleção de objetos entre outras coisas. Possivelmente, o pintor estava a lutar contra si mesmo e de forma melancólica, buscava forças e determinação para seguir em frente. Visto isso, é notável em ambos os quadros a personalidade única do pintor. O fator tempo é evidente pelas características físicas. Enquanto no primeiro autorretrato citado se revela um jovem confiante e destemido, no segundo revela-se um homem melancólico, exausto. Rembrandt revela a vida como um princípio



Figura 13. “Self Portrait” Rembrandt (1658), óleo sobre tela, 133cm x 103cm. The Frick Collection.

condutor de individualidade; “nesse sentido, cada indivíduo tem sua vida que lhe dá a forma em si mesmo. Porque pela vida revela-se, primeiro de tudo, a existência e só depois a forma. A vida é real e tem por isso, aquela individualidade que possui cada fragmento da sua existência por ser realidade” (RAMOS, 2001, pg. 100). O que significa que cada indivíduo é dono da sua existência, não existe uma separação entre corpo e alma, esses são conceitos absolutos da vida, e como já citado anteriormente, a individualidade traz o recorte da vida, e junto da vida temos a morte, o que faz com

que as pinturas de Rembrandt tragam uma carga de presença, e isto é também presença da morte, tanto pela cronologia dos autorretratos e o fator visível de tempo neles, tanto quanto presença como indivíduo.

8.2 Menzel, ausência e presença

Adolf Friedrich Menzel (1815-1905) foi um pintor e ilustrador alemão, mestre do realismo e um dos maiores expoentes desse movimento na Alemanha durante o século XIX. Conhecido por suas ilustrações que retratavam a monarquia prussiana do século XVIII, iniciou-se na pintura só depois dos trinta anos de idade.

Entre as suas pinturas mais emblemáticas, no que concerne o autorretrato, destaca-se “*The Foot of the Artist*” (figura 14) pela sua espontaneidade e pinceladas largas e precisas. Provavelmente essa pintura não teve um motivo específico para ser executada, mas como Menzel era um grande entusiasta da realidade e detalhista, o próprio pé chamou sua atenção. Segundo relatos, o pintor estava no banho quando primeiramente desenhou o seu pé.

Por mais simples que pareça a pintura revela um aspeto de presença, de tempo; “ao autorretrato desenhado ao natural impõe-se uma consciência de tempo onde o sentimento ou a percepção do instante confronta-nos com a possibilidade de fazer do rosto uma forma fixa, pois este mantém-se em constantes movimentos por mais impercetíveis que eles possam ser” (RAMOS,

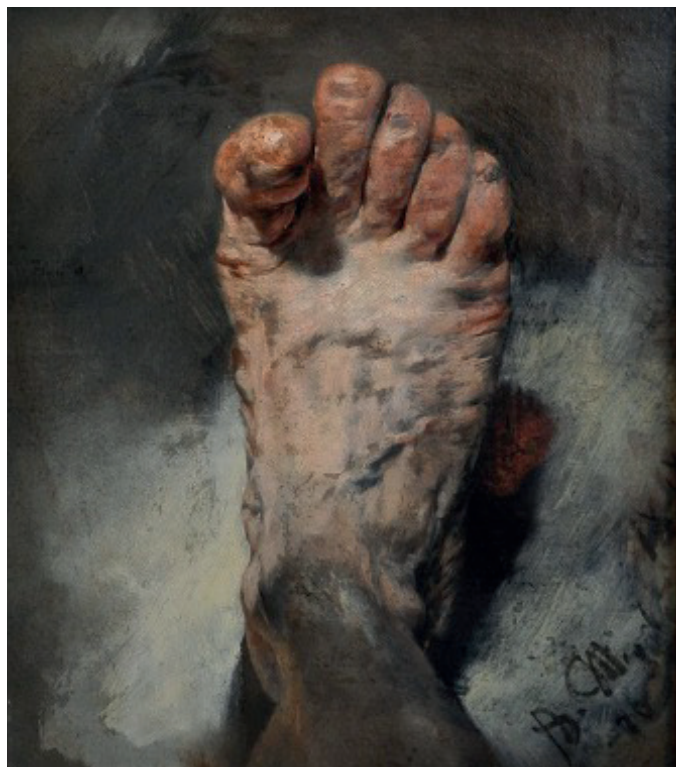


Figura 14 . “*The Foot of the Artist*” Adolph Menzel (1876), óleo sobre tela, 28 x 22cm. Alte Nationalgalerie.

2010 p.131). Na citação acima, Artur Ramos fala, evidentemente, sobre o rosto, mas parece-me possível enquadrar isso em relação aos pés. O ato de autorretratar pode estar relacionado com outras representações do indivíduo, que não sejam apenas do rosto, a autorrepresentação pode ser uma encenação do sujeito por ele mesmo. Existe uma necessidade de um registo da vida, como significado de memória visível.

É possível afirmar que a pintura em questão nasce pelo fascínio da presença, pode ganhar um sentido que vale pela vida e emerge e se faz sentir desses instantes.

8.3 Lucian Freud, obsessão pela verdade

Lucian Freud (1922-2011) foi um pintor nascido em Berlim, na Alemanha, naturalizado britânico em 1939. Neto do psicanalista Sigmund Freud, Lucian Freud figura entre os grandes pintores do século XX e um dos que dedicou grande parte de sua vida à execução pictórica de autorretratos.

Freud é mais lembrado por conta de suas pinceladas largas e carregadas de tinta, era um obcecado pela cor, preparava de forma minuciosa cada cor em sua paleta, e como o próprio pintor disse uma vez em entrevista a David Dawson, assistente de Freud; “cada cor que faço, pode ser encontrado em um pássaro nativo britânico”, o que é verdade, pois esses pássaros são repletos de cinzas, verdes, marrons, entre outros tons.

Seus autorretratos transparecem uma vitalidade e presença que poucos conseguiram alcançar, como ele próprio diz:

“Um pintor deve pensar em tudo o que vê como algo inteiramente para seu próprio uso e prazer. O artista que tenta servir a natureza é apenas um artista executivo. E, uma vez que o modelo que ele copia tão fielmente não vai ser pendurado ao lado da imagem, uma vez que a imagem vai ficar lá por conta própria, não tem interesse se é uma cópia exata do modelo” ou “A aura emitida por uma pessoa ou objeto, faz parte deles tanto quanto sua carne”(HOLBORN, 2019, p.23-24).

Com isso, percebe-se a necessidade quase obsessiva de Freud em tentar reproduzir muito mais do que a carne, mas sim o que há de mais intenso e característico no objeto em questão retratado.

Em “*Interior with Hand Mirror*”, (figura 15), Freud retrata a luz, que para ele era algo fundamental para o seu trabalho, já que evitava o uso de fotografias, e o próprio disse uma vez o quanto importante era luz do estúdio para aqueles que trabalham a partir do real.

Em conversa com Lawrende Gowing, Freud disse que a informação obtida de um espelho é um tipo de informação diferente, a luz era diferente. Portanto, a pintura em questão é uma representação desses dois tipos de luz: uma que vem da rua, e a outra que é refletida no espelho. Em facto, é perceptível essa relação com o instante/tempo e a necessidade de Freud em retratar esse instante, já que durante o dia, acontecem alterações constantes da luz. A presença se faz pela sensação de acumulação de tempo e das circunstâncias existentes no seu decorrer.

Já em “*Painter Working Reflection*” (figura 16), Freud retrata-se nu a pintar em seu estúdio. Esse é o único retrato de corpo inteiro que o pintor fez em toda a sua carreira. Até meados da década de 1960, o pintor jamais havia pintado um nu. Ele mesmo disse em certa ocasião que era um “frustrado pintor do nu”, mas refere que cada parte do corpo era tão única como o rosto. Entretanto o que é observado nessa pintura é um triunfo com a pose, um pincel erguido como a batuta de um general vitorioso. Seu corpo, embora ainda com músculos, mostra claramente os sinais do envelhecimento. Ele mesmo confidenciou a seu assistente Dawson que conforme envelhecia, sentia que estava a enfraquecer, portanto deveria redobrar seus esforços na pintura. Sua obsessão consigo mesmo e o ato de pintar é nítida na obra. É inevitável a sua presença e orgulho pelo seu trabalho, porque foi nessa época que o artista ganhou grande notoriedade mundial com sua pintura. Robusto, e ao mesmo



Figura 15. “Interior with Hand Mirror” Lucian Freud (1967), óleo sobre tela, 25 x 17cm. Coleção Privada.

tempo a reconhecer as vulnerabilidades do tempo, Freud aceita a mortalidade: “Eu quero me pintar até a minha morte”.

A individualidade está patente e a eminência da morte é percebida de forma fria e direta;

“a alma, segundo a sua real particularidade, determina a forma e não se alcança senão através de uma abstracção intuitiva em que as determinações se oferecem numa essência intemporal. Por conseguinte, e quase que de um modo oposto, pode-se trabalhar a fisionomia de forma a revelar aquilo que anima o corpo sem o submeter a categorias e esquemas de construção que se pretendem universais. Procuramos assim, através da imagem, uma força que se revela no curso vital de um momento presente que deixa visível todo o percurso que nos leva até ela. Esta força anímica manifesta-se na mobilidade da vida que por sua vez se revela na constante presença do instante” (RAMOS, 2001, p.95).



Figura 16. “Painter Working Reflection”
Lucian Freud (1993) 101 x 81cm, óleo sobre
tela. The Newhouse Collection.

8.4 Francis Bacon, verdade e visceralidade

O artista anglo-irlandês Francis Bacon (1909-1992) nascido na Irlanda, foi um dos grandes pintores de sua geração. Suas pinturas carregam um aspeto de presença e sinceridade que poucos alcançaram. Apesar do percurso artístico do pintor não ter o foco principal nos autorretratos, desenvolveu inúmeros retratos durante vida em diferentes técnicas e estilos. É interessante citar que Bacon fazia suas pinturas e principalmente os autorretratos como uma forma de estímulo pessoal. Como ele mesmo disse em entrevista para David Sylvester em 1975, ele pintava a si mesmo pois não havia mais ninguém para pintar. “Fiz muitos autorretratos, isso porque as pessoas andaram morrendo à minha volta como moscas e eu não tinha mais ninguém para pintar a não ser eu mesmo” (SYLVESTER, 1985, p. 129). O artista trabalhava para si em busca de uma auto compreensão, perante uma vida rodeada por uma energia pesada e um quanto perturbadora. “A arte é um método para despertar novas áreas de sentimento, e não uma mera ilustração do objeto” (CHILVERS, 2007, p. 38). Podemos afirmar um caráter de individualidade e presença física nas obras de Francis Bacon.

Bacon não buscava uma representação fiel e real do rosto, criava uma nova forma de visualizar, muitas vezes distorcida e perturbadora.

“Retratar não é afinal, representar uma representação, porque o rosto não é uma imagem, mas um complexo de sinais e de forças em movimento que o puxam pra fora de si, para fora da significação, deformando o mapa até deixar irreconhecível, ora para dentro de si, fixando-o numa figura estática, humana, ilusoriamente una. (GIL, 2005, p. 33).



Figura 17. “Three Studies for a Self Portrait”, Francis Bacon (1979-80), óleo sobre tela, 37,5 x 31,8cm. The Met.

Com isso vemos uma sinceridade e verdade em suas pinturas uma individualidade intensa e amplamente revelada. Pintar apelando à sinceridade pode parecer simples, mas é extremamente difícil alcançar esse feito.

Não é preciso retratar uma imagem fiel e real para perceber sua presença física e emocional, e no caso de Bacon uma presença perturbadora e melancólica, como aliás foi sua vida. Permitamos dizer que, por um certo lado, o artista gostava de viver envolto a ambientes sombrios e pesados, como se o próprio fosse refém dessa atmosfera para produzir com verdade e visceralidade. “o retrato busca a singularidade do rosto, a minha singularidade está também na maneira como me ausento de mim, como me torno irreconhecível quando perco o rosto.” (GIL, 2005, p. 33).

Outro aspecto do pintor britânico que traz grande apreço a esta pesquisa de mestrado se faz pela sensação de tempo e movimento em suas obras. Sua técnica variava de trabalho a trabalho, por vezes trabalhava com pinceladas largas, ou até mesmo utilizava de panos repletos de tinta para criar esse efeito de movimento e seus retratos anamórficos. Trabalhava o acaso como processo de desenvolvimento, como ele mesmo disse em entrevista a Syvester em 1962, ele previa uma imagem antes de concebê-la, mas o resultado final nunca saía conforme pensado, pois a obra se transformava por si só através do comportamento que as tintas se misturavam durante o processo (Sylvester, 1985, p. 17), suas pinturas eram retratos em transformação. A forma como Bacon expressava os movimentos do corpo humano em suas pinturas, assemelhava-se aos registros fotográficos da época em um plano sequência. Mas a diferença é que Bacon retratava todo esses movimentos em um único plano, o que torna evidente uma sensação de tempo e movimento, assim como também revela uma transformação da pintura nesses pequenos instantes.



Figura 18. “Three Studies for a Self Portrait”, Francis Bacon 1967), óleo sobre tela. DACS London.

III TRABALHO PRÁTICO

1 Introdução ao trabalho prático

Autorretratar é um processo profundo do ponto de vista psicológico e emotivo. Autorretrato diante do espelho implica assumir em simultâneo o papel de artista e de retratado. Através do espelho, consegue-se primeiramente retratar a imagem refletida em sua superfície, seguindo suas proporções e estruturas, mas posteriormente é muito mais do que um processo de mimetização e uma tentativa de alcançar a compreensão do indivíduo. É fazer compreender o indivíduo: seu ego, fraquezas, triunfos, enfim, buscar sua identidade e individualidade. Autorretrato é um processo infinito de autoconhecimento, e isso vai além da compreensão de si e envolve questões metafísicas e humanas.

A busca está em volta do autorretrato, e na tentativa de compreensão de questões já citadas anteriormente nessa pesquisa, estão presentes antes mesmo do início dessa formação. Permite-se aqui um relato pessoal sobre experiências passadas:

Certa vez em 2018, durante residência artística em Larvik, Noruega com o pintor norueguês Odd Nerdrum, um dos grandes nomes da pintura figurativa contemporânea atual, durante uma sessão de pintura e desenho Odd me disse:

“Sua pintura parece muito bem organizada e virtuosa, mas o que separa uma pintura virtuosa de uma boa pintura é a forma sensível como observa o retratado, e isso não está relacionado com a sua técnica utilizada, mas sim com a sensibilidade de perceber a alma. Quando seus olhos forem capazes de enxergar isso, então sim estarás a pintar com verdade e sabedoria”.

Aquilo deixou uma inquietação que se manteve por alguns dias, até que o artista solicitou para que fosse o próximo a posar para a sessão de modelo se realizava todas as noites em seu estúdio. Naquela noite, os meus sentimentos estavam conturbados, por motivos pessoais, e aproveitei aquela oportunidade para durante uma hora libertar a minha mente, e quase como uma performance eu pudesse refletir sobre os sentimentos mais densos, tristes e melancólicos dentro de mim, já que estava a

ter a oportunidade de ser retratado pelo que julguei ser um dos últimos grande mestre da pintura ainda vivo, Odd Nerdrum. Foi uma hora longa, no começo senti tristeza, mas conforme aquilo passava, a tristeza e agonia deram lugar a um vazio, quase meditativo. Logo após a sessão, a curiosidade em poder ver esse desenho foi grande, e assim que tive aquele desenho em mãos pude entender de forma visual o que Odd tentou me explicar por palavras. Senti-me profundamente reconhecido naquela representação, conseguia sentir a minha presença aquele desenho. Era um retrato daquela uma hora, do qual percebia cada minuto ali retratado, cada sentimento ali vivido (figura 19).

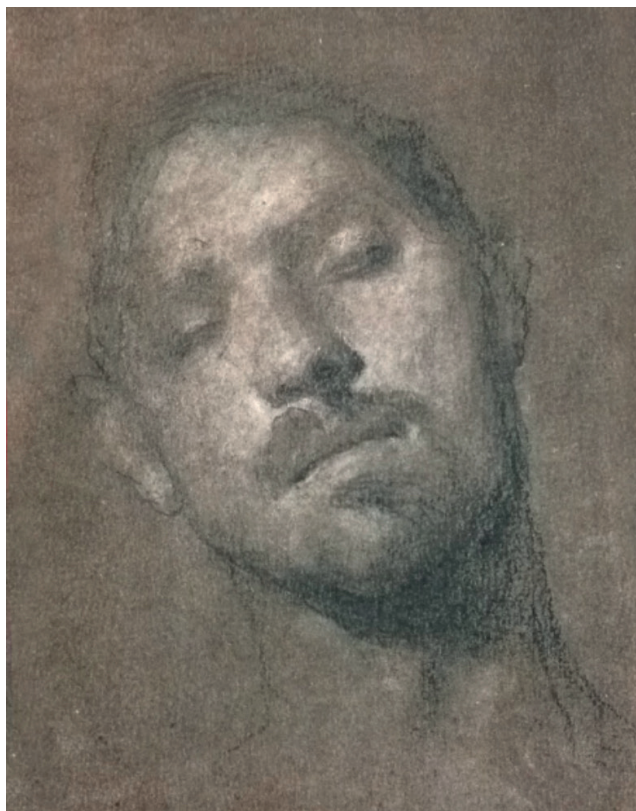


Figura 19. Odd Nerdrum (2018)
carvão sobre papel. 29,7x21cm.

Tendo em conta o percurso feito ao longo desses dois anos de investigação académica, neste capítulo serão abordados os procedimentos metodológicos dos trabalhos de pintura e alguns desenhos que permitem compreender melhor toda abordagem teórica até aqui apresentada, relembrando que muitas conclusões só se tornam possível após a experiência prática de estúdio. Para manter uma lógica e um método, os trabalhos estão separados em grupos de pinturas, designados: pinturas como momento e pinturas como experiência, já anteriormente no desenvolvimento dessa pesquisa.

No que se designa pintura como momento, o processo de execução é muito mais rápido, não mais do que um dia para cada obra, em função disso as pinturas são mais orgânicas e menos cautelosas, no sentido de proporções e formas, e também permite uma experimentação maior no âmbito de técnicas executadas. Existe um caráter mais exploratório das expressões percebidas do momento, cada pintura configurou-se de maneira diferente e trouxe resultados diversos.

Já em relação ao que se designa pintura como experiência, o cuidado pela proporção, formas é maior, o que permite maior controlo sobre volumes, cores, expressões, pois são pinturas que demandam mais horas de trabalho e são mais carregadas de matéria pictórica, comportam maior saturação cromática, etc.

Isso não significa necessariamente uma qualificação de melhor ou pior do que as pinturas consideradas “*alla prima*”, mas apenas que são diferentes processos de execução.

Por último, foram inseridos também desenhos e gravuras, pois o desenho é fator fundamental na conceção e desenvolvimento de idéias, e também pode ter um carácter de obra finalizada, por isso julgo ser importante a inserção desses outros meios para o desenvolvimento da presente pesquisa.

2 Materiais e suportes utilizados

Durante a execução das pinturas e desenhos, diferentes materiais e suportes foram utilizados, cada um enquadrado na suas finalidades próprias.

A começar pelos desenhos, os materiais utilizados foram grafites em diferentes graus de dureza (entre 2H até 3b) o que permite maior controle das gradações de valores nos desenhos. Também foram utilizados o carvão, em formato de barra para os traços iniciais e posteriormente os lapis carvão para áreas de mais detalhes e precisão.

Para os desenhos a grafite, foram utilizados papéis de aguarela fabriano 100% algodão. A escolha desse papel deve-se à necessidade de aplicar uma camada de grafite em pó misturado com água, uma camada preliminar de cor e valor tonal, com a finalidade de distinguir melhor os valores tonais e eliminar o tom mais alto, que no caso seria a cor do papel branco.

Já para o desenho a carvão, foi utilizado um papel para pastel MiTeintes, isso deve pelo facto de ser um papel com grãos largos ou mais texturizado, o que permite melhor controle e fixação do carvão sobre a superfície, a permitir assim uma melhor variação tonal e cromática sobre o desenho. Foi utilizado um papel de tom amarelado por ser um tom intermediário, que permite aos olhos melhor distinção tonal, assim como aconteceu anteriormente a camada de grafite diluído sobre papel de aguarela.

Para as pinturas, dois tipos diferentes de suportes foram utilizados. As pinturas consideradas “*alla prima*” foi utilizado uma tecido de algodão italiano com tramas mais fechadas sobreposta com duas camadas de gesso acrílico, a criar uma superfície menos absorvente, o que permite maior fluidez da tinta sobre a superfície da tela, ajudando assim resolver uma pintura em uma única sessão.

Já para as pinturas um pouco mais trabalhadas e executadas em várias sessões, foi utilizado um tecido de linho, um material mais nobre e que exige um tipo de preparação mais cuidadoso que será comentado de forma mais profunda no próximo capítulo. O linho contém uma trama diferente do algodão, o que trás um outro aspeto a pintura e que cria um bom efeito mesmo em uma pintura com menos carga de tinta aplicada.

Em relação as tintas, foram utilizadas apenas as tintas a óleo, o que permite diferentes técnicas e maior possibilidade de ajustes e sobreposições, por ser uma tinta que demora mais para secar. As tintas utilizadas foram: branco de Titânio, branco de Chumbo, amarelo Ocre, terra de Sienna Natural, terra de Sienna queimada, sombra natural, sombra queimada, vermelhão, azul ultramarino, Alizarin Crimson e negro de marfim. Já para os diluentes, utilizou-se a terebentina e o óleo de linhaça, em proporções variadas conforme as necessidades da pintura.

Os pincéis utilizados variaram de formatos (chatos, filbert e redondo) e níveis de dureza, como os pincéis de pelo de porco, que são mais duros e carregam maior quantidade de tinta e permitem pinceladas mais “impastadas”, isso é, áreas com maior carga de tinta na superfície da tela, ou pincéis



Figura 20. Paleta de cores utilizada.

mais macios, como os de pelo de Mongoose, um mamífero do grupo dos suricatas, que permite pinceladas mais suaves e perfeitas para áreas de transição de cores e valores.

E por último, para finalização de todas obras, aplicou-se camadas de vernizes. Para os desenhos foram utilizados vernizes em spray, próprios para técnicas de grafite e carvão. E para as pinturas foram utilizados vernizes de retoque durante o processo de pintura, e após finalizadas, uma camada de verniz matte.



Figura 21. Pincéis utilizados.

3 Técnicas exploradas

Como citado no capítulo anterior, o trabalho prático foi desenvolvido em diferentes suportes, em desenho foram utilizados dois papéis distintos, cada um para sua finalidade. Para as pinturas também foram utilizados dois tecidos diferentes: o algodão e o linho.

Em relação a preparação do papel para o desenho de grafite, utilizou-se uma técnica de entonação da folha branca, pois isso permite um papel com tom intermediário, o que faz se melhor para o artista, a compreensão dos valores correctos do objecto ou figura que está a desenhar ou pintar. Para aplicação dessa camada primária, primeiramente é necessário esticar esse papel em uma placa rígida (nesse caso utilizou-se o MDF) e colar a folha nas extremidades com uma

fita cola com goma arábica, que funciona de forma correcta para essa aplicação, é importante utilizar a fita cola pois ela faz com que o papel após seco, não crie ondulações e permaneça lisa ou raza. Após humedecer a folha com água, aplica-se uma ou duas camadas da mistura de grafite e água para criar uma superfície com valor tonal diferente do branco do papel. Após feito o procedimento, deixa-se secar por um dia e está pronto para uso. (figura 22)

Para as pinturas, para as telas de algodão, foram aplicadas duas camadas de gesso acrílico em uma proporção de 90% de gesso para 10% de água. Esse suporte foi utilizado para as pinturas que exigiam uma técnica mais rápida e prática, pois o algodão com as tramas fechadas gera uma camada menos absorvente, o que permite um deslizamento mais fluído dos pincéis e a tinta demora mais tempo para penetrar a superfície, o que permite uma sessão “*alla prima*” mais fluída e com mais densidade de tinta e deriva uma camada de tinta mais saturada mesmo com apenas uma camada de tinta. Se essas pinturas fossem aplicadas sobre o linho, as cores perderiam saturação e a pintura não teria o mesmo impacto visual.

Entretanto para as pinturas que exigiram mais tempo para serem executadas, foi escolhido o linho, nesse caso cru, sem a base de gesso acrílico que normalmente é encontrado nas lojas de materiais artísticos. Por se tratar de um tecido cru, o que significa uma superfície muito absorvente, é necessário uma preparação mais cautelosa afim de criar uma camada menos absorvente para a tinta, mas esse processo manual permite ao artista compreender e entender qual solução de preparo funciona melhor para a técnica que será aplicada sobre o suporte.



Figura 22. Processo de entonação de papel e materiais.

No início foi feito um processo de encolagem, que consiste em uma aplicação de cola para cobrir os pequenos poros existentes nas tramas do tecido. Foram utilizados dois processos de encolagem, um “à moda antiga”, feito a partir de uma receita clássica que consiste em 1 parte de cola de coelho, uma parte de água e um dente de alho. Para a receita mais nova foi utilizada

3 partes de cola branca para uma parte de água. Para ambos os processos, foram aplicadas duas camadas de cada receita sobre o tecido de linho.

Após o processo de encolagem, foi aplicado dois tipos de bases para a pintura, essas bases têm novamente o objetivo de criar uma camada isolante, para evitar o contato da tinta com o tecido.

Para uma das telas (figura 35) foi utilizada uma base mais moderna de 90% de gesso acrílico para 10% de água. Já para as outras telas, foi aplicada uma base composta de uma receita de 1 parte de cola de coelho, 1 parte de branco de chumbo e 2 partes de carbonato de cálcio, essa base gera uma mistura de cor branca/amarelada, mas é possível aplicar um cor de tinta óleo para gerar uma base de cor para a tela, isso pode variar das necessidades do artista para determinada pintura. Em uma das bases, foi utilizado o amarelo ocre, enquanto nas outras mantevesse na cor natural da base.



Figura 23. (imagem esquerda) processo de encolagem do linho.
(imagem direita) base para pintura com adição de amarelo ocre.

Em seguida, após a secagem das bases, para todas as pinturas foi uma camada de imprimadura, que serve para designar uma camada fina de tinta aplicada sobre o suporte, o que determina uma cor de fundo. A escolha da imprimadura é importante pois ela vai influenciar a harmonia das cores, valor e tom, pois como a tinta óleo têm níveis diferentes de transparência, mesmo em sua última camada, ainda será possível ver a influência dessa base sobre toda a pintura. Dentro de alguns trabalhos é possível perceber de forma mais notável essa interferência do fundo. (figura 31,34,35,36).

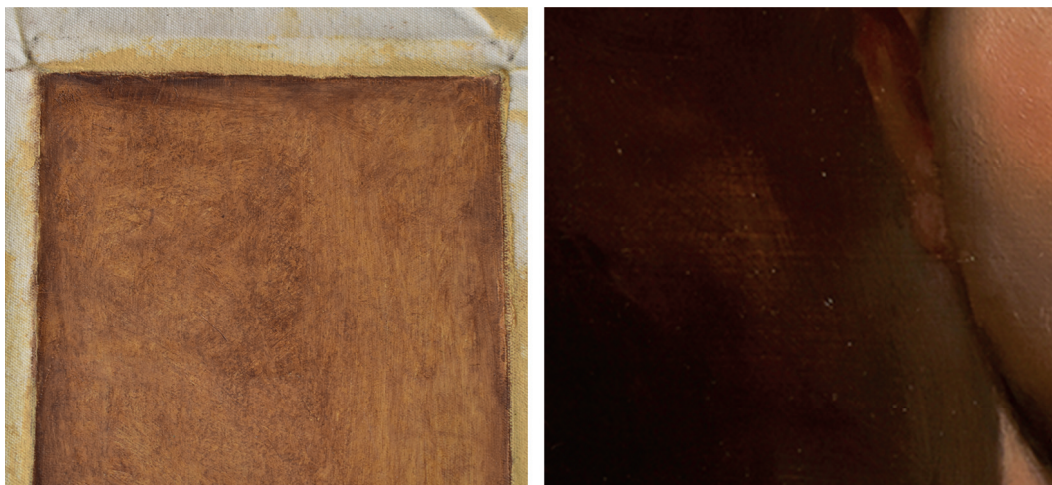


Figura 24. (imagem esquerda) Imprimadura em tela.
(imagem direita) detalhe das camadas de imprimadura visíveis na pintura finalizada.

Para todas as pinturas aqui apresentadas, foram feitos desenhos preliminares sobre o fundo, para garantir uma estrutura mais sólida da representação, isso permite uma pintura melhor planeada e executada com maior segurança, mesmo que em alguns casos o efeito da gestualidade e expressividade sejam mais explorados. Alguns desses desenhos foram executados com carvão, outros foram feitos diretamente com o pincel, não existiu um padrão exacto para essa aplicação pois cada pintura apresentou de maneira diferente e existiu um carácter de experimentação ao mesmo tempo. Mas todos partiram do princípio de pensar de forma mais dualista, ao separar as partes da imagem representadas pela luz e as partes da imagem representadas pela sombra. Esse processo de *chiaroscuro* faz com que se perceba melhor as proporções em um aspeto macro, isso quer dizer, sem pensar nos detalhes, e conforme a pintura se faz aparecer e fica melhor organizada é possível pensar mais detalhadamente no micro, os detalhes.

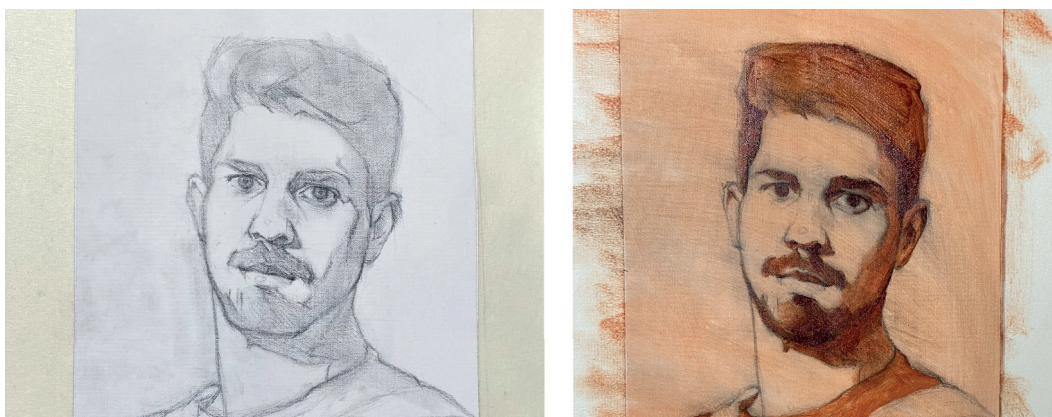


Figura 25. (imagem esquerda) esboço inicial feito em carvão.
(imagem direita) imprimadura e underpainting.

Houve, também, a execução de esboços iniciais, em tamanhos reduzidos para composições mais complexas, onde era importante estabelecer melhor a atmosfera que seria trabalhada na pintura final, assim como sucedeu com a escolha de cores, áreas de luz e sombra, pontos focais, etc.



Figura 26. Esboço para pintura
“Self Portrait with black scarf”.

Já em relação ao aspeto pictórico, cada obra teve desenvolvimentos particulares, algumas resultaram em pinturas mais saturadas e frias, outras mais coloristas e quentes, mas para todas as pinturas a lógica construtiva se manteve parecida. Nos métodos clássicos de pintura, as sombras têm como principal característica a transparência, possibilitando perceber as camadas de imprimadura do fundo. Pintores como Rembrandt, ou o flamenco Peter Paul Rubens (1577-1640) exploraram bastante esse recurso. (figura 27).

Para as áreas de luzes, o pensamento é inverso, tem como método, o uso de cores mais opacas como uma mistura de branco de titânio com amarelo ocre e vermelhão. Essa dicotomia entre transparências e opacidade cria uma sensação volumétrica mais presente e traz interesse plástico para a pintura.



Figura 27. Detalhes de pintura
 “Portrait of a man”, Rubens (1615),
 óleo sobre madeira, 51x38cm.
 Yale University Art Gallery.

Dentro do aspecto da opacidade e presença de tinta, em alguns casos foram exploradas pinturas com mais empaste. É uma técnica onde a tinta é aplicada sobre o suporte em camadas mais grossas. Quando trabalhadas com pincéis mais duros criam pinceladas expressivas e destacadas. Com isso, exploram-se diferentes tipos de aplicação de tinta para obter variedade plástica; este é um assunto que pela sua complexidade não permitirá uma abordagem profunda neste trabalho.

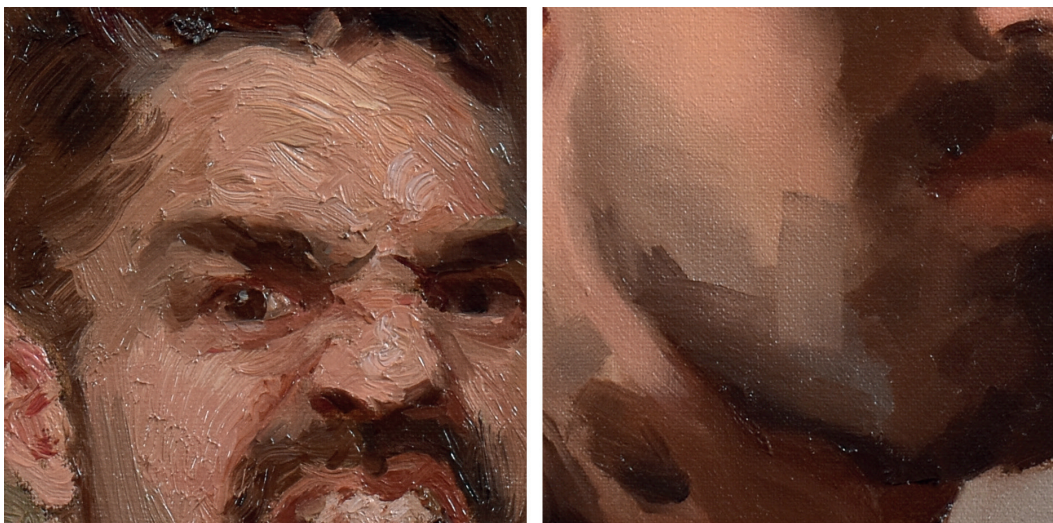


Figura 28. Detalhes das pinturas e diferentes técnicas de pincelada.

É importante dizer que todas as pinturas foram executadas ao natural com o auxílio de um espelho. Esse instrumento é utilizado por pintores há muito tempo e apresenta características particulares como já foi citado no capítulo 2.

Além dessas particularidades citadas anteriormente, pintar ao natural permite aos olhos uma melhor percepção de cor que as cameras fotográficas não alcançam. Com isso a capacidade de controle da forma e as subtilezas nas variações cromáticas é mais intensa, permitindo ao artista trabalhar com uma maior riqueza de estímulos sensíveis. Um bom exemplo está nas variações de temperatura entre sombra, meio tom e luz, onde só é possível ver qualidades de cor mais frias nos meios tons, quando as sombras são mais quentes, ou vice-versa.

Por último, a pintura ao natural é “orgânica” e urgente, pois os movimentos durante a execução das obras nunca são exatamente iguais, nunca irá retornar a pose inicial. Cria-se assim uma sensação de movimento e presença de pequenos instantes, o que traz originalidade e individualidade para cada novo autorretrato.



Figura 29. Detalhes de pintura em processo com a utilização de espelho.

4 Abordagens práticas e teóricas das obras

4.1 Grupo 1 (pinturas como experiência)

As pinturas aqui abordadas, foram pinturas que demandaram mais tempo a serem executadas, por se tratar de pintura como experiência, o fator tempo e novas significações diárias, projectam um carácter de novos caminhos diários, são pinturas que se transformam, e em alguns casos são encarados como personagens, como no caso da pintura *“Self Portrait as a Painter”* (figura 30). É uma pintura onde o artista se projecta nessa identidade de pintor, para apontar a alegoria de maturidade, foi expressa através de um rosto mais envelhecido do que do próprio autor. A composição cria uma tríade compositiva entre mão apoiada ao quadro (que representa o alicerce para a pintura), a mão a manejar paleta de tintas e pincéis (representação da técnica artística e de expressão pictórica), e o rosto que representa a alma e o conhecimento. Todos esses detalhes foram explorados através de um contraste de luz em sombra para essas partes determinantes a fim de criar uma atmosfera pessoal e narrativa.

Assim como Rembrandt fez em seu autorretrato (figura 12), onde ainda jovem se retrata como um cavaleiro aristocrata e quer evidenciar sua autoconfiança como pintor, no autorretrato em questão, existe uma necessidade de se autorrepresentar como um pintor, a fim assumir o mesmo sentido. A decisão de construir um autorretrato em que a minha aparência é a de um indivíduo com idade muito superior à que possuo, traz essa vontade de representar a maturidade na pintura, e as vestimentas trazem um ar clássico e talvez tente enquadrar-se e ser notado dentro de um contexto clássico e mais próximo de seus grandes mestres da pintura. No aspeto prático foram explorados tons mais quentes para o rosto, onde na região central da face existe uma carga maior de tons avermelhados, enquanto nas áreas de maior luz, existe uma maior predominância de amarelos e também de empastes. Para os tons médios, foram aplicados tons mais frios para contrabalancear as áreas quentes de sombra e de brilhos, dessa maneira, criar uma harmonia de cor mais equilibrada. Na vestimenta, houve um cuidado com as qualidades das transparências, quase todo casaco é feito com cores transparentes, principalmente a sombra queimada, o negro de marfim, amarelo ocre e a terra de Sienna queimada.

É possível perceber as cores da imprimatura inicial em algumas áreas de sombra e nomeadamente no rosto. Como referido anteriormente, existiu uma interpretação e idealização das áreas mais iluminadas da obra (mão, rosto, paleta). O autorretratar ao natural por oposição ao retratar por fotografia, permite essas idealizações e novos julgamentos afim de trazer maior interesse pictórico e inventivo à obra.



Figura 30. “Selfportrait as a Painter”, Rani Assal (2020), 120 x 100cm, óleo sobre tela.

Na pintura “*Selfportrait with a black scarf*” (figura 31) contém uma predominância de áreas escuras, o fundo é feito com a mistura de amarelo ocre e preto de marfim e em algumas áreas alguma adição de branco de titânio, isso gera um tom esverdeado frio, que se intensifica ainda mais nessa dicotomia entre quente e frio quando comparado as áreas quentes do rosto, foi empregado dessa maneira para gerar contraste e separar a figura do fundo, também é possível destacar a silhueta bem marcada e presente das roupas, quase que aplicado um cor lisa e sem volumes, isso ajuda a intensificar silhueta em triângulo, que puxa o olhar para a área iluminada do rosto, onde está o ponto focal da composição.

A pintura evoca um momento de luto e tenta exprimir um desconforto

emocional do autor. A escuridão do fundo reveste um aspeto solitário e triste patente no olhar do indivíduo. Enquanto por outro lado, existe a luz, que funciona como contraponto positivo. É evidente nesse autorretrato, uma busca íntima do próprio artista com seus sentimentos. Existe uma tentativa de sublimação absoluta de uma situação negativa.

A pintura, aconteceu em um intervalo de 8 meses, o que fez com que ela sofresse variações drásticas o que trouxeram novas visões para a obra. Como Simmel diz em seu livro Rembrandt, a experiência momentânea não é uma que acontece de forma emergente e isolada, mas sim é uma unidade que manifesta de forma a ser uma unidade total. Isso é, a cada nova camada na pintura, novas experiências são vividas e por isso não existe um momento fixo e congelado. Mas o retrato em si configura uma soma de passado e presente, o que traz a presença como tempo, e o tempo não necessariamente precisa ser representado em um grande intervalo de vida, mas sim, pode ser percebido em um curto período da vida.



Figura 31. “Selfportrait with a black scarf”,
Rani Assal (2019-20),
50 x 40cm, óleo sobre tela.

Na série “*Numb*” (figuras 32-33) existe um confronto e uma relação compositiva e expressiva, evidente, entre um desenho a carvão (executado em dois dias) e uma pintura (executada em um intervalo de 6 meses). Durante estas execuções, diversos fatores externos e conturbados aconteceram, o que trouxe a cada nova sessão, às vezes separadas por intervalos de semanas, novos significados. O objectivo inicial era representar um vazio emocional, principalmente através do “olhar perdido” e intensificar pelo pequeno gesto da boca a entreabrir. O que se percebe aqui é uma subtil variação entre as duas composições, por mais que elas estejam centradas na representação da mesma cara na mesma posição, no desenho percebemos uma aproximação mais fiel às características estéticas do pintor, e um olhar ainda presente, já de uma forma controversa, na pintura à óleo, o rosto já é mais idealizado e o olhar e a expressão trazem características do vazio, mas a presença do artista é mais sentida pelo espectador. “Assim, no autorretrato do natural trata-se de conceder o ânimo, o movimento revela sucessão da transformação que chega a forma essencial de toda a existência presente no seu curso vital” (RAMOS, 2010, p.132).

Nas questões práticas, no desenho a carvão, nota-se um padrão de traço em aproximadamente 45 graus, é possível observar essa técnica em desenhos de diversos artistas clássicos. Para evidenciar os volumes do rosto e de forma mais rápida, foram aplicados apontamentos em pastel branco. Com isso temos o carvão para as sombras, o branco que representa os tons altos e o papel que cumpre a função de meio tom.

Na pintura, novamente a dicotomia de sombra e luz é visível e novamente a técnica que aplica as cores transparentes para as sombras. Porém nesse caso, muitas camadas da imprimadura foram deixadas para serem percebidas a olho nu de forma consciente com o intuito de criar uma atmosfera mais densa, assim como na parte inferior da composição, a roupa permanece inacabada e quase que se une ao fundo com a intenção de unificar figura e fundo em um mesmo plano.

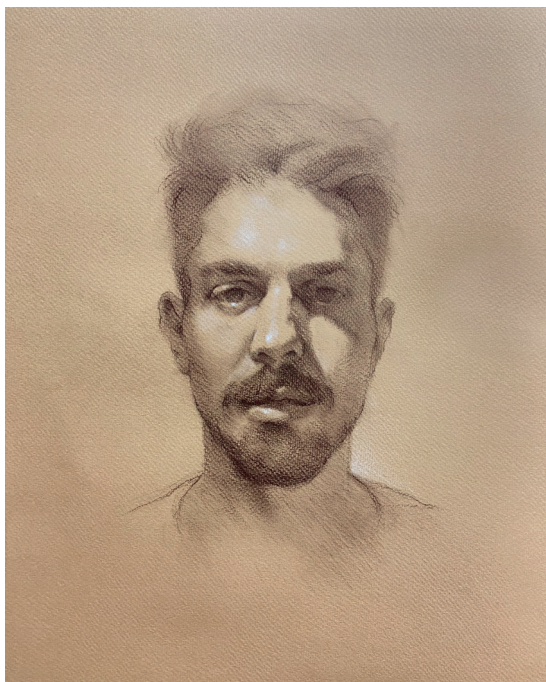


Figura 32. "Numb", Rani Assal (2021)
40 x 30cm, carvão e pastel branco
sobre papel.



Figura 33. "Numb",
Rani Assal (2020-21),
50 x 40cm, óleo sobre tela.

Por último nesse grupo apresenta-se “Estudo de autorretrato” (figura 34), a pintura parte de processos de novas experiências práticas, a imprimadura foi feita com Terra de Sienna queimada, com um pouco de Sombra natural, enquanto outras foram feitas com a Sombra Queimada. Essa nova cor para a primeira base da pintura, permitiu novas experiências no âmbito de novas misturas de cor, pois está a se tratar de um fundo mais quente. Dessa forma foi necessário uma paleta com cores mais neutras e frias para ter uma maior variedade tonal na pintura.

Além disso, foi executado, para essa pintura um desenho preliminar melhor estruturado, para conseguir chegar as proporções reais ainda nas primeiras sessões. Conclui-se que uma boa estrutura primária permite uma melhor configuração e representação da forma.

Nessa obra a preocupação esteve em trazer uma postura de imposição. Um olhar de cima para baixo, que transmite confiança e imponência, mantendo a gestualidade e o movimento da ação. O olhar aqui é mais perene, trazendo mais presença no autorretrato.

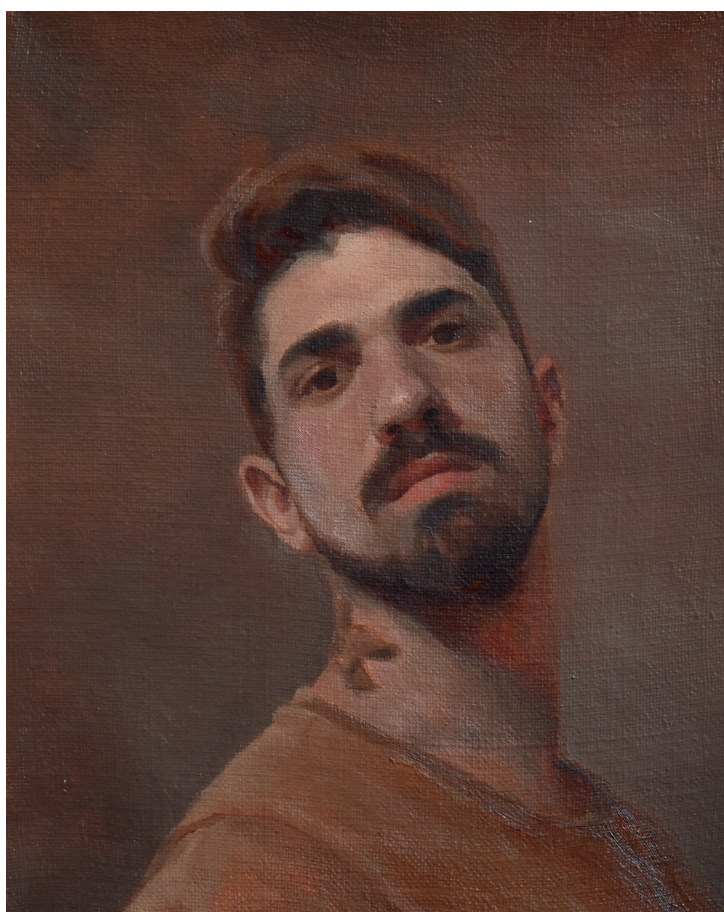


Figura 34. “Estudo de autorretrato”,
Rani Assal (2021),
30 x 24cm,leo sobre tela.

4.2 Grupo 2 (pinturas como momento)

Neste grupo de pinturas, o foco está colocado na espontaneidade do momento presente. Todas estas obras foram todas executadas *alla prima*. O objectivo não era retratar de forma perfeita o real, mas revesti-la de uma sensação de momento podendo ser percebido tanto pelas expressões desenvolvidas, as mudanças de iluminação ou ainda a forma pela qual foi executada a obra. São variantes em busca do autorretratar o presente momentâneo.

As pinturas desse grupo foram feitas em tamanhos pequenos para tornar possível a execução em única sessão e conseguir reproduzir o objectivo desses estudos do momento presente e único. Os formatos de pinturas variam de 19x24,5 cm e ainda menores, 14x17cm. Os outros retratos desse grupo estão presentes no catálogo de pinturas (pág. 66).

Em “Estudo de Autorretrato 02” (figura 35) a presença se faz pelo olhar, qual observa o espectador. A pintura foi feita com pinceladas mais subtis, com um modelado e sem muitas marcas do pincel para tentar atingir um grau de realismo que não demandasse tanto tempo. A luz vem da esquerda, sugere uma luz natural oriunda da janela próxima ao modelo. A sensação de volume é evidenciada nas transições

das cores quentes das sombras e subtis tons esverdeados e azulados dos meio tons. Os olhos são escuros, trazem a profundidade do olhar. Com poucas horas de trabalho, são percetíveis os volumes e riquezas de detalhes presentes.

Já em “Selfportrait



Figura 35. “Estudo de Autorretrato 02”,
Rani Assal (2021),
24,5 x 19cm, óleo sobre tela.

Screaming” (figura 36), a abordagem é completamente diferente, a presença se faz pela expressão feroz e mais do que isso, pinceladas largas e grandes áreas de empaste. A pintura começou de forma mais delicada, mas durante o processo percebeu-se a necessidade de uma expressividade mais intensa através de gestos mais exuberantes e mesmo agressivos. As pinceladas carregadas de tinta foram aplicadas e pensadas como se estivesse a esculpir, as marcas do pincel seguem o volume da forma e o seu vigor emotivo, sua agressividade, corporalizam claros instantes de raiva no momento do autorretrato.

Nessa pintura a velha máxima da pintura tradicional, onde as áreas de sombra são mais transparentes e com camadas finas de tinta e as luzes com grandes empastes é quebrada, tudo se mescla em uma grande harmonia, fundo e persona são um só, talvez (?) para expressar uma tormenta mental rodeada pelo artista.



Figura 36. “Selfportrait Screaming”,
Rani Assal (2021),
17 x 14cm, óleo sobre tela.

4.3 Grupo 3 (pinturas da ausência)

Para esse grupo, fez-se presente a pintura de Menzel (figura 14) onde ele retrata o próprio pé. Trata-se da necessidade de um registo da vida, da memória visível, e essa memória pode ser representada pela presença física em diferentes facetas que não necessariamente o rosto do próprio artista. A presença está vivenciada e registada.

Com base nisso, surge o “Estudo de mão com anel” (figura 37), onde se procura evidenciar o presente momentâneo. A luz que ilumina a mão tem as qualidades de um final de dia ensolarada (em Lisboa). Os violetas na sombra projectada evidenciam essa qualidade específica de luz presente nessa parte do dia, com isso a luz retrata um momento específico. O anel é um elemento simbólico que mantém seu significado e presença entre gerações (pai, tio e filho).

A mão retratada tem uma gestualidade, expressa um movimento receptivo onde aceita esse legado. Mas não é apenas receber esse legado, o ato simbólico está repleto de nuances e reflexos cheios de histórias. Duas gerações de artistas, cada um com a sua singularidade. Olhamos a mão que faz a pintura e olhamos



a pintura que atesta a presença da mão; coincidentes, a mão que origina e o seu produto. Isto é também a premente lembrança do ciclo criativo e do fluxo de existências. Mas não é só a mão. é uma certa mão disposta de uma certa maneira. A pintura regista o momento, mas através do elemento presente, carrega experiências passadas, presentes e futuras.

Figura 37. “Estudo de mão com anel”,
Rani Assal (2021),
24.5 x 19cm, óleo sobre tela.

“*Hand*” (figura 38) surge da reflexão da relação entre estética clássica inserida em contexto contemporâneo. Esse foi o primeiro trabalho realizado pelo artista onde a tatuagem é exposta, um elemento presente do próprio artista. Com as reflexões e descobertas nessa pesquisa, fez-se a necessidade de demonstrar a individualidade e presença única do pintor, o que torna ainda mais presente com a inserção da tatuagem. Nos fatores práticos e ponto focal da composição, o objetivo foi manter as relações de volume e forma da mão, mas que com o elemento da tatuagem, isso poderia ficar menos presente.

Para que a tatuagem não ocupe todo o foco da obra, pois naturalmente tem valores tonais baixos, foi necessário idealizar esses valores para manter os volumes da mão e criar uma harmonia geral. Ao mesmo tempo deixar e criar uma harmonia geral para composição.

Pela sua posição, esta mão como que se assume como uma mão de outro! Ao contrário da citada pintura da outra mão - uma mão oriunda do próprio corpo, quase reativa - esta é uma mão passiva, isto é, disposta, pendente, para ser olhada, lembrando um gesso acadêmico pendurado na parede de um atelier.



Figura 38. “Hand”
Rani Assal (2021),
33x 25cm, grafite sobre papel.

4.4 Grupo 4 (gravura da presença)

Nesse último grupo, está presente uma gravura (figura 39) feita pelo processo de calcografia. É feita sobre uma matriz de metal, nesse caso o zinco.

Após uma aplicação de verniz sobre a superfície de metal, é feito um desenho com ponta seca, onde é retirada essa camada de verniz. Após o desenho, a matriz de metal é mergulhada em uma solução de ácido. Com isso, o ácido penetra na matriz nas áreas onde o verniz foi retirado pela ponta seca e corroi, marcando o desenho nessa matriz. Em seguida, aplica-se tinta sobre a matriz, e com a ajuda de uma prensa mecânica, transfere-se o desenho para uma folha de papel.

O interessante desse processo se faz pela transformação com que o desenho passa. Por mais que o registro e execução do desenho aconteça no início do processo, o desenho apenas ganha presença final naquele instante.

Outros sentidos se apresentam como presença no ato de fazer a gravura, pela dinâmica e forma de estabelecer o traço, que não é desenhar, é abrir um caminho na placa de metal. Também compreendendo que na gravura o desenho não se encerra em si, pois a cada nova impressão, novos elementos ficam disponíveis para melhorar essa fluidez do tempo, é possível alterar aquela presença fixa.



Durante todo o processo novas sensações são apresentadas e alterações acontecem. É um registro da experiência pessoal.

Figura 39. “Selfportrait 01”
Rani Assal (2019-20),
20x 18cm, calcografia sobre papel.

IV CONCLUSÃO

Este estudo teve por objetivo inicial compreender o ato de autorretratar, em pintura, e através dele colocar em foco um entendimento de tempo, presença e individualidade do autor. A exploração do processo artístico, em trabalho prático de pintura, constituiu, em todo o caso, o objetivo primordial e o motivo de todas as questões colocadas.

Em suma, a inicial elucidação de teor histórico e teórico, focando breves aspetos das origens e evolução do autorretrato, passando por vários artistas de primeira importância neste assunto (Durer, Rembrandt, Menzel, Freud...), culmina numa valorização do entendimento moderno do autorretrato que, entre outros aspetos, assume um carácter mais introspectivo, mais direto dos sentimentos dos artistas.

A reflexão realizada sobre o espelho, mostra (aflora) o papel importante deste objeto no desenvolvimento do autorretrato, como prática e como género. A auto-observação e produção da autoimagem foi/é reveladora. O espelho reflete a matéria de forma invertida e controversa; mesmo ao deparar com uma imagem verossímil do retratado, carrega a ambiguidade de uma imagem ilusória e, em medida própria, diferente da realidade diretamente observável. O espelho: um instrumento que abre possibilidades, um local de reservas e buscas.

No desenvolvimento do estudo, autorrepresentação e autorretrato surgem como noções e intenções separadas. Como vimos, todo retrato é uma representação, mas nem toda autorrepresentação é um autorretrato. Não estamos, porém, perante quadros teóricos heterogéneos. Importa destacar que a autorrepresentação se assume como um discurso em primeira pessoa, a necessidade de registo da vida, como significado de memória visível. Ao se autorretratar existe uma busca por apresentar a singularidade de um sujeito, um in-divíduo e tudo o que através de si constitui sensação de presença e tempo. No autorretrato, passado e presente, corpo e alma estão interpenetrados e constituem aquilo que, tão despreocupadamente, designamos individualidade.

Falar de presença no autorretrato, implica compreender a ausência. O autorretrato pintado constitui uma imagem de presença, em todo o caso alusiva da própria ausência; constrói-se uma imagem que irá se prolongar no tempo e irá ocupar um espaço no mundo. A indagação da presença e a sua construção, no autorretrato pintado, tem uma relação com a necessidade do artista em estabelecer,

construir ou, simplesmente, tentar perceber sua própria identidade. O artista é a soma de todas suas marcas e vivências.

Na pesquisa sobre a temática do autorretrato fizeram-se outras duas abordagens subsequentes. Definindo, em primeiro lugar, a pintura como momento, onde a expressão artística carrega aspectos de espontaneidade; representa o registo de um momento único, é o autorretrato do presente. Em segundo lugar, a pintura como experiência, onde se contemplam diferentes estados físicos e emocionais do artista, é o autorretrato que contém passado, presente e futuro; contribuições para a sensação de presença das experiências vividas.

Posto isto, fez-se uma seleção de quatro autores de primeira importância expressiva do tema e de caráter orientador da própria prática artística. Rembrandt, que em cada novo autorretrato carregava a sua presença e individualidade através das alusões de suas experiências. Menzel, que foi capaz de trazer sua presença, como significado de memória visível, e mesmo que não estivesse presente o seu rosto capturou o instante. Lucian Freud, que buscava de forma obsessiva capturar o que há de mais intenso e característico no objeto retratado. Francis Bacon, trouxe o movimento e a sensação de tempo para seus autorretratos, marcados de sua individualidade e fortíssima presença (espécie de “excesso de presença”).

Na segunda parte do relatório, apresenta-se o desenvolvimento metodológico do trabalho prático de pintura. Tornou-se evidente que o cuidado com as características e circunstâncias materiais influi diretamente na execução prática das representações pictóricas, mas não só. Todo o desenvolvimento expressivo da pintura, bem como as suas qualidades estéticas (ou mesmo, se quisermos, a sua aura estética ou aura de uma cultura da pintura), são, em parte, determinados por essa base.

A apresentação das pinturas realizadas, em quatro grupos ou séries – como vimos estabelecidas a partir de conceitos trabalhados no desenvolvimento teórico (conferir p. 47) - permitiu compreender melhor cada perfil técnico/representacional de pintura e a sua variedade expressiva. Mais do que isso, permitiu compreender melhor e esclarecer a sua motivação e intencionalidade expressiva.

Após todo desenvolvimento teórico e prático conclui-se, primeiro, naturalmente, que a construção de presença e identidade do autor, no seu autorretrato pintado, inicia-se antes de pintar. O processo de preparação e escolha dos materiais pictóricos influencia, substancialmente, o resultado final da obra. Porém, existem três outros importantes pontos que necessitam de ser sublinhados: (1) os aspetos

técnicos informam-nos sobre uma formação artística do autor e, também, sobre um contexto estético que, sem dúvida, participa na sua identidade estética e expressiva; (2) a construção da identidade, no autorretrato em pintura, vale-se da perscrutação dos aspetos da individualidade presentes e, alusivamente, contempla manifestações de ausências, bem como a integração de sinais significantes relativos ao tempo, vida e experiência do sujeito. (3) naturalmente, tudo isto comporta a expressão própria de um fazer único, característico do artista que se autorretrata, enfim, um determinante sinal de presença da individualidade

Considere-se uma breve nota final: a pesquisa teórica constituiu parte importante durante o percurso académico, todavia, foram as experiências práticas e pessoais da pintura, e a observação e reflexão sobre as obras executadas, que motivaram e tornaram possível uma melhor compreensão sobre a prática do autorretrato.

V BIBLIOGRAFIA

Adolph Menzel. Retrieved from <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/adolph-menzel>. Consultado em 07-01-2021

Bell, Janis Callen (2003). Chiaroscuro. Em TURNER (coord.), *The Dictionary of Art*. (vol.6). Oxford: Oxford University Press.

Chapman, H. P. (1990). *Rembrandt's self-portraits: A study in seventeenth-Century Identity*. Princeton: Princeton University Press.

Chilvers, I. (Ed). (2007). *Dicionário Oxford de Arte*. (M. B. Cipolla. Trad.) (3a ed.). São Paulo: Martins Fontes.

Dubois, P. (1993). *O ato fotográfico e outros ensaios* (M. Appenzeller, Trans.). Campinas, São Paulo. Papirus.

Fabris, Annateresa. (2004). *Identidades virtuais – Uma leitura do retrato fotográfico*. (dissertação de mestrado. UFMG. Belo Horizonte, Brasil.

Fried, Michael & Menzel, Adolph (2002). *Menzel's Realism Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*.

Gayford, M. (2019). *Lucian Freud*. Retrieved from <https://www.royalacademy.org.uk/article/lucian-freud-five-self-portraits-martin-gayford>. Consultado em 12-07-2021

Gayford, M. (2019). *Lucian Freud in Five self-portraits*. Retrieved from <https://www.royalacademy.org.uk/article/lucian-freud-five-self-portraits-martin-gayford>. Consultado em 12-07-2021

Gil, J. (2005). *Sem Título: Escritos Sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água.

Hall, J. (2016). *The Self-Portrait: A Cultural History*. London: Thames & Hudson; Illustrated Edition.

Harrison, Helen. (2019). *Jackson Pollock: 5 things*. Retrieved from <https://www.tate.org.uk/art/artists/jackson-pollock-1785/jackson-pollock-five-things>. Consultado em 17-09-2021

Holborn, D. D. a. M. (2019) *Lucian Freud: A Life*. Phaidon Press.

Lichtenstein, J. (2006). *A pintura* - Vol. 10 - Os gêneros pictóricos. São Paulo, SP: Ed. 34.

Macpherson, A. (2019). *Lucian Freud's painting technique*. Retrieved from <https://www.royalacademy.org.uk/article/lucian-freud-five-self-portraits-martin-gayford>. Consultado em 12-07-2021

Marques, B. (2008) *Entrevista com José Gil*/Interviewer: B. Marques. Revista de História da Arte.

Mayer, R. (2006). *Manual do Artista*. Tradução de Christine Nazareth. São Paulo. Martins Fontes.

Napoli, Isabel. (2017). *O autorretrato na arte contemporânea*. Retrieved from <https://monografias.brasilecola.uol.com.br/arte-cultura/o-autorretrato-na-arte-contemporanea.html>. Consultado em 02-10-2021

Ramos, A. (2001). *O auto-retratos ou a reversibilidade do rosto* (dissertação de mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa, Portugal.

Ramos, A. (2010). *O desenho da presença*. Lisboa, Portugal: Campo da Comunicação.

Ramos, A. (2010a). *O Auto-retrato como Consciência da Duração*. In Revista: Estúdio, Auto-retrato e auto-representação (Vol. 2, pp. 131-132). Lisboa Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes.

- Ramos, A. (2010b). *Retrato: o desenho da presença*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Rauen, R. (2015). *Imagens de si: O autorretrato como prática na construção da identidade*. Educação, artes e inclusão, Vol. 11.
- Serafim, Kalinka. (2019). *Autorretrato e Autorrepresentação: Variações sobre um tema* (dissertação de mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa, Portugal.
- Silva, L.F. (2020). *Auto-retratos do Visível e da Sombra* (dissertação de mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Porto, Portugal.
- Simmel, G. (1919). *Rembrandt*. Leipzig : K. Wolff
- Stoichita, V. (2019). *A Instauração do Quadro*. Portugal: KKYM.
- Sylvester, D. (1985). *Interviews with Francis Bacon 1962-1979*. Oxford: Thames and Hudson.
- Sylvester, D. (1995) *Interviews with Francis Bacon*. Oxford: Thames and Hudson.
- Turner, J. (coord.), (2003). *The Dictionary of Art*. Oxford: Oxford University Press
- West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.

VI ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. (primeira banda da esquerda para direita) “A adoração dos Reis Magos” Sandro Botticelli (1475), têmpera sobre madeira, 136x50cm e detalhe do autorretrato do artista. Galleria degli Uffizi. (segunda banda, da esquerda para direita) “Apresentação no Templo” Andrea Mantegna (1460), têmpera sobre madeira, 86x69cm e detalhe do autorretrato do artista. Gemäldegalerie.

Figura 2. “Autorretrato aos 13 anos” Albrecht Dürer (1484), ponta de prata sobre papel, 27x19cm. Galeria Albertina.

Figura 3. “Autorretrato com a orelha cortada” Vincent Van Gogh (1889), óleo sobre tela, 49x60cm. Instituto de Arte Courtauld.

Figura 4. “O cambista e sua mulher”, Quentim Matsys (1514), óleo sobre madeira, 71x68cm. Museu do Louvre.

Figura 5. Marcia a pintar seu autorretrato do manuscrito de Boccaccio sobre mulheres famosas (1402), têmpera sobre papel. Bibliothèque Nationale de France.

Figura 6. “Autorretrato em espelho convexo” Parmigianino (1524), óleo sobre painel. Kunsthistorisches Museum.

Figura 7. “O retrato dos Arnolfini” Jan Van Eyck (1434), óleo sobre madeira, 82x59,5cm. National Gallery of London.

Figura 8. Detalhe do espelho representado na obra “O retrado dos Arnolfini” Jan Van Eyck (1434).

Figura 9. “Ritmo de Outono” Jackson Pollock (1950), esmalte sobre tela, 2,67 x 5,26m. Metropolitan Museum of Art.

Figura 10. “Las Meninas” Diego Velázquez (1656), óleo sobre tela, 3,18 x 2,76m. Museu do Prado.

Figura 11. Mão marcada na Caverna de Chauvet, na França, há c. 30.000 anos.

Figura 12. “Self Portrait with a Gorget” Rembrandt (1629), óleo sobre madeira, 38,2 x 31cm. Germanisches Nationalmuseum.

Figura 13. “Self Portrait” Rembrandt (1658), óleo sobre tela, 133 x 103cm. The Frick Collection.

Figura 14. “The Foot of the Artist” Adolph Menzel (1876), óleo sobre tela, 28 x 22cm. Alte Nationalgalerie.

Figura 15. “Interior with Hand Mirror” Lucian Freud (1967), óleo sobre tela, 25 x 17cm. Coleção Privada.

Figura 16. “Painter Working Reflection” Lucian Freud (1993) 101 x 81cm, óleo sobre tela. The Newhouse Collection.

Figura 17. “Three Studies for a Self Portrait”, Francis Bacon (1979-80), óleo sobre tela, 37,5 x 31,8cm. The Met.

Figura 18. “Three Studies for a Self Portrait”, Francis Bacon 1967), óleo sobre tela. DACS London.

Figura 19. Odd Nerdrum (2018), carvão sobre papel. 29,7x21cm.

Figura 20. Paleta de cores utilizada.

Figura 21. Pincéis utilizados.

Figura 22. Processo de entonação de papel e materiais.

Figura 23. (imagem esquerda) processo de encolagem do linho.
(imagem direita) base para pintura com adição de amarelo ocre.

Figura 24. (imagem esquerda) Imprimadura em tela.
(imagem direita) detalhe das camadas de imprimadura visíveis na pintura finalizada.

Figura 25. (imagem esquerda) esboço inicial feito em carvão.
(imagem direita) imprimadura e underpainting.

Figura 26. Esboço para pintura “Self Portrait with black scarf”.

Figura 27. Detalhes de pintura “Portrait of a man”, Rubens (1615), óleo sobre madeira, 51x38cm. Yale University Art Gallery.

Figura 28. Detalhes das pinturas e diferentes técnicas de pincelada.

Figura 29. Detalhes de pintura em processo com a utilização de espelho.

Figura 30. “Selfportrait as a Painter”, Rani Assal (2020), 120 x 100cm, óleo sobre tela.

Figura 31. “Selfportrait with a black scarf”, Rani Assal (2019-20), 50 x 40cm, óleo sobre tela.

Figura 32. “Numb”, Rani Assal (2021), 40 x 30cm, carvão e pastel branco sobre papel.

Figura 33. “Numb”, Rani Assal (2020-21), 50 x 40cm, óleo sobre tela.

Figura 34. “Estudo de autorretrato”, Rani Assal (2021), 30 x 24cm, óleo sobre tela.

Figura 35. “Estudo de Autorretrato 02”, Rani Assal (2021), 24,5 x 19cm, óleo sobre tela.

Figura 36. “Selfportrait Screaming”, Rani Assal (2021), 17 x 14cm, óleo sobre tela.

Figura 37. Estudo de mão com anel”, Rani Assal (2021), 24,5 x 19cm, óleo sobre tela.

Figura 38. “Hand”, Rani Assal (2021), 33x 25cm, grafite sobre papel.

Figura 39. “Selfportrait 01”, Rani Assal (2019-20), 20x 18cm, calcografia sobre papel.

VII CATÁLOGO DE PINTURAS

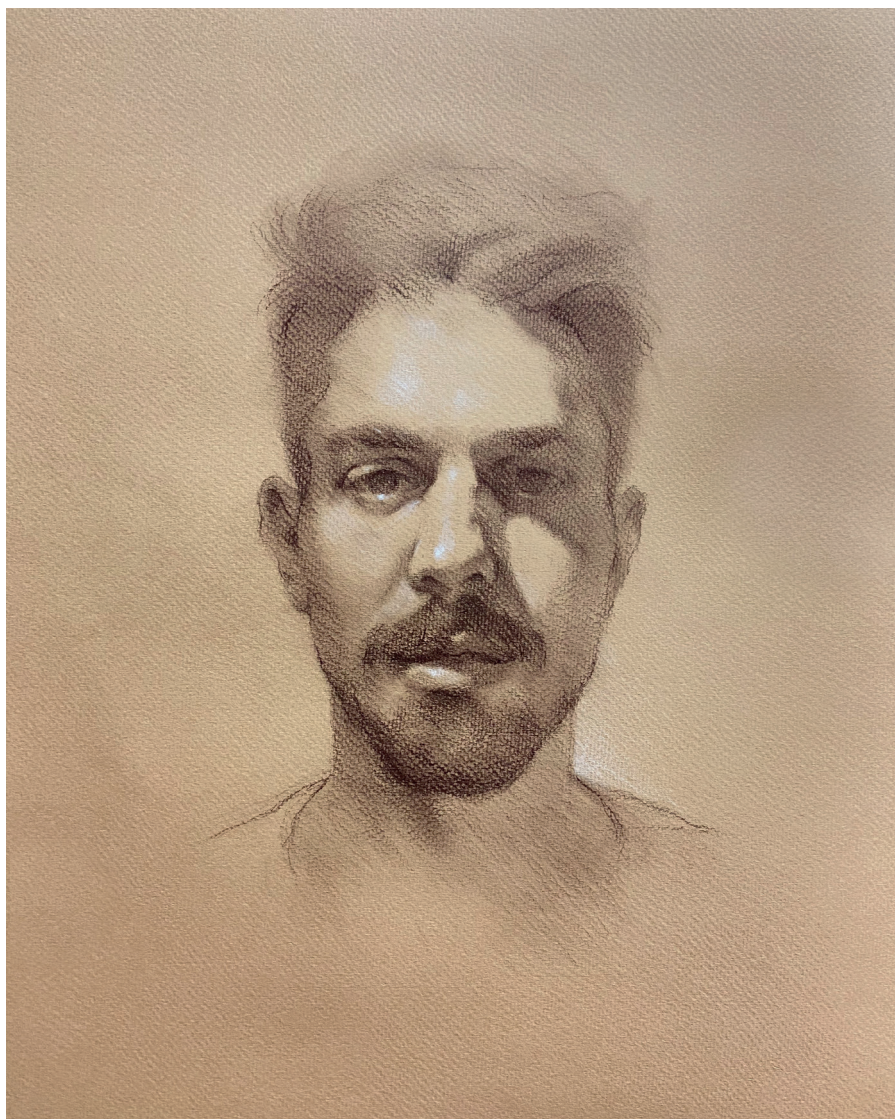
Grupo 1



“Selfportrait with a black scarf”, Rani Assal (2019-20),
50 x 40cm, óleo sobre tela.



“Selfportrait as a Painter”, Rani Assal (2020),
120 x 100cm, óleo sobre tela.



“Numb”, Rani Assal (2021)
40 x 30cm, carvão e pastel branco sobre papel.



“Numb”, Rani Assal (2020-21),
50 x 40cm, óleo sobre tela.



“Estudo de autorretrato”, Rani Assal (2021),
30 x 24cm,leo sobre tela.

Grupo 2



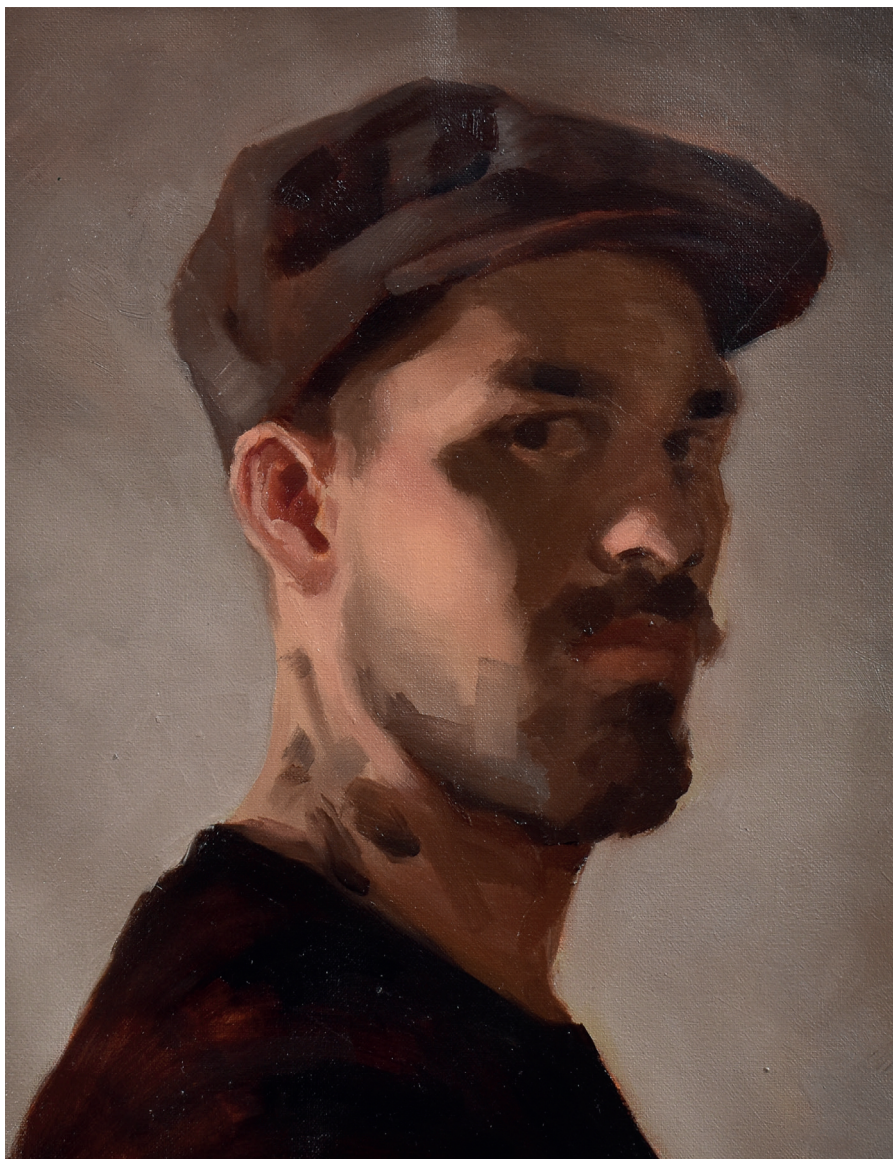
“Estudo de Autorretrato 02”, Rani Assal (2021),
24,5 x 19cm, óleo sobre tela.



“Selfportrait Screaming”, Rani Assal (2021),
17 x 14cm, óleo sobre tela.



“Estudo de autorretrato sorrindo”, Rani Assal (2021),
17 x 14cm, óleo sobre tela.



“Autorretrato com luz oposta”, Rani Assal (2021),
24,5 x 19cm, óleo sobre tela.

Grupo 3



“Estudo de mão com anel”, Rani Assal (2021),
24.5 x 19cm, óleo sobre tela.



“Hand” Rani Assal (2021),
33x 25cm, grafite sobre papel.

Grupo 4



“Selfportrait 01” Rani Assal (2019-20),
20x 18cm, calcografía sobre papel.

