

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

AUTO-RETRATO: EU NÃO EU

GILBERTO VANÇAN

CAMPINAS - 2003

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

AUTO-RETRATO: EU NÃO EU

GILBERTO VANÇAN

CAMPINAS - 2003

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

**AUTO-RETRATO: EU NÃO EU**

GILBERTO VANÇAN

Dissertação apresentada no Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luise Weiss.

CAMPINAS - 2003

Vançan, Gilberto

V277a Auto-retrato: eu não eu / Gilberto Vançan. – Campinas, SP:  
[s.n.], 2003.

Orientador: Luise Weiss

Dissertação (mestrado – Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes

1. Vançan, Gilberto – Retratos. 2. Figura humana na arte. 3. Rosto.

I. Weiss, Luise. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

III. Título

À minha família e sobretudo à  
Dona Olga Estefanski, minha mãe,  
por seu exemplo de otimismo,  
esperança e dignidade.

## **Agradecimentos**

À **Sandra Spada**, por seu generoso apoio moral, psicológico e técnico no decorrer de todo o processo do trabalho.

E à artista orientadora **Luise Weiss** pela pronta atenção e cuidado para que a pesquisa mantivesse a concentração e a objetividade.

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi elevar meu trabalho artístico de desenho e pintura sobre o tema do auto-retrato, que se realizava de forma esparsa e sem uma fundamentação consciente, do estado auto-referente e fragmentário em que estava à condição de conhecimento sistemático, confrontado nas idéias e conteúdos que o envolvem e em suas relações com outras áreas de modo que viesse a compor um estudo compreensível, comunicável e eficaz enquanto proposta artística. O que apresento é resultado de atitudes e reflexões que possibilitaram investigar e debater assuntos particulares e de âmbito generalizante, tendo como objeto de investigação a representação realista, minha própria fisionomia e vivências, no sentido de superar a vontade de auto-afirmação aderente ao tema para atingir significados de maior legitimidade como consciência, identidade, autoconhecimento e abertura para a valorização do outro.

As questões técnicas ou teóricas da representação realista pautam todo o tempo as reflexões e trabalhos práticos de desenho e pintura. Os exercícios e experiências são realizados com estas linguagens e o texto composto simultaneamente relatando atitudes e pensamentos pessoais e agregando informações de outras fontes, especialmente com exemplos de obras e artistas da História da Arte. O trabalho em si é uma tentativa de compreender a problemática do ver e sentir para desenhar e pintar; de levantar questionamentos e informações referentes à construção e leitura de imagens; e de obter resultados expressivos que concorram para a formação de uma poética pessoal.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	12
I – MOTIVOS, ATITUDES E FONTES .....	15
Os mestres .....	17
Os Retratos do Fayum .....	32
“Vaidade das Vaidades” .....	38
O Outro Eu .....	41
II – “NULLA DIE SINE LINEA” .....	47
III – A VONTADE DE SEMELHANÇA .....	63
Interfaces .....	68
Separar Luz e Sombra .....	73
Espelho e Fisionomias .....	76
Imagem Feita a Olho e a Fotografia ...	83
Sólido e Evanescente .....	86
CONCLUSÃO .....	95
BIBLIOGRAFIA .....	97

## ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1 Leonardo da Vinci, *Auto-retrato*, 1510,  
Giz vermelho sobre papel, 33,3 x 21,4 cm, Palácio Real, Turim.
- Fig. 2 Albrecht Dürer, *Artista Desenhando Uma Mulher em Perspectiva*, 1525,  
Gravura, Museu de Arte de Nova York.
- Fig. 3 Albrecht Dürer, *Auto-retrato com Paisagem*, 1498,  
Óleo sobre tela, 52 x 41 cm. Prado, Madri.
- Fig. 4 Albrecht Dürer, *Auto-retrato Com Peles*, 1500,  
Óleo sobre tela, 67 x 49 cm. Pinacoteca de Munique, Alemanha.
- Fig. 5 Rembrandt van Rijn, *Auto-retrato Como Rapaz*, 1629,  
Óleo sobre tela, 15,2 x 12,7 cm. Pinacoteca de Munique, Alemanha.
- Fig. 6 Rembrandt van Rijn, *Auto-retrato Franzindo As Sobrancelhas*, 1630,  
Água-forte, 72 X 60 mm.
- Fig. 7 Rembrandt van Rijn, *Auto-retrato, boquiaberto*, 1630,  
Água-forte, 51 X 46 mm.
- Fig. 8 Rembrandt van Rijn, *Auto-retrato*, 1659,  
Óleo sobre tela, 84,5 x 66 cm. Galeria Nacional de Arte, Washington.
- Fig. 9 Rembrandt van Rijn, *Auto-Retrato Como Zeuxis ou Demócrito*, 1669,  
Óleo sobre tela, 82,5X 65 cm. Museu Wallraf-Richartz, Colônia.
- Fig. 10 Edgar Degas, *Auto-retrato*, 1854-55,  
Óleo sobre tela, 81 x 84 cm. Museu do Louvre, Paris.
- Fig. 11 Edgar Degas, *Auto-retrato*, 1895-1900,  
Pastel sobre papel, 47,5 x 32,5 cm. Coleção Rau, Zurich.
- Fig. 12 Vincent van Gogh, *Auto-retrato*, 1890,  
Óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Museu D'Orsay, Paris.
- Fig. 13 Paul Cézanne, *Auto-retrato*, 1881 aprox.,  
Óleo sobre tela, 25,5 X 14,5 cm. Jeu de Paume, Paris.

- Fig. 14 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 1986, Grafite sobre papel, 30 x 20 cm.
- Fig. 15 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 1986, Grafite sobre papel, 30 X 20 cm.
- Fig. 16 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 1986, Crayon sobre papel, 42 X 29 cm.
- Fig. 17 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 1990, Sanguina sobre papel, 37 X 27 cm.
- Fig. 18 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 1991, Carvão sobre papel, 38 X 26 cm.
- Fig. 19 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 1993, Crayon sobre papel, 27 X 17 cm.
- Fig. 20 *Múmia completa com retrato de um menino*, séc. II a. C., Museu Britânico - Londres.
- Fig. 21 *Retrato de Mulher jovem. Conhecida Como a "Européia" de Antinópolis, Egito*, sec. II a. C., Encáustica sobre madeira, 42 x 24 cm. Museu do Louvre, Paris.
- Fig. 22 *Retrato de um Homem, Egito*, séc. II a. C.  
Encáustica sobre madeira, Museu de Antiguidades, Munique.
- Fig. 23 Albrech Dürer, *Lucrécia*, 1508 (detalhe),  
Pincel, tinta da china e relevo branco sobre papel sépia, 422 X 226 mm.
- Fig. 24 Michelangelo – Esboços
- Fig. 25 Chuck Close, *Auto-retrato*, 1991,  
Óleo sobre tela, 254 X 213 cm. Coleção Paine Webber, NY.
- Fig. 26 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 1986,  
Crayon sépia sobre papel pardo, 35 X 24 cm.
- Fig. 27 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 1989,  
Crayon sobre papel cinza, 42 X 30 cm.
- Fig. 28 Gilberto Vançan, *Retrato de Morena*, 2001, Pastel sobre papel, 60 X 40 cm.
- Fig. 29 Gilberto Vançan, *Retrato de lixeiro*, 2001, Pastel sobre papel, 60 X 40 cm.
- Fig. 30 Gilberto Vançan, *Auto-retrato com Luz Lateral*, 2002,  
Acrílica sobre tela, 30 X 40 cm.
- Fig. 31 Gilberto Vançan, *Auto-retrato com luz diagonal inferior*, 2002,  
Acrílica sobre tela, 50 X 70 cm.

- Fig. 32 Gilberto Vançan, *Auto-retratos*, 2001, Grafite sobre papel, 21x15 cm (cada um).
- Fig. 33 Michelangelo, *Nu Masculino Sentado*, 1500, Desenho a sanguina sobre papel, Museu Albertina, Viena.
- Fig. 34 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2001, Grafite sobre papel, 32 X 22 cm.
- Fig. 35 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2001, Grafite sobre papel, 40 X 27 cm.
- Fig. 36 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2001, Óleo sobre papel, 24X34 cm (cada um).
- Fig. 37 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2001, Monotipia, 33X22 cm.
- Fig. 38 Leonardo da Vinci, *Estudo de Rosto de Anjo para a Virgem das Rochas*, 1500, Ponta de prata, Museu do Louvre, Paris.
- Fig. 39 Lorenzo di Credi, *Cabeça de um jovem com cabelo comprido*, Desenhos a ponta de prata sobre papel tingido de amarelo claro, Museu Albertina, Viena.
- Fig. 40 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2002, Grafite sobre papel, 30 X 23 cm.
- Fig. 41 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2002, Grafite sobre papel, 30 X 20 cm.
- Fig. 42 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2002, Grafite sobre papel, 40 X 27 cm.
- Fig. 43 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2001, Grafite sobre papel, 43 X 32 cm.
- Fig. 44 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2002, Grafite sobre papel, 30X21 cm.
- Fig. 45 Kathe Kollwitz, *Auto-retrato*, 1924, litografia, 29 X 22,5 cm. National Gallery, Washington.
- Fig. 46 *Cabeça de Giotto reconstruída em gesso e seu Crânio*.
- Fig. 47 Giotto di Bondone, *O Juízo Final*, 1304-06 (detalhe). Afresco Capela dos Scrovegni, Pádua.
- Fig. 48 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2003, Esferográfica sobre papel, 30 X 22 cm.
- Fig. 49 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2003, Esferográfica sobre papel, 30 X 23 cm.
- Fig. 50 Alberto Giacometti, *Auto-retrato*, 1960, Lápis sobre papel, 50 X 32 cm. Coleção particular.

- Fig. 51 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2001, Crayon sobre papel, 41 X 29 cm.
- Fig. 52 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2001, Grafite sobre papel, 41 X 29 cm.
- Fig. 53 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2001, Crayon sobre papel, 41 X 29 cm.
- Fig. 54 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2001, Pastel sobre papel, 35 X 24 cm.
- Fig. 55 Frida Kahlo, *Auto-retrato As Duas Fridas*, 1939, Óleo sobre tela, 170 x 170 cm.
- Fig. 56 Gilberto Vançan, *Auto-retratos com expressões exageradas*, 2002, Grafite sobre papel, 45 X 33 cm.
- Fig. 57 Francis Bacon, *Auto-retrato Com Olho Ferido*, 1972, Óleo sobre tela 35,5 X 30,5 cm. Coleção particular.
- Fig. 58 Jean Dominique Ingres, *Auto-retrato*, 1858, Óleo sobre tela, 62 X 51 cm. Uffizi, Florença.
- Fig. 59 Gilberto Vançan, *Auto-retrato* 2001, Grafite sobre papel, 43 X 31 cm.
- Fig. 60 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2001, Grafite sobre papel, 45 X 32 cm.
- Fig. 61 Lucien Freud, *Auto-retrato, Reflexão*, 1985, óleo sobre tela 56 X 51 cm – Coleção Particular
- Fig. 62 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2002, Esferográfica sobre papel, 34 X 25 cm.
- Fig. 63 Gilberto Vançan, *Auto-retrato*, 2003, Carvão sobre papel, 40 X 30 cm.
- Fig. 64 Eugène Carrière, *Auto-retrato*, 1890, Óleo sobre tela, 45 X 37 cm, Uffizi, Florença.
- Fig. 65 Gerhard Richter, *Auto-retrato*, 1996, Óleo sobre tela, 51 X 46 cm. Moma, NY.
- Fig. 66 Diego Velazquez, *As Meninas*, 1656, Óleo sobre tela, 318 X 276 cm. Prado, Madrid.

## INTRODUÇÃO

O que apresento nesta pesquisa de mestrado são “reflexões” acerca do auto-retrato, enfocando sobretudo o meu trabalho com o tema. Por meio deste procuro abordar o desenho e a pintura realista e seus desdobramentos na história, articulando tanto os desafios formais da representação, seus significados e conteúdos, como as implicações que o tema teria com minhas experiências de vida, enquanto campo propício para o autoconhecimento e a individuação.

O auto-retrato é o retrato em que o modelo é o próprio indivíduo que se retrata. Poderá ser um texto literário, desenho, pintura realista ou abstrata, fotografia, vídeo e outras linguagens a que se adequar. Estarei tratando do tema segundo o realismo, que explico como a “tentativa” de representação da natureza de forma objetiva ou tal qual é vista, sem tender para interpretações expressionistas, geometrizações ou estilizações diversas. Com o esgotamento das possibilidades da pintura, este é um trabalho desafiador para o pintor contemporâneo que deve tornar a questionar as aparências e os meios que o desenho e a pintura ainda podem oferecer para a representação do real. Embora tentar representar o real seja uma empreitada vã, creio que se torna válida justamente enquanto tentativa, pois a arte como área do conhecimento nem sempre se firma sobre experiências comprováveis ou verdades absolutas, mas sobre buscas, e é por meio destas que conteúdos, significados e práticas podem aflorar.

Este texto é também um confronto com a dificuldade de formular a passagem da atividade prática do desenho para o discurso teórico sobre esse mesmo fazer e a de dialogar com estas possibilidades e limites. Dada a dificuldade de se articular termos, conteúdos e conceitos ao se abordar aspectos artísticos, pretendo, menos do que um projeto científico de pesquisa calcado em múltiplas experiências, leituras, citações, análises dialéticas e críticas, dar um testemunho pessoal de convivência com o fazer artístico. Em alguns momentos ele terá mesmo um tom confessional, o que contribui para aproximar e tornar coerente o texto com o trabalho prático. As reflexões foram elaboradas no calor das vivências, com a produção prática, tornando-se um trabalho mais intuitivo que racional. Não estou buscando ser exato, ou abrangente, pelo contrário, a lógica que se impõe é a da inconclusão e do descompromisso, consoante ao pensar e fazer artístico que não comportam afirmações terminantes.

O auto-retrato é um tema bastante recorrente na História da Arte ocidental. Desde os modos e procedimentos iniciais, em que o artista como próprio modelo, observando-se diante de um espelho, construía sua auto-imagem, até os mais recentes em que usa a si mesmo como matriz para produzir imagens. Com os séculos, passou por diversos contextos e interpretações. O mais significativo desses foi a invenção e difusão da máquina fotográfica por volta de 1840, que colocou os meios tradicionais em crise e promoveu uma grande diversificação de obras e resultados plásticos. O que parecia um gênero em extinção tornou-se ao longo do século 20, com o avanço dos meios de reprodução e multiplicação de imagens, um reduto artístico bas-

tante visitado, desde o desenho linear até as fotomontagens, assemblagens e outras hibridações. Na arte contemporânea é amplamente explorado de modo a se poder afirmar que nunca em toda a História da Arte se produziram tantas obras auto-referentes como da segunda metade do século passado para cá.

Com esta proliferação, diversidade e um número grande de artistas lidando com a auto-representação, também o leque de significados e conteúdos se alargou. Conceitos como duplo, múltiplo, cópia, semelhante, personagem, máscara, indivíduo, identidade, alteridade, autoconhecimento, egocentrismo, narcisismo, vaidade, associados a intenções antropológicas, técnicas e político-sociais, foram embutidos no tema. Cada item destes mereceria uma abordagem à parte, o que não é o caso aqui; mas sei que eles estão permeando estas reflexões todo o tempo. É o que ocorre com a fotografia, que seria assunto para uma pesquisa exclusiva. Ela importa aqui enquanto posso discutir os elementos em que tem parentesco com o desenho e a pintura, como as gradações de luz, a nitidez de registro, o enquadramento, a transparência e a densidade que emprego como meios expressivos potencializadores das imagens. Minha tentativa de representar a realidade não se trata de rivalizar com a fotografia ou imitá-la, mas verificar as diferenças e aproximações entre os dois recursos, como, por exemplo, o instantâneo da máquina contra a demora que o desenho e a pintura requerem, ou a imprevisibilidade e o controle que se pode exercer com cada meio.

Um aspecto fundante na investigação é a percepção visual. Diz-se que a chave para o processo de desenhar é saber ver, que é saber coordenar espaços, relacionar proporções, aferir direções, separar tons, sintetizar formas, apreender estruturas e comparar as partes entre si vislumbrando o todo. Embora estes princípios pareçam redutores ao se falar do desenho, que abre um leque imenso de atitudes, inicialmente estive apoiado neles, pois seriam a via para a compreensão de como o olho e o cérebro estabelecem conexão com o mundo. Com esta investigação pretendo refutar a idéia de que o desenho ou a pintura realistas sejam apenas um exercício de cópia da natureza e, todavia, confirmar que o ver e o exercício do olhar são enriquecedores dos conteúdos da arte e da vida em sentido mais amplo.

O que venho produzindo esteve constantemente pautado pelo exemplo de obras e artistas da História da Arte. Elaborei o texto costurando as reflexões em consonância com artistas de épocas diversas que se auto-retrataram significativamente e, ainda, fazendo pontes, traçando paralelos e analogias entre estes. A escolha dos nomes e obras partiu da verificação de que encerram aspectos formais e vivenciais pertinentes aos conteúdos que estou tratando. Quando cito Rembrandt, Degas, Van Gogh ou Lucien Freud não tenho a intenção de imitá-los, mas situá-los como fontes recorrentes, ou mesmo apontá-los como mestres, pois despertam grande admiração e são estímulo à minha busca. Escolhi obras em que os elementos do desenho estão mais presentes e a cor aparece apenas circunstancialmente, uma vez que eu mesmo na produção dos trabalhos, para maior concentração e densidade em alguns objetivos, acabei restringindo a investigação ao emprego do preto e branco e sua seqüência de cinzas, apelando para poucas técnicas e materiais como grafite, crayons, pastel, guaches, tinta a óleo e tinta acrílica.

Embora não pretendesse relacionar a pesquisa com outras áreas do conhecimento como filosofia, psicologia, sociologia ou antropologia, acabei sendo levado a algumas destas referências como condição imposta pelo próprio andamento do trabalho. Uma vez que este requer

repetidamente a concentração sobre a minha própria imagem, por exemplo, surgiram julgamentos sobre o narcisismo e suas implicações que me levaram a uma sondagem da psicanálise. Não há aqui interesse em aprofundar este enfoque, porém não deixo de fazer referências inerentes ao processo, como uma citação do mito de Narciso, enquanto o adoto como um símbolo do autoconhecimento e descoberta do outro.

O processo de desenhar, refletir e escrever sobre o meu auto-retrato se tornou um todo inseparável e quase vicioso. Assim, estão aderentes aos aspectos formais de construção das imagens a vontade de autoconhecimento e maior consciência como indivíduo e, se há frequentes alusões pessoais e biográficas, é porque a “práxis” do próprio tema exigiu este modo de proceder. Contudo constato que é justamente nas tentativas de auto-retratação que me torno espectador e descubro a presença do outro que é diferente e estranho, mas tem ressonâncias em mim. Isto fez-me ver que a relevância deste projeto, enquanto trabalho de arte, está justamente em tentar suplantar a prática auto-referente e particular, para atingir uma visão mais abrangente e universal. Assim, creio que estão aqui latentes colocações sobre a natureza humana, sobretudo da nossa inevitável tragédia de seres fadados ao desaparecimento e da necessidade de encontro consigo mesmo e com o outro.

## I – MOTIVOS, ATITUDES E FONTES

Além da motivação precípua que é o estudo do desenho e da pintura e a abordagem do universo da arte, com o título *Eu não Eu* pretendo falar de duas medidas intrínsecas à pesquisa sobre o auto-retrato: a primeira é que o trabalho é inevitavelmente um testemunho pessoal, que comenta a minha experiência de autoconhecimento, individuação e busca contínua de consciência. Consciência é conhecer junto. A outra medida fala do outro eu, que nos desenhos assoma como uma entidade fictícia, e que entendo como a presença do outro. Enquanto me represento torno-me o outro e o outro que represento já é também um outro de mim e assim indefinidamente.

A pesquisa segue uma linha vertical com relação à História da Arte. Procurei manter os conhecimentos e reflexões todo o tempo ancorados na tradição da pintura, o que constituiu uma base objetiva para os conteúdos que pretendi relacionar. A composição do texto está, assim, calcada em referências de obras e artistas históricos e alguns contemporâneos, cujos aspectos interessaram aos meus procedimentos. O critério de escolha dos artistas é porque trabalharam ou têm trabalhado com imagens realistas. Uma vez que estive concentrado neste modo específico de representação, tive de manter constantemente uma atitude contida em relação aos meios e resoluções plásticas e poéticas. Hoje muitos artistas contemporâneos propõem uma atitude radical com relação ao tema, lançando mão de recursos que não sejam a representação de suas faces. Aliás, questionam os próprios limites entre retrato e auto-retrato: onde termina um e começa o outro?

Alex Fleming, por exemplo, é um artista brasileiro que utiliza suas roupas como representações de si mesmo; evita o corpo e apresenta o que o cobre. O artista faz as obras com suas peças de roupas usadas: ele as prensa, endurece e pinta, acrescentando-lhes palavras mistificadoras que levariam a uma generalização da sua imagem. Porém, decididamente, meu interesse não segue esses rumos. Não deixo de pretender algo de universal na busca, mas mantenho uma postura convergente, concentrada no particular da minha individualidade.

Primeiramente, sendo este trabalho parte integrante de minhas vivências e da procura de uma identidade pessoal, julgo necessário relatar algumas situações da minha trajetória de vida, com as quais a experiência artística e a produção destes trabalhos estão fortemente comprometidas.

Esta pesquisa de mestrado, iniciada oficialmente em 2001, na verdade já vem sendo realizada desde 1986. Nesse tempo, com 26 anos, eu me preparava para abandonar um projeto de vida para o qual estava me encaminhando desde os 12 anos de idade: o sacerdócio católi-

co. Estava saindo de um ambiente em que a oração, a piedade religiosa, a meditação, o estudo e a permanência na graça divina eram as balizas condutoras de todas as ações e gestos, pensamentos e emoções, desejos e metas.

A vida religiosa é baseada na humildade, no esquecimento de si mesmo, na doação ao próximo e na renúncia aos prazeres terrenos em favor de uma vida eterna. Este é o verdadeiro sentido da moral religiosa que abre ao homem o conhecimento espiritual dos mistérios divinos. Na prática ela é sustentada pelas sagradas escrituras que pregam o amor ideal: “O amor é paciente, prestativo, não tem inveja ou ciúmes, não se ostenta, não é orgulhoso, não faz nada inconveniente, não procura seu próprio interesse, não se irrita, não guarda rancor, não se alegra com a injustiça, mas se regozija com a verdade, tudo desculpa, tudo crê, tudo espera, tudo suporta. O amor jamais passará” (Coríntios 13, 4-8). Eu vinha tentando praticar esse ideal de amor desde cedo, renunciando às minhas vontades pessoais, desejos e potencialidades, acreditando que me anulando a serviço dos outros, estaria me redimindo para uma vida plena na eternidade.

Tendo feito filosofia e pedagogia, havia trabalhado dois anos intensamente num internato com adolescentes órfãos, abandonados ou infratores. Estava então começando o primeiro ano de teologia quando me adveio uma crise geral, motivada por dúvidas surgidas exatamente do que estava estudando, como ética cristã, exegese e história da Igreja, bem como dos compromissos e funções sacerdotais que eu deveria assumir e desempenhar. Comecei também a questionar minha formação filosófica que fora um tanto truncada, orientada para as virtudes da alma em detrimento do seu veículo: o corpo. Meu pensamento estava fundado no idealismo platônico e na espiritualidade de Santo Agostinho. Eu tinha inquietações sobre a vida prática para as quais não encontrava respostas na formação que tivera. Tornando-me sacerdote eu deveria “saber” sobre as necessidades cotidianas de todo cidadão comum, como trabalhar para morar, vestir, comer, amar, criar e educar filhos. Comecei a perceber que ainda tinha muito que aprender sobre a vida e que este aprendizado não poderia mais ser livresco, informativo ou discursivo, mas experimental: saber no sentido de sentir o “sabor”. No fundo, o que eu estava sentindo naquela etapa era uma exaustão e descrença das teorias e discursos epistemológicos e uma urgente necessidade de descobrir eu mesmo o que ia querer sentir, pensar e fazer da vida.

Esponaneamente, neste ambiente sempre cultivei o desenho e a pintura com fins pastorais, ou seja, como meios para a difusão da fé. Produzia cartazes, painéis, cenários com temas bíblicos, pinturas de santos, de Cristo e da Virgem Maria para acompanhar festas, comemorações e eventos religiosos. Senti que o desenho e a pintura eram o que realmente eu fazia com gosto e entusiasmo, e dali para frente seria nisso que aplicaria minhas energias. A aquisição de conhecimentos e habilidades para o desenho e a pintura realistas foi, desde então, a meta que sempre me impulsionou para os conhecimentos da arte. Como autodidata, fui aprendendo por intuição, com livros, exposições e vendo outros fazerem. Entendi que, para desenhar bem, eu deveria sobretudo aprender a ver. Ver de um jeito especial, percebendo as coisas com precisão em suas proporções, ocupação espacial, perspectiva, formas, relações de luz e sombra e texturas, e ainda exercitar a mão para obter um traço limpo, seguro, objetivo e elegante. Com o domínio de tais recursos, eu poderia obter figuras bem delineadas e corretamente proporcionais. Para isso eu acreditava que não teria muito que inventar, ape-

nas aprender com artistas que já existiam desde o Renascimento e cujas obras me atraíam por algum interesse plástico ou conteúdo psicológico. A seguir apresento alguns que foram sempre os meus mestres nesta trajetória.

## Os mestres

O *Auto-retrato* desenhado a giz vermelho de Leonardo da Vinci (1452-1519) (fig. 1) foi uma obra paradigmática no meu aprendizado. Aquele seria o ideal do desenho: obtido com economia de recursos, mas grande domínio técnico. O fato do retratado mostrar idade avançada me dizia que as capacidades viriam com o tempo e profunda dedicação.



1. Leonardo da Vinci  
*Auto-retrato*, 1510  
Giz vermelho sobre papel  
33,3 x 21,4 cm  
Palácio Real, Turim

Para tanto eu me aplicava. Supõe-se que este auto-retrato tenha sido realizado em 1510, quando o artista contaria 58 anos. Na verdade, estava na casa dos 60, mas é da tradição que se tornou velho prematuramente. Seu desenho mostra um ancião aparentemente feio, carrancudo e pensativo. Trata-se de um estudo de cabeça como tantas vezes fez antes de pintar seus personagens. É um desenho espontâneo que demonstra extrema liberdade, habilidade e conhecimento dos efeitos visuais na representação. Se pensarmos na exaustiva preparação em que o artista se apoiava para elaborar suas pinturas e no cuidado que empregava para a sua conservação, este desenho ganha pela 'imediatez' e objetividade do traço e, ao mesmo tempo, pela aparência de inacabamento que apresenta.

Em Dürer (1471-1528) impressionou-me sua meticolosa observação da natureza, o empenho de sistematizar os conhecimentos de desenho e a profunda ligação de suas obras com temas religiosos. Há gravuras suas que mostram um artista utilizando uma grade quadriculada (fig. 2). Com este aparato a sua frente, sobre uma mesa, o artista, mantendo um ponto de vista fixo, determinado pela ponta de uma haste à frente dos seus olhos, podia desenhar os contornos precisos do objeto observado, especialmente corpos humanos em escorço, uma vez que estas poses são de difícil apreensão por causa da perspectiva acentuada. Também são inúmeros seus desenhos e gravuras para estabelecer um sistema de medidas ou esquema ideal para a representação do corpo humano.



2. Albrecht Dürer  
*Artista Desenhando Uma Mulher em Perspectiva*, 1525  
Gravura  
Museu de Arte de Nova York

No *Auto-retrato com paisagem* (fig. 3) ele mostra-se como um verdadeiro senhor, bem trajado, o olhar firme e crítico, ocupando o centro da tela, que tem um fundo arquitetônico e deixa ver, em último plano, uma paisagem montanhosa. A pose do artista exprime com bastante clareza seu papel de homem feito, ilustre, admirado e estimado pelos notáveis de seu tempo. Estava com 27 anos, como diz a inscrição que figura abaixo da janela. Nesse ano de 1498, já havia alcançado uma posição social elevada, em pleno êxito da fama e do dinheiro. Segundo seus biógrafos, considerou a necessidade de fazer um auto-retrato que refletisse sua posição como senhor das artes. Penteou-se e vestiu-se com as melhores roupas e se pintou



3. Albrecht Dürer  
*Auto-retrato com Paisagem*, 1498  
Óleo sobre tela  
52 x 41 cm  
Prado – Madri

com seu estilo de pintor desenhista, valorizando os contornos, exagerando no acabamento, demonstrando que sabia muito sobre a representação e que era capaz de copiar a vida real, focando cada detalhe exatamente.

No *Auto-retrato com Peles* (fig. 4) ele baseia seu auto-retrato na representação iconográfica do Redentor abençoando. Reflete sobre a arte como um dom de Deus e sobre o caráter sagrado da função do artista. O retrato é polêmico quanto à sua iconografia. Pode ser visto num plano que transcende a individualidade. Seu olhar grave nos transporta a um plano mais elevado da existência humana. Sua pose cerimoniosa é menos ele próprio e mais a figura de um homem divinizado. Esta impressão resulta possivelmente da exata simetria do retrato de busto de frente. Sua composição encerra os princípios estruturais dos sistemas medievais da triangulação e da técnica da frontalidade das representações de Cristo, vindos das tradições do sudário de Verônica. Ele pode ter pintado esse retrato com a idade de 28 anos, como indica a inscrição em latim à direita. Dürer foi o primeiro artista alemão a ir além das tradições artesanais, respeitadas em sua pátria, e a ter consciência da necessidade de se chegar ao real e da importância do método científico baseado na observação e na pesquisa

para alcançar tal objetivo. Possuía uma curiosidade quase impossível de ser satisfeita sobre todas as aparências e tudo o que existe no mundo perceptível pelos sentidos. A evolução dos seus retratos mostra como, diferentemente de seus antecessores, trabalha cōnscio de sua personalidade individual e, como artista, se liberta do anonimato.



4. Albrecht Dürer  
*Auto-retrato Com Peles*, 1500  
Óleo sobre tela  
67 x 49 cm  
Pinacoteca de Munique,  
Alemanha

Dentre todos os artistas que fui adotando como estímulo, Rembrandt van Rijn é sem dúvida o mais inspirador. Seu nome é quase um sinônimo de auto-retrato. Os cerca de 90 auto-retratos que produziu são um capítulo à parte na história da pintura. Ele analisou suas próprias feições mais intensamente do que qualquer artista anterior e posterior e deu um testemunho extremamente sensível do que ele viu e sentiu nelas. Em quase todos conserva um ar introvertido, ausente por vezes. Ao longo de toda sua carreira usou sua própria imagem para pesquisar métodos pictóricos e expressões psicológicas.

No *Auto-retrato como Rapaz* (fig. 5) Rembrandt está com a idade de 23 anos e se pinta com a maior parte de seu rosto encoberta pela sombra, escondendo seus olhos perscrutadores. A massa escura das mechas de cabelo crescido, que se movem por si mesmas, com fios mais finos e vibrantes riscados com a extremidade do pincel, deixam apenas uma parte do rosto à luz. Esta é, sem dúvida, uma experiência combinada de forma e psicologia. Forte e firme, construída com pinceladas estruturais, a figura se destaca vigorosamente dos matizes sutis do plano de fundo. É uma presença viva e eloqüente que aumenta o fascínio por seu aspecto autoconfidente e juvenil.

Em suas gravuras (figs. 6 e 7), de formato reduzido e desprovidas de outros aparatos, o artista concentra-se exclusivamente no rosto, nas expressões faciais, em constante transformação, passando por uma série de correspondências fisionômicas e seus respectivos sentimentos. Ele parece expor seus sentimentos, mas também está interessado em explorar suas capacidades mímicas. Com seus estudos concebe um instrumento de psicologia empírica a partir de sua capacidade dramática e por vezes histriônica, cujo objeto final era o estudo de diferentes individualidades.



5. Rembrandt van Rijn  
*Auto-retrato Como Rapaz*, 1629  
Óleo sobre tela  
15,2 x 12,7 cm  
Pinacoteca de Munique



6. Rembrandt van Rijn  
*Auto-retrato boquiaberto*, 1630  
Água-forte  
51 X 46 mm



7. Rembrandt van Rijn  
*Auto-retrato Franzindo as Sobrancelbas*, 1630  
Água-forte  
72 X 60 mm

Nas pinturas explora amplamente os artifícios decorativos, atributos e trajes que definem uma dada posição social. Salta de um papel a outro: ora surge como mendigo ora como nobre cheio de adornos e brilhantes. Ao envelhecer, adota o estudo de seu rosto com renovada concentração. Seus auto-retratos representam uma espécie de diário, no qual seu caráter é revelado. Ele encontra em seu próprio rosto um tema móvel e dócil, pleno de emoção e sobre o qual exercia tal domínio que podia alterar, deformar e abstrair como quisesse. No *Auto-retrato de Washington* (fig. 8) ele nos fala de um corajoso enfrentamento. A postura é desafiadora. A intensidade do rosto é realçada pela boina negra e pela bochecha comprimida contra a gola da veste. Seus olhos possuem aguda penetração. Este auto-retrato é uma prova convicta de sua singularidade como indivíduo. Faz um registro mais nítido de seus traços físicos e psicológicos, assinalando seu interesse pela autobiografia.



8. Rembrandt van Rijn  
*Auto-retrato*, 1659  
Óleo sobre tela  
84,5 x 66 cm  
Galeria Nacional de  
Arte, Washington



9. Rembrandt van Rijn  
*Auto-Retrato Como Zeuxis  
ou Demócrito*, 1669  
Óleo sobre tela  
82,5X 65cm  
Museu Wallraf-Richartz –  
Colônia

Seus auto-retratos poderiam ser interpretados como necessidade de afirmação ou como compensação dos sofrimentos por que passou durante períodos críticos de sua vida. Contudo, tais julgamentos podem não passar de suposições, como ocorre com o auto-retrato executado em 1669, ano de sua morte (fig. 9). Ele aparece vencido pelos anos, encurvado numa atitude de alegria melancólica. Diz-se que ele se coloca na pele do pintor Zeuxis, que morreu sufocado pelas próprias gargalhadas enquanto pintava o retrato de uma velha coberta de rugas; ou como Demócrito, a rir da miséria humana.

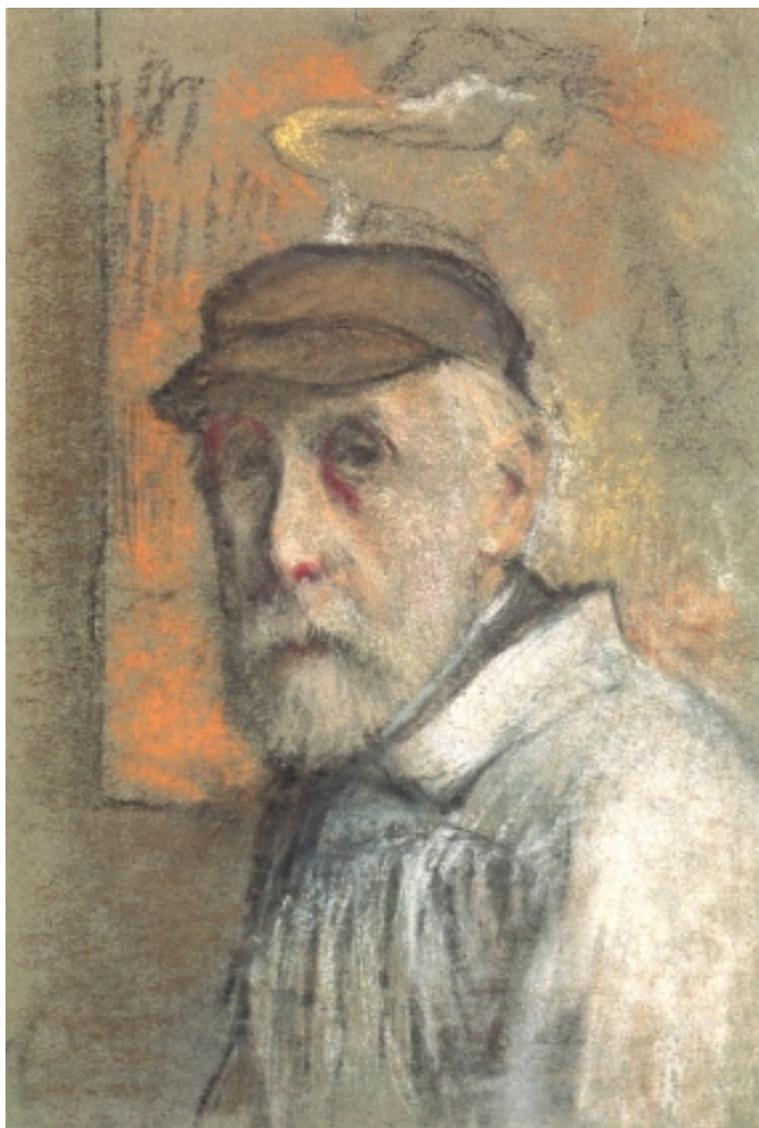
A ênfase é dada à representação de sua cabeça, reduzindo a alusão à história. Sua cabeça pende e sua fisionomia oscila entre a atitude satírica e irreverente das caretas e a representação das transformações que a velhice lhe imprimiu. Sem a imponência dos retratos em que olha de cima, elegante e com ricas vestes, encontra no riso um meio de resistir à própria fragilidade, mas, cansado, aguarda a aproximação da morte. Auto-afirmação? Narcisismo ou melancolia? Quaisquer que sejam as suas motivações profundas, a verdade é que Rembrandt nos deixou uma alucinante galeria de imagens documentais onde se vê um homem a envelhecer diante do espelho, perplexo com o “animal” raro que ali investiga e intrigado por não lhe descobrir o mínimo sentido.



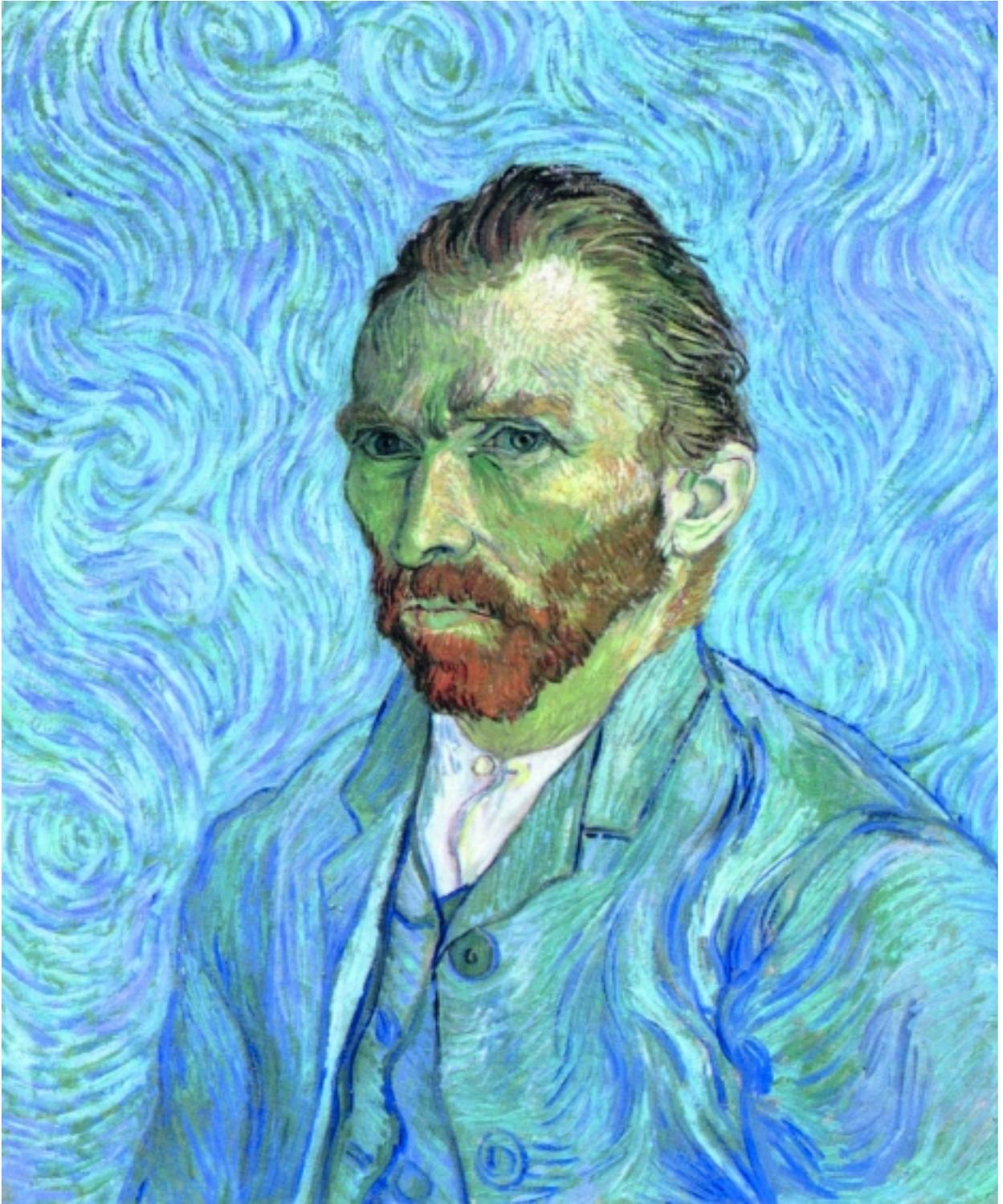
10. Edgar Degas  
*Auto-retrato*, 1854-55  
Óleo sobre tela  
81 x 84 cm  
Museu do Louvre – Paris

Outro artista de importância significativa no meu percurso foi Edgar Degas (1834-917), sobretudo por sua preocupação com a construção do desenho, em que dava importância aos contornos, e por sua concentração na figura humana. No auto-retrato em que se pintou quando tinha 21 anos (fig. 10) estão implícitos os elementos que definirão sua carreira. A sua figura imponente, apresentada em primeiro plano, emergindo do fundo neutro, com o cotovelo apoiado sobre um balcão, lembra o auto-retrato de Dürer aos 27 anos (fig. 3) na pose e na valorização do desenho. Sua veste escura é um bloco denso sobre o qual equilibra sua cabeça. A luz cálida dos tons terrosos recai sobre todo o espaço da tela, e tem na sua face a parte mais iluminada do quadro. Sua fisionomia concentra a atenção e mantém sobre nós um olhar superior, reforçado por seus lábios levemente cerrados que esboçam um muxoxo desdenhoso. Sua postura oblíqua ao plano da pintura como que prenuncia os cortes abruptos que comporão muitas de suas obras, em que recorta a cena em planos bastante aproximados como a fotografia, da qual ele também se servirá. As mãos são resolvidas como se fossem luvas em grandes manchas: redução e síntese a que chegará em suas obras na maturidade.

Como Rembrandt, ele também se retratou no fim da vida (fig. 11). O enfraquecimento da visão provocou uma lenta diminuição no seu trabalho que aos poucos se tornou impraticável, e a sua razão de viver esvaiu-se antes de sua vida. Uma das últimas obras foi este auto-retrato com barba branca arrepiada e curta e um boné. Ele o mostrava e dizia: “Pareço um cachorro.” No desenho todos os elementos – o fundo, a figura do artista com sua veste e boné – têm a nota do descompromisso e do desalento, beirando o descaso, se comparado às obras da maturidade. A espontaneidade com que deixa os traços e vestígios do pastel, bem como a sumária elaboração das formas e da composição, se funde ao tema da sua velhice. Em sua figura desgastada os limites se esgarçam. Há muito ele já havia abandonado o rigor dos contornos em favor de uma atmosfera de movimento que aparece freqüentemente nas suas pinturas a pastel com o tema das bailarinas. Aliás, a nota mais viva no interior do quadro é dada pelo tom laranja de um estudo com uma figura feminina quase indefinida. Neste auto-retrato seu olhar perdeu a altivez e a segurança do retrato dos 21 anos. Aqui seus olhos também concentram a atenção, mas são mais uma mancha do que propriamente uma forma de olho e refletem apenas o cansaço e a desesperança. Degas morreu aos 83 anos, quase cego.



11. Edgar Degas  
*Auto-retrato*, 1895-1900  
Pastel sobre papel  
47,5 x 32,5 cm  
Coleção Rau – Zurich

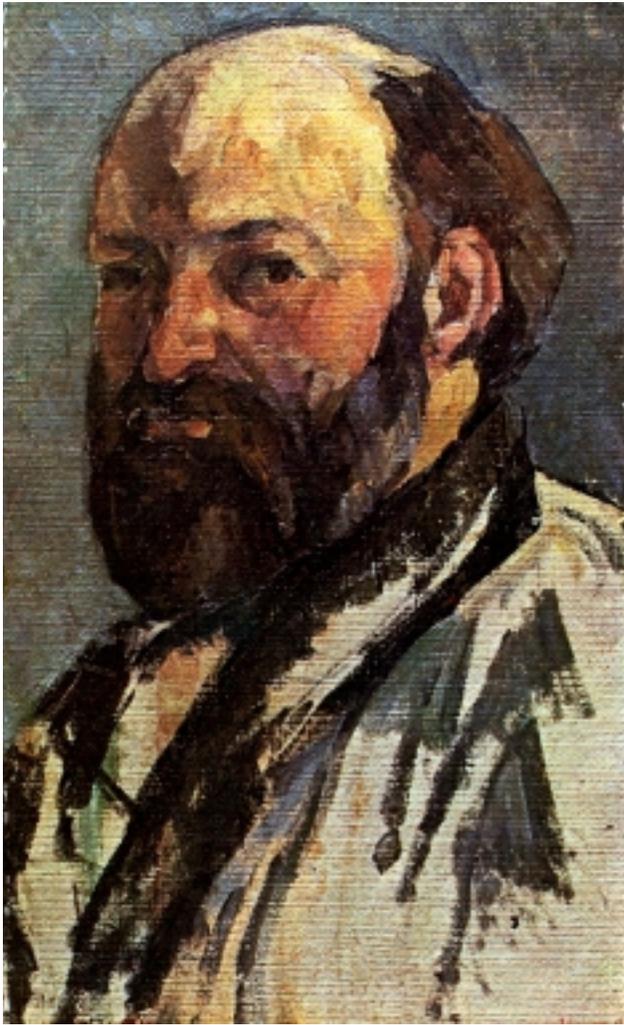


12. Vincent van Gogh  
*Auto-retrato*, 1890  
Óleo sobre tela  
65 x 54 cm  
Museu D'Orsay – Paris

Diferentemente do que ocorre em outros temas, no auto-retrato o artista não apresenta somente suas habilidades técnicas e expressão poética, mas revela um pouco mais de sua personalidade e realidade existencial nas contrações de sua face, do seu olhar e expressão fisionômica. Vincent van Gogh (1853-1890) é um exemplo desses artistas no qual se pode perceber uma certa correspondência do que aparece nos seus auto-retratos com o que se narra de sua vida. Talvez não nos seja possível chegar à veracidade dos fatos, mas é possível apreciar e se emocionar com o que está presente nas obras. Van Gogh foi um homem inquieto e perturbado pelo desconhecido do mundo e de si mesmo. Não se pode dizer que no curso de sua existência tenha encontrado paz. Na sua sede de absoluto quis de início ser pastor protestante e servir aos mais necessitados, mas, por zelo excessivo, foi afastado de suas funções. Deixou a Holanda para se instalar na Provença, sul da França, e se dedicar à pintura. Viveu dividido entre sua natureza hereditária, física e o ser imaginário que perseguiu até os últimos limites. Na pintura suas cores preferidas – amarelos, laranjas, vermelhos, azuis e violetas – e as pinceladas parecendo labaredas são sinais da energia que devia correr em suas veias. Ele a despeja tanto nos motivos que pinta – os girassóis, os campos de trigo, os ciprestes, o céu e as estrelas – como na luz, cores e contrastes que estes motivos resplendem. O auto-retrato (fig. 12) é o último que pintou. Faleceu em julho de 1890, aos 37 anos, dois dias depois de ter dado um tiro no peito. No retrato a cabeça do artista se destaca corajosamente como a de Rembrandt, mas envolta nas pinceladas rítmicas distribuídas em ondas tortuosas na superfície da tela. O fundo pode facilmente ser o céu sobre os campos de Saint-Rémy, que tantas vezes pintou em suas paisagens. Fundo que reverbera na veste e se transforma nas pregas do tecido, fazendo da figura e do fundo um todo nervoso e pulsante. Nesse torvelinho a face do artista se destaca com sua fronte espaçosa sob a qual uma vulcânica atividade de pensamento se agita. Seus olhos vivos, ao mesmo tempo tímidos e ameaçadores, nos paralisam e nos fazem partícipes de sua agonia.

Dentre todos esses artistas, Paul Cézanne (1839-1906) foi o que sempre me intrigou por seu repúdio à representação da semelhança e por sua estrita preocupação com os dados plásticos da pintura, alheio às ressonâncias interiores e existenciais. Sua obra poderia funcionar como uma antinomia ao que estou me propondo, mas não o é, pois, ao final, o ponto de convergência será o mesmo: a questão plástica. Ele também é marcante pela dedicação quase sacerdotal ao seu ofício: pôs a serviço da pintura todas as suas energias, sonhos e faculdades inventivas. Nos auto-retratos de outros pintores é possível sabermos algo de suas vidas, pensamentos, paixões e até mesmo aspectos impenetráveis da vida interior, mas de Cézanne não se pode saber nada. Seu rosto é uma porta fechada que nos leva a pensar mais em uma máscara do que numa fisionomia. Ele não procura captar qualquer elemento que possa trair um estudo psicológico ou forneça dados sobre sua personalidade.

No auto-retrato pintado pelo artista, possivelmente aos 51 anos (fig. 13), ele parece agressivo, com a cabeça ereta, olhos fixos e a boca sugerindo descaso. A técnica da pintura imediata e sintética surgida das pinceladas largas, sóbrias e enérgicas nos faz crer que este é mais um dos inúmeros estudos de figura e cor realizados por ele servindo-se de si mesmo. O resultado da pintura é congruente ao modo como o olho funciona – saltitando de um ponto a outro –, com passagens contrastantes de tons, sem preocupação com a precisão dos detalhes. Todos os planos de cor que se formam sobre seu rosto concorrem para configurar uma base estrutural sólida sobre a qual brincam as manchas de luz, alcançando uma aparência autônoma na



13. Paul Cézanne  
*Auto-retrato*, 1881 aprox.  
Óleo sobre tela  
25,5 X 14,5 cm  
Jeu de Paume – Paris

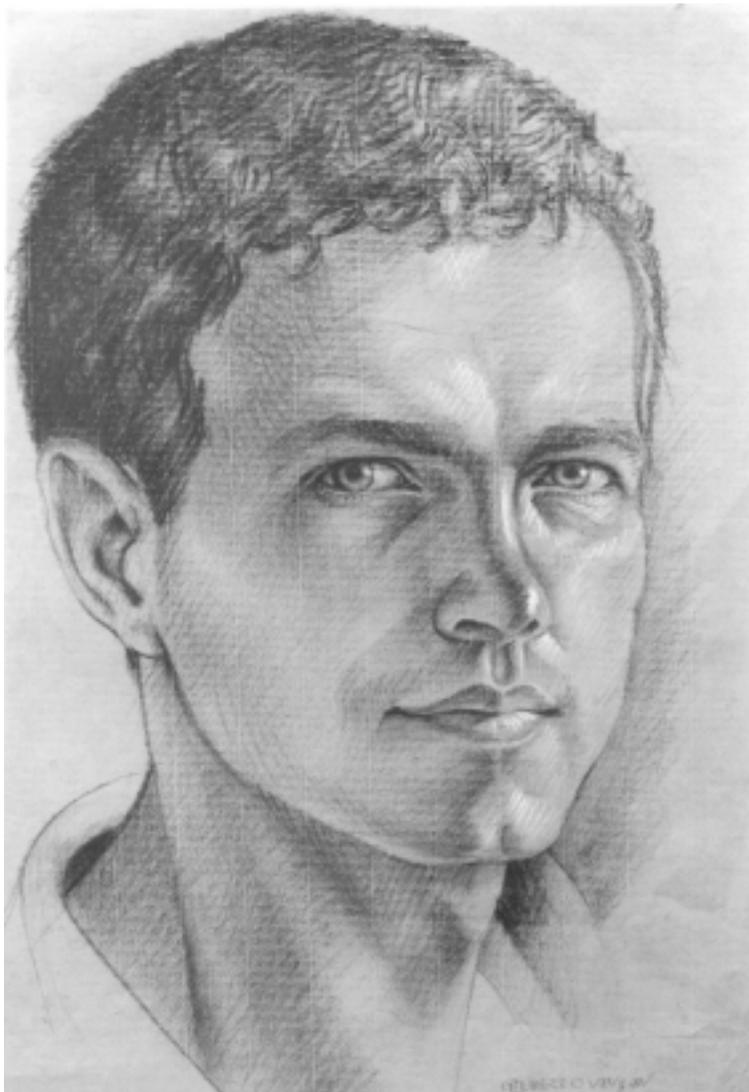
totalidade do espaço. Nesse programa o retrato ou auto-retrato não é mais que uma determinada disposição de manchas, de volumes e de cores – ocasião para exaltar determinada arquitetura orgânica cujo elemento vivo se tornará progressivamente paralisado. A personalidade psicológica e o destino do indivíduo que o pintor de retratos persegue para fixá-los na pintura não significam, em Cézanne, mais que as cebolas ou o prato com maçãs na natureza morta. Os problemas que o envolvem são de natureza técnica e formal. O que lhe interessa é o reflexo de sua visão das coisas, e um rosto possui para isto as mesmas qualidades e quantidades de existência que uma cadeira ou fruteira. A expressão do universo íntimo do indivíduo lhe é indiferente, tanto em relação a si mesmo como dos outros. A alma que Rembrandt buscou avidamente além da barreira da simulação e do segredo, nas zonas mais ocultas por trás de suas caretas ou olhares agudos, e que guarda dentro de si as confissões essenciais e se subtrai constantemente ao indivíduo parece não ter sido do interesse de Cézanne. Contudo, alguns elementos no interior desta pintura, como a profundidade do olhar, a correção na colocação dos traços do seu rosto, mais trabalhado do que a veste deixada nos traços sugestivos do esboço, uma certa preocupação com o parecido, bem como o tamanho reduzido da tela, também fazem pensar que o artista por um momento quis registrar intimamente como era nesta passagem da vida, aos 51 anos. As duas interpretações não precisam ser excludentes. Injusto será pensar que Cézanne foi completamente indiferente à análise psicológica. Pelas obras se pode saber e sentir que sua inteligência e paixão criadoras estavam orientadas para reproduzir a verdade interior dos objetos.



14. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 1986  
Grafite sobre papel  
30 x 20 cm



15. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 1986  
Grafite sobre papel  
30 X 20 cm



Depois que deixei o seminário, a vida e a obra desses e outros artistas passaram a constituir para mim um sério objeto de estudo. Estando só eu tinha a mim como modelo natural e freqüentemente me postava ante um espelho para estudar o desenho e a pintura observando meu rosto. Como pretexto para aprender a desenhar e a pintar, o auto-retrato foi a minha porta de entrada no universo da arte. Apresento aqui alguns desses primeiros trabalhos (figs. 14 e 15).

Hoje vejo que comecei como todos os principiantes, com problemas técnicos de percepção e execução, mas com a prática constante obtive resultados satisfatórios, tanto na construção da cabeça e registro de detalhes fisionômicos como na elaboração plástica: composição, precisão dos contornos, do modelado, controle da pose e dos materiais (figs. 16, 17, 18 e 19).

Com o tempo percebi que o pretexto de aprender a desenhar através da observação de minha imagem no espelho havia sido superado por um interesse maior sobre o tema propriamente dito. Não era mais somente uma estratégia para aprender os recursos e procedimentos da representação realista, mas um interesse de verificar o que

16. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 1986  
Crayon sobre papel  
42 X 29 cm



17. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 1990  
Sanguina sobre papel  
37 X 27 cm



18. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 1991  
Carvão sobre papel  
38 X 26 cm

mais estaria em jogo quando os artistas se postaram para realizar seus auto-retratos, quais os seus contextos históricos e psicológicos, os elementos formais e técnicos empregados e os conteúdos obtidos. Eu sondava o que poderia fazer a partir do tema, constatando que normalmente recorria a ele em períodos difíceis. De certo modo, o trabalho era um meio de auto-afirmação e sobrevivência, alimentado por um forte desejo de criar imagens memoriais, que me salvassem da angústia do anonimato e do desaparecimento. De início todo o esforço na construção das imagens era pretexto para minha sobrevivência e hoje vejo isso como um resquício daquela vontade de salvação para a eternidade, só que convertida para o âmbito terreno.

Para que isso se realizasse eu pensava que deveria representar minha fisionomia com o máximo de semelhança, para ser reconhecido em minha individualidade. E, para que a imagem tivesse durabilidade, eu acreditava que a técnica deveria ser a da pintura a óleo, como haviam feito os mestres clássicos: definindo antes um bom desenho, com as proporções corretas e o modelado bem resolvido, para depois executar a pintura. Estes procedimentos técnicos deviam corresponder a uma vontade de perpetuação, pois, por mais breve que fosse minha existência, poderia estar assim preservando algum vestígio dela.



19. Gilberto Vagan  
*Auto-retrato*, 1993  
Crayon sobre papel  
27 X 17 cm

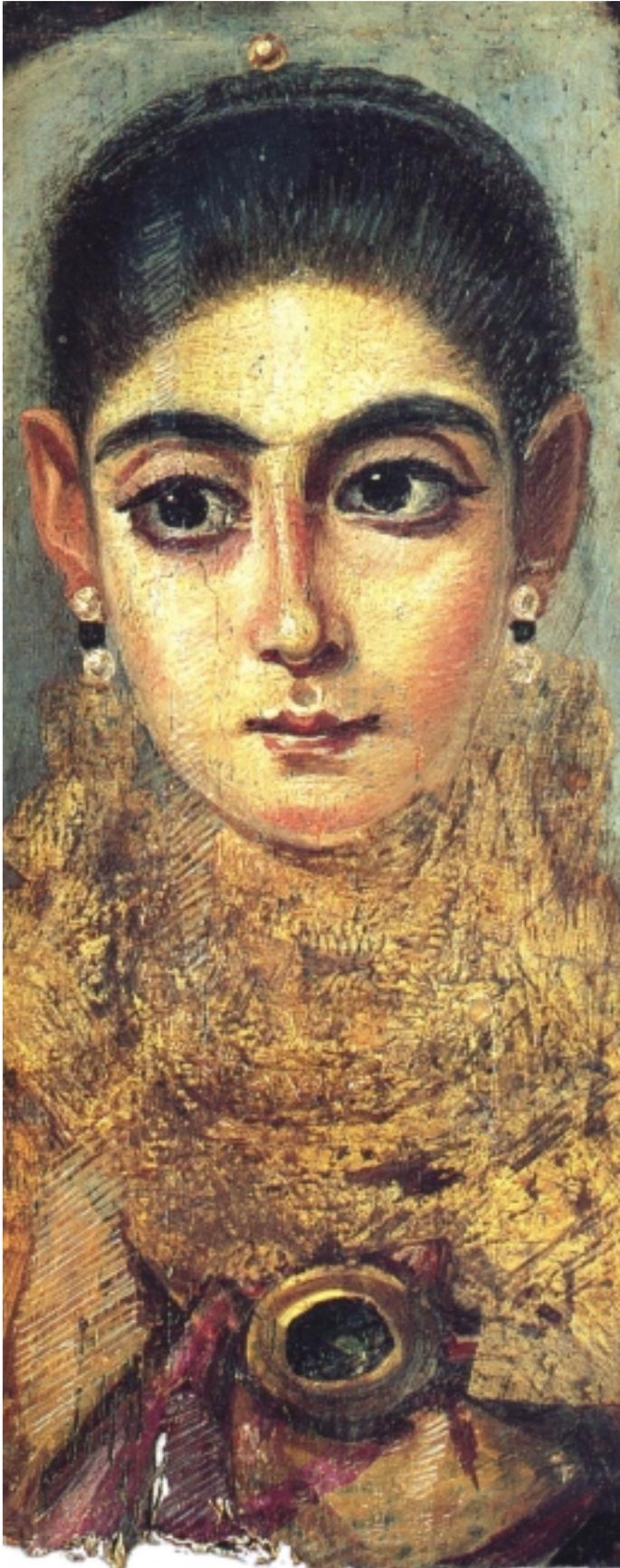


20. *Múmia completa com retrato de um menino, séc. II a. C.*  
Museu Britânico – Londres

Eu não tinha consciência de que por trás destas intenções havia comportamentos atávicos e mágico-fetichistas. Estas obsessões foram aclaradas a partir de 1993, quando, para sistematizar os conhecimentos artísticos e adquirir consciência sobre o que estava fazendo, decidi fazer a graduação em artes plásticas. O estudo mais abrangente da História da Arte me mostrou que estava sendo demasiado ingênuo em minhas intenções e precisava ver e aprender muito ainda para escolher o que fazer em matéria de arte. Por uns tempos abandonei os estudos do auto-retrato, vendo-o como um investimento egocêntrico e sem razão no contexto da arte contemporânea. Passados cinco anos, um fato novo fez com que eu redespertasse meu interesse pelo tema. Tive uma oportunidade ímpar de ver no original algumas imagens que motivaram fortemente minha retomada: os Retratos do Fayum.

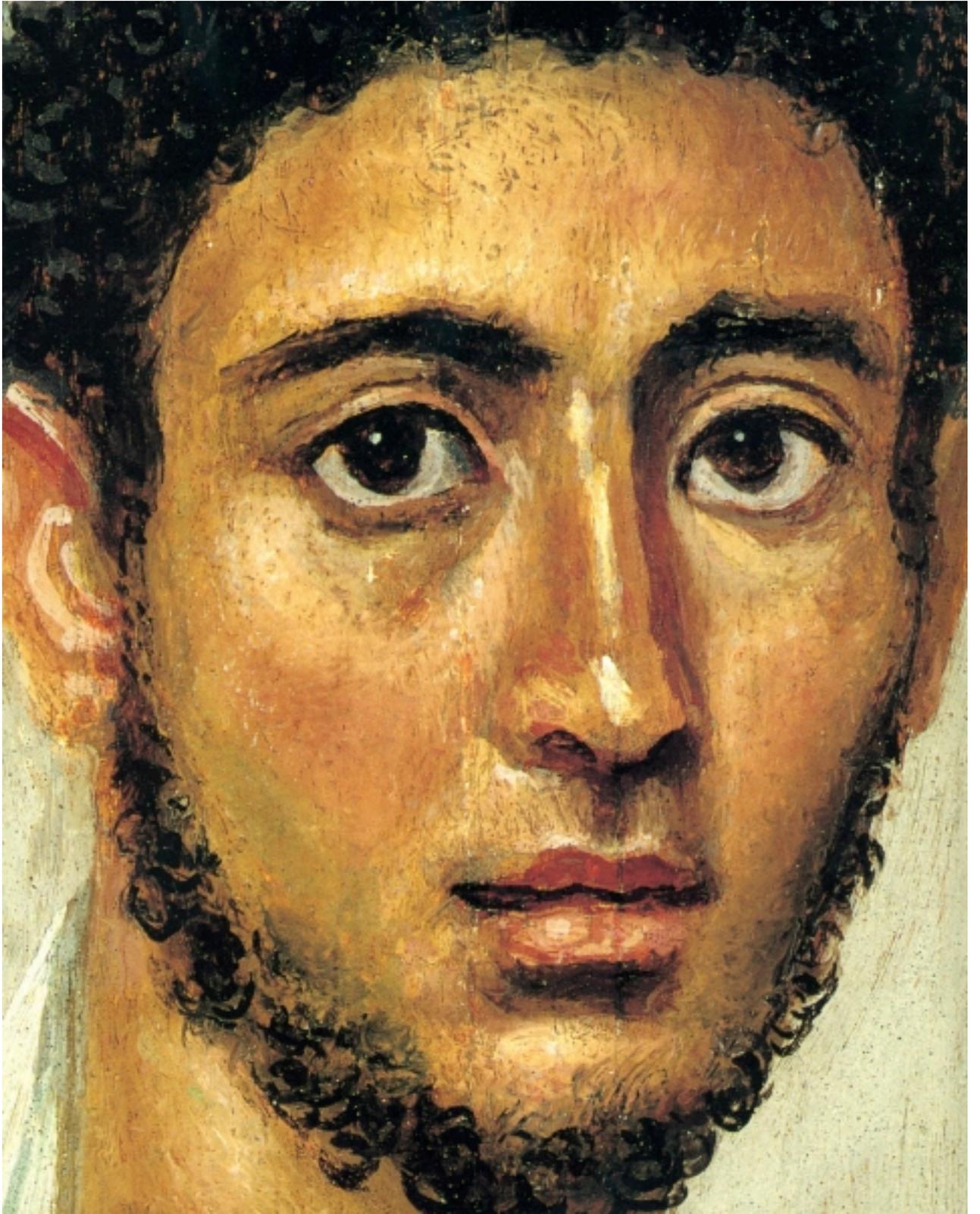
## Os Retratos do Fayum

Em 1998 visitei uma exposição sobre o Egito Antigo, no Museu do Louvre, na qual estavam ao menos 15 retratos pintados sobre finas placas de madeira, com medidas entre 35 cm de altura por 18 cm de largura, que haviam sido atados às múmias, na altura da cabeça (fig. 20). Os Retratos do Fayum estavam ali como relíquias arqueológicas, um registro histórico da confluência das civilizações egípcio-greco-romanas: egípcias em seu simbolismo, gregas em sua técnica e romanas em seu contexto social. O Fayum é uma região a sudoeste do Cairo onde esses retratos foram encontrados com mais frequência, pois também foram descobertos em outros lugares do Egito. Datam dos séculos I a V a. C. e, embora fossem usados em sarcófagos como na velha tradição egípcia, foram provavelmente pintados durante a vida do proprietário. Em sua maioria, as pinturas foram executadas em pranchas de madeira na técnica da encáustica, na qual a cera de abelhas colorida é distribuída a quente na superfície do suporte com o auxílio de uma espátula. Existem também alguns exemplares em têmpera sobre tecido.



Apreciando essas imagens compreendi que estavam ali, na fatura técnica e expressão do olhar dos retratados, não só os fundamentos técnicos de toda a história da pintura, mas ainda suas razões morais, psicológicas, conteúdos e significados, tudo o que eu vinha perseguindo consciente ou inconscientemente na representação de rostos humanos. Os exemplos a seguir explicitam a importância desse encontro. Este delicado retrato de mulher (fig. 21) está relacionado à tradição helenística de retratar a classe média junto com filósofos, poetas e homens de Estado. A sobreposição e a justaposição dos pequenos traços em tons diversificados conferem ao mesmo tempo solidez e suavidade ao modelado da face. Os pontos de luz realçados nos olhos, junto ao nariz, nos lábios e nas maçãs do rosto, assim como no adorno brilhante de ouro sobre a cabeça e nos brincos, lembram as delicadas luzes obtidas por Ticiano, Goya, Velazquez ou Rembrandt séculos mais tarde.

21. *Retrato de Mulher jovem, Conhecida Como a "Europaia" de Antinópolis, Egito, sec. II a.C.*  
Encáustica sobre madeira  
42 x 24 cm  
Museu do Louvre – Paris



22. *Retrato de um Homem,*  
Egito, séc. II a. C.  
Encáustica sobre madeira  
Museu de Antiguidades – Munique

Este outro *Retrato de um Homem*, (fig. 22) é tão vivo e natural quanto seria de se desejar, revelando um artista conhecedor dos humores humanos e suas expressões fisionômicas. Ele obtém uma notável vitalidade com os toques de luz sobre o nariz e nos lábios entreabertos, como se o modelo estivesse falando algo. Há uma simplificação das formas em favor do conjunto, intensificado pelo olhar do retratado que canaliza nossa atenção ao que ele poderia estar dizendo. Há interpretações históricas de que a função primeira dos Retratos do Fayum atados às múmias era a de materializar pelo rosto a presença física e a lembrança dos que partiram. Mas por que esses olhos tão grandes? É nossa pergunta. Fazer elucubrações parece inútil. Não temos resposta, mas eles nos paralisam e temos a impressão de que são bastante naturais. Espantoso é saber que viveram há mais de dois mil anos mas ainda conservam um sopro de vida. Pode ser redutivo julgar assim, mas observo que algo desta vitalidade obtida pelo artista depende de alguns esquemas que podiam funcionar como normas para se realizar esses retratos.

Cada figura parece retratada com todas as particularidades de seu caráter, mas percebo que tal expressão de vida é obtida com a valorização dos elementos que se concentram no meio da face, formando um triângulo invertido em que os vértices superiores são os cantos dos olhos e o inferior é o queixo. Os olhos destas figuras são ampliados e arredondados, ganhando os espaços da testa que normalmente é diminuída. As sobrancelhas, pálpebras superiores e cílios são bem demarcados, contornando a íris sempre focando um ponto fixo à sua frente. O nariz tem seu volume bem resolvido numa simplificação de três tons: um escuro, um médio e pontos de luz pungente. Nos cantos da boca, a separação dos lábios é marcada por um tom mais escuro que o natural, o que denota um sorriso ou transmite a sensação de que a figura balbucia alguma coisa ou espira. Este limite de quase falar é que legitima o seu poder de parecer viva. A aparência da iminência da fala e ao mesmo tempo sua mudez são os critérios que fazem deles “retratos vivos”.

As áreas e cantos que contornam os olhos, nariz e boca recebem cuidadosos toques de luz que conferem viço e frescor ao retratado. Dois mil anos nos separam, mas estão tão presentes como qualquer um de nós e este fascínio se deve à sua simplicidade e economia de meios. Os pouquíssimos pormenores contribuem para a apresentação de indivíduos puros, despregados de sua temporalidade. Estão na orla do tempo, suspensos num limite que não é mais sua vida, nem ainda sua morte.

Além de toda a riqueza histórica e material contida nestas imagens, ainda existe a riqueza plástica que constitui normalmente interesse do historiador de arte e de artistas. São muitos os elementos visuais a se analisar nestas imagens, mas gostaria de salientar um que me parece fundamental e ficou arraigado na história da arte ocidental, estando presente até hoje nas representações da publicidade e da arte contemporânea: a construção do volume pelo gradiente ou retícula. Na técnica da encáustica as cores em cera quente ou fria, sendo difíceis de diluir e manipular, eram aplicadas pelo artista com pequenos traços e toques, criando as formas sem linhas ou contornos definidos. Sua paleta era reduzida a quatro cores básicas: branco, amarelo ocre, vermelho terra e preto. Sua maestria estava em urdir as formas com esses poucos recursos. A solidez da figura no espaço é então obtida com a repetição de pequenos traços paralelos em diferentes tonalidades. O modelado e as nuances de cor se formam gradativamente na justaposição e sobreposição de tons, resultando numa superfície áspera, deixada pela textura da cera e pelo gesto imediato da aplicação.

Por volta de 1500 Dürer e Michelangelo (1475-1564) também aplicaram esse mesmo recurso da justaposição e sobreposição de traços paralelos para conseguir as gradações de tom e volume nas gravuras e desenhos de figura humana (figs. 23 e 24). Esse modo de desenhar se tornou padrão desde então. Foi amplamente explorado na arte da gravura pela possibilidade que oferece de produzir tonalidades diversas com materiais rígidos como lápis e pontas-secas. É sobre esta base de construção de imagens que o mercado de publicações trabalha e veicula seus impressos, resolvendo-as com o recurso gráfico da “retícula” ou dos “pixels”. A travessia destes recursos, desenvolvidos já no século 4 a. C., até nossos dias nos permite estabelecer pontes que ajudam a entender a perenidade da representação da figura humana e que estruturalmente esses modos sofreram poucas transformações.



24. Michelangelo – Esboços



23. Albrecht Dürer  
*Lucretia*, 1508 (detalhe)  
Pincel, tinta da china e  
relevo branco sobre papel sépia  
422 X 226 mm

Gostaria de exemplificar estabelecendo uma ponte que creio oportuna entre esses modos remotos e a obra do pintor contemporâneo Chuck Close (1940). Verifico a existência de algo que aproxima e ao mesmo tempo afasta o artista americano do artista egípcio (fig. 25). Desde 1960, quando surgiu no contexto do hiper-realismo, a temática exclusiva de Close, que trabalha com referências fotográficas, tem sido o retrato e o auto-retrato. Ele amplia e reproduz manualmente a fotografia na superfície da tela, num laborioso processo modular, no qual emprega uma quadrícula que simula a retícula e a separação de cores dos métodos de impressão gráfica. Suas imagens pintadas remetem à visão característica da lente fotográfica, delimitando áreas focadas e desfocadas – centro e periferia da visão – que ele reproduz com fidelidade. Ele preenche os quadrados de sua retícula, aglutinando e justapondo formas concêntricas em tonalidades multicores, elaborando um mosaico sobre tela. Embora as pinturas tenham uma aparência abstrata, a intenção é que ofereçam uma percepção visual realista na superfície plana do quadro. Nesses trabalhos de grande formato, ao quadricular a imagem o artista desfaz os contornos da figura. Esta é recriada no plano ótico e remete às figuras egípcias e às imagens digitalizadas, manipuladas no computador. É aqui que ele se aproxima do artista do Fayum, na libertação das linhas do contorno e na multiplicidade dos toques sobre a tela, nos oferecendo uma visão mais aproximada ao nosso modo de perceber imagens. Close se distancia do artista egípcio no ponto em que não está preocupado com a expressão fisionômica do retratado ou com alguma função que sua obra possa vir a ter: “Meus retratos são pintura em primeiro lugar e retratos em segundo. Valorizo mais os elementos visuais que a expressão do retrato”, afirma, definindo pelo distanciamento que sua obra tem do modelo e

da realidade que a arte não é imitação da natureza, mas uma operação de construção.



A afirmação do artista abre as questões que problematizam e tornam relevante esta pesquisa. Onde acaba o naturalismo e começa a abstração? Que poder os meios e conceitos artísticos têm para apresentar o real? A arte deve se voltar para a expressão do interior como em Rembrandt e Van Gogh ou cuidar somente dos aspectos formais como em Cézanne e Chuck Close? Qual a importância da feitura manual na criação das obras? Onde termina a natureza e começa a arte?

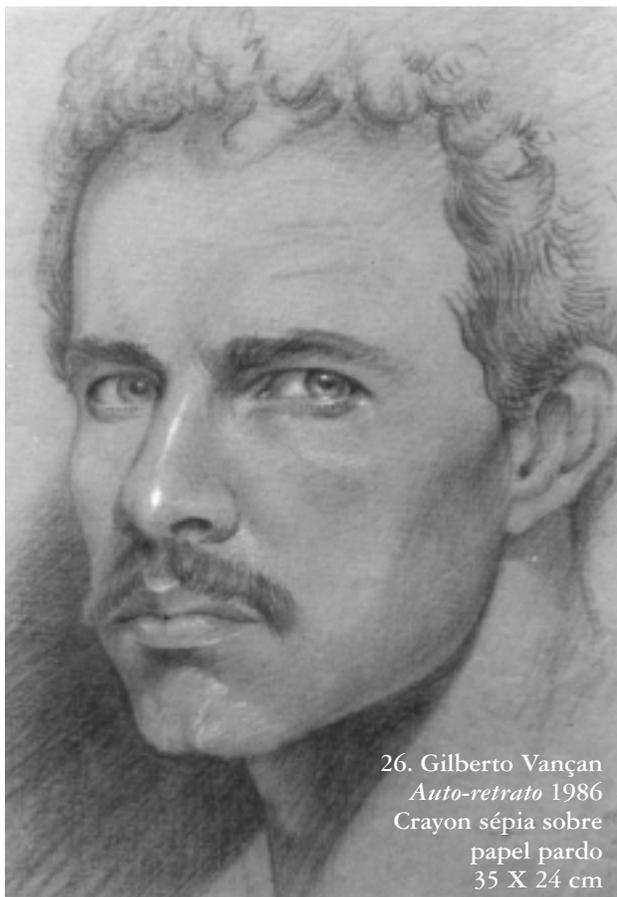
25. Chuck Close  
*auto-retrato*, 1991  
Óleo sobre tela  
254 X 213 cm  
Coleção Paine Webber – NY

## “Vaidade das Vaidades”

Além desse interesse pelos limites da representação, durante todo o tempo estive questionando se minha maior motivação não seria uma premente necessidade de auto-afirmação, com um fundo de vaidade ou alguma forma de narcisismo atávico. Antes de iniciar a pesquisa oficialmente este comportamento passava despercebido, porém hoje é consciente, pois com as investigações posso discernir como ele se apresenta. No início eu tinha um certo prazer em me postar ante o espelho para me desenhar. Sobretudo ficava satisfeito de conseguir resolver algum problema plástico, como acertar nas proporções que tornavam minha imagem mais convincente, ou obter volumes e aspectos fisionômicos que faziam minha figura mais viva e jovial.

Os primeiros auto-retratos aparecem um tanto maquiados, escondendo um pouco dos meus traços verdadeiros e simulando a aparência de um rosto bonito. Em alguns momentos estive até ensaiando poses imitativas de cartazes de cinema ou de artistas da História da Arte (figs. 26 e 27). Esses trabalhos poderiam passar por uma brincadeira, mas eu os realizava com uma certa seriedade, o que me fez julgar que este processo poderia ter implicações com a vaidade e o narcisismo.

Estamos na era do “videtur, ergo sum”, (sou visto, logo existo). Parece que só existe o que é imagem nos meios de comunicação de massa: tv, cinema, revistas, jornais. Esses altares



26. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato* 1986  
Crayon sépia sobre  
papel pardo  
35 X 24 cm



27. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 1989  
Crayon sobre papel cinza  
42 X 30 cm

geram em nós a crença e o desejo de ser notados no incomensurável cosmos icônico ao nosso redor. Constantemente me questiono se com este trabalho eu também não estaria desejando projetar-me e promover-me no universo instituído da arte.

Pela tradição cristã, o narcisismo é condenável, pois representa a superficialidade no cultivo da beleza física e das aparências externas em detrimento da beleza espiritual interna, esta sim digna de valor. Trabalhando com uma certa obsessão sobre minha imagem, não pude ficar livre desta culpa e julguei importante fazer uma investigação para verificar como e em que sentido o narcisismo poderia estar impregnando o trabalho, cuidando para não cair em análises de distúrbios psicológicos que seriam assunto obscuro, difícil e pertinente a outro campo. Fiz uma abordagem a partir do mito grego de Narciso que foi eficaz e proveitosa enquanto pude identificar uma visão positiva dentro de minhas propostas, pois envolve a manifestação da consciência e o seu desenvolvimento, a busca do autoconhecimento e a tensão constante entre identidade e alteridade que se sucedem na busca da individuação.

Na tradição do mito de Narciso existem duas interpretações opostas: a de Ovídio, que vê em Narciso a regressão a um processo de alheamento e morte, e a de Pausânias, que vê nele um forte impulso em direção ao equilíbrio e à realização do processo de individuação. A versão mais corrente sobre a origem de Narciso é relatada por Ovídio (43 a.C.-18 d.C.) nas *Metamorfoses*, e corresponde à transformação do jovem Narciso, fruto da união forçada pelo deus-rio Céfiso com a ninfa Liríope. Narciso nasceu com uma extraordinária beleza, o que levou sua mãe a perguntar ao adivinho Tirésias se Narciso teria vida longa, ao que ele respondeu: “Sim, ele terá vida longa desde que não se conheça nunca”. Ninguém entendeu o sentido dessas palavras, até o dia em que Narciso já adulto deparou com sua própria imagem refletida na superfície de uma fonte. Enamorou-se perdidamente de si mesmo e ali ficou dias e dias a contemplar-se, deixando-se consumir pela fome, pela sede, pela solidão. “Extasiado diante de si mesmo e sem mover-se do lugar – narra o poeta latino –, o rosto fixo, absorvido com esse espetáculo, ele parece uma estátua feita de mármore. Deitado no solo, contempla dois astros, seus próprios olhos, e seus cabelos dignos de Apolo, suas faces imberbes, seu pescoço de marfim, sua boca encantadora e o rubor que colore a nívea brancura de sua pele. Admira tudo aquilo que suscita a própria admiração. Em sua ingenuidade, deseja a si mesmo. A si mesmo dedica seus próprios louvores. Ele é o elemento do fogo que ele próprio acende. E quantas vezes dirigiu beijos vãos à onda enganadora! Não sabe o que está vendo, mas o que vê excita-o, e o mesmo erro que lhe engana os olhos acende-lhe a cobiça. Crédula criança, de que servem estes vãos esforços para possuir uma aparência fugitiva? O objeto de teu desejo não existe: vira-te e o farás desaparecer. Esta sombra que vês é um reflexo de tua imagem. Não é nada em si mesma; foi contigo que ela apareceu, e persiste, e tua partida a dissiparia, se tivesses a coragem de partir.” Mas, incapaz de afastar-se e perdido na contemplação de si mesmo, o jovem definha à beira da fonte até consumir-se na paixão impossível.

Na versão de Pausânias, Narciso tinha uma irmã gêmea muito semelhante a ele. O jovem se apaixona pela irmã e, quando ela morre, a cada vez que se via na fonte, embora soubesse que via o seu próprio reflexo, sentia alívio para a sua dor amorosa, pois imaginava ver não a si mesmo, mas a aparência amada da irmã que é a representação dos aspectos femininos e da alma pela qual anseia.

Segundo a ótica negativa, Narciso representa a queda da alma na ilusão das aparências, a superficialidade e o conhecimento ligados à própria imagem. O seu final trágico mostra o fim a que pode conduzir a prática e o cultivo da beleza física e a fascinação com o mundo material, quando somente a beleza espiritual é digna de louvor. Na ótica positiva, Narciso é um símbolo de interiorização, de clareza de consciência e abertura para o autoconhecimento, como condição para o conhecimento do universo e de Deus. Minhas constantes reflexões no trabalho de auto-retratação foram marcadas com mais freqüência por esta visão, embora tenha havido constantes momentos de isolamento e desejo de auto-suficiência. Nas horas passadas ante o espelho cheguei a estados de introspecção e de autoconhecimento que favoreceram maior consciência de minha individualidade e da importância do outro.

Um momento intenso dessa conscientização se deu com a saída do seminário, pois representou a ruptura e a passagem de um estado de graça e completude numa vida conformada para uma estada no mundo que me obrigou a graves enfrentamentos. Naquele contexto eu estava protegido do sofrimento e do prazer, não havia dor ou alegria como sentimentos distintos, mas plenitude e algo de tempo indiferenciado, sem discriminação que fizesse notar os opostos: o subjetivo e o objetivo. Eu estava no mundo e tinha de me virar para sobreviver. Deixei esse clima de ingenuidade e idealizações e entrei para a “realidade” do aqui e agora. Esta auto-imposição de uma forma mais definida da noção de tempo e espaço foi desafiadora, mas também instigante no sentido de provocar o reconhecimento de mim mesmo como mais um, igual a todo mundo, fazendo-me experimentar que as tensões e conflitos cotidianos e a alternância de fatos bons e ruins são geradoras da energia que move a consciência, não obstante o sentimento de medo, impotência e desamparo. A urgência de atender às necessidades vitais e o desconforto do corpo no mundo derrubam o estado de onipotência e delineiam as fronteiras da individualidade como base para outras vontades psicológicas mais profundas. Antes de conhecer-se Narciso não tem consciência de si, vive num espaço aberto e eterno onde crê que tudo pode, depois, conhecendo a necessidade, revela-se a si mesmo.

Mais significativo do que a “evasão” é a experiência do espelho, que leva à percepção do corpo e ao sentido da própria existência e individualidade. O espelho torna-se mãe – pai – amante – comida – casa – cama – banho, que simbolicamente supre necessidades corporais e faz com que o sujeito perceba seus contornos internos e externos. Neste sentido é que a auto-retratação tem sido um modo concreto de tatear ânimos profundos, motivadores da busca de definição no mundo e no presente. É uma forma de posicionamento como sujeito que devo ser de minha própria existência. Não posso negar que os trabalhos denunciem uma busca autocomplacente, mas venho tentando entender como isso ocorre e como poderia haver a superação dessas impressões. A motivação pode ser a auto-afirmação, mas também pode levar a outros desdobramentos sobre a natureza do conhecimento como, por exemplo, uma relação à linguagem. Desenhando ou pintando meu rosto ante o espelho estou urdindo um objeto imagético. Entre mim e este fica estabelecida uma tênue continuidade. Posso passar da imagem a um laivo de consciência de minha existência. Mas esta passagem ainda problematiza os limites desta existência real ou representada. Primeiro por verificar a impossibilidade de apreensão satisfatória de mim mesmo; em seguida porque os desenhos comprovam que o retratado nunca se parece suficientemente comigo. Indagação semelhante à que fazemos quando nos perguntamos se o eu externo corresponde ao eu que pensamos ser internamente. De qualquer modo o auto-retrato torna-se um signo bastante complexo de representação da

realidade, mas permite estabelecer vias de acesso a ela. A experiência do espelho é metáfora do processo de conquista da identidade e percepção do próprio corpo – a percepção de si mesmo, no mundo e distinto dele.

Da distinção no mundo brota a outra saída para a qual a experiência do espelho pode levar: a percepção do outro. Na auto-retratação, forjando meu duplo, pude ver não mais apenas a mim mesmo, mas todo o caudal humano do qual faço parte. Olhar-se no espelho continuamente não caracteriza uma atitude passiva de autocontemplação, mas de reconhecimento da identidade na percepção da imagem de si mesmo e da diferenciação na percepção da imagem do outro. Narciso olha-se na reflexão de si mesmo e no reflexo do outro que o reflete. O espelho terá sempre o papel psicológico do outro, sintetizando a sua percepção e o aumento de consciência. Conhecer-se verdadeiramente como indivíduo supõe a relação com o outro, o que traz no bojo o sentimento de separação e solidão, mas impulsiona novamente para a comunhão. Este é um processo que se acentua cada vez que alguém deseja o autocohecimento. A experiência da individuação é universal, vivida por cada um de forma particular, intransferível, e se exprime em padrões simbólicos e arquetípicos. Retratar meu reflexo no espelho é um ato simbólico da tentativa pessoal de encontro comigo mesmo e de apreender as formas daquilo que me escapa, formas que vão além de mim mesmo, essências que permitam abertura para o outro.

## O Outro Eu

A tentativa de forjar uma imagem realista da minha fisionomia ante o espelho é tarefa vã; nunca obtenho a semelhança que me represente com veracidade. Os resultados vão sempre ficar muito aquém do desejado, do que é visto e do que é possível obter com os materiais plásticos. Os auto-retratos normalmente me parecem estranhos, como se o modelo tivesse sido um outro, um desconhecido. Sua presença é velada, não é ninguém que eu conheça especificamente, mas alguém que aparenta ter uma identidade abrangente. Infelizmente não tenho como tornar minhas explicações palpáveis, senão recorrendo à ficção, mas pergunto: em se tratando de representação, mesmo que realista, não é com a ficção que se está lidando? Mais com as sensações do que com a lógica?

Durante a realização dos desenhos e pinturas dos auto-retratos, absorto, mirando minha imagem refletida e registrando meus traços fisionômicos eu tenho a cisma de que alguém me espreita. Permanece calado, vigiando meu desespero de observar e desenhar. Talvez julgue que o que estou fazendo é absurdo e sem utilidade. Ao mesmo tempo confere se estou marcando corretamente as proporções e se a imagem está parecida. Sentir que alguém me observa por cima dos ombros enquanto desenho não me incomoda, mas meu espectador parece fitar-me de frente, vis-à-vis. Embora esteja assim envolvido na minha tarefa, ele prefere ficar de fora, mantendo um ar de superioridade e de quem sabe tudo sobre o que eu estou tentando fazer e sobre mim. Olha com um certo distanciamento que me impede de qualquer aproximação ou possibilidade de estabelecer contato. Eu sei que este alheamento e silêncio dificilmente serão rompidos. Continuo minha tarefa, esperando que isso aconteça a qualquer momento. Às vezes imagino que buscar conhecê-lo e resolver esse mistério poderia ser a saída

de minha ilusão de perseguir uma representação realista do meu rosto. Aqui a imaginação e a fantasia parecem misturar-se às percepções e sensações. Creio que não importa fazer distinção entre elas, mas entender que assim tenho chegado à compreensão de que não nos é possível estar completamente sós, e que no fundo somos estranhos a nós mesmos. O debruçar-se sobre si mesmo no auto-retrato implica esse estranhamento e a impressão de ser alguém conhecido, mas irreconhecível. É exatamente aí neste paradoxo que brota a obsessão pelo auto-retrato. Minha busca da verossimilhança em cada imagem é inútil, mas acabou gerando uma multiplicidade na qual é possível estar condensada a singularidade que procuro.

Essas fantasias e sensações despertaram a necessidade de estabelecer meus próprios conceitos acerca do outro. À primeira vista ele é todo aquele que está fora de mim, é semelhante, mas está separado. Por mais próximo que esteja fisicamente e por maiores que sejam os envolvimento, eu não posso penetrar em sua vida, nem ele na minha. O relacionamento é marcado muito mais pela diferença e pela distância do que pela aproximação. Para que esta ocorra é urgente a compreensão de seus desejos e medos. O que ocorre frequentemente é que temos a ilusão de que conseguimos nos aproximar e compreender o outro, quando na verdade não temos acesso nem a nós mesmos. O processo está interligado e é a capacidade de acolher as diferenças que por fim nos singulariza. No trabalho com o auto-retrato isto pode se tornar revelador: não existe uma imagem destas que seja privilegiada, que me retrate melhor que outra; cada uma é sempre muitos, no fundo uma multidão, porque cada uma guarda em suas formas outras infinitas variações, outras faces, outras vidas. Aspectos como o aumento populacional do planeta, as novas tecnologias de comunicação, os agrupamentos de massas humanas, as migrações, guerras, conflitos geopolíticos e a velocidade acelerada que a vida assume a cada dia redefinem as noções de eu e outro e estabelecem um tenso contraponto para as vivências individuais. Estive tentando investigar de forma prática essas idéias, estabelecendo situações de experimentação que possibilitassem maior aprofundamento do trabalho. Apresento duas que muito serviram para enriquecer esses conteúdos. A primeira começou com a retratação em desenho e pintura de outras pessoas; a segunda foi uma investigação mais cuidadosa das áreas vazias e de sombra dos desenhos e pinturas, para sondar os estados psicológicos a que poderiam remeter.

A primeira experiência aconteceu em meados de 2001, e consistiu numa exposição de quarenta retratos (desenhos) de pessoas anônimas. Trabalhando no centro de São Paulo eu almoçava num restaurante do governo que servia refeições a R\$ 1,00 para pessoas de baixa renda. Faziam fila para comer ali carteiros, corretores, vendedores ambulantes, camareiras, catadores de papel, moradores de rua, lixeiros, estudantes, serventes. A fila sob o sol do meio-dia tinha um aspecto bastante irregular e seguia lentamente, na proporção inversa da fome. Esse aglomerado era marcado sobretudo pela diferença de rostos e pela multiplicidade de temperamentos. Era literalmente uma enciclopédia ambulante de vivências humanas!

Vi ali a oportunidade impreterível para elaborar alguns conteúdos e reflexões sobre meu assunto. Estava claro que eu deveria trabalhar com os rostos, pois a variedade de tipos e expressões fisionômicas era infinita. Eu olhava as diferenças de pele, cabelos, olhos, boca, narizes, etc. Era uma estranha sinfonia de formas que me colocava de frente com a relação entre a multidão e o indivíduo. Fotografei 130 pessoas, entre as 1.200 que passavam diaria-

mente por ali, para realizar desenhos a partir da foto. Adotei uma figuração realista bastante fiel, pois estava imbuído da idéia aristotélica de que as pessoas simples, sem grandes conhecimentos, sentem prazer imediato pela imitação – pela cópia da natureza, mesmo que os objetos representados não sejam belos e atraentes. E ali, muitos não o eram, chegando mesmo a ser repulsivos. De qualquer modo, aqueles rostos eram suficientemente ricos e densos em qualidades plásticas favoráveis ao trabalho. Selecionei as fotos pela variedade fisionômica, intensidade do olhar, contraste marcante de luz e sombra ou por alguma característica que despertasse interesse, que traduzisse alguma inquietação, algum atrativo incomum. Isolei cada figura sobre um fundo branco, retirando o seu entorno, sua circunstância real. Ampliei-as na técnica do pastel, desenhando apenas as cabeças, como estava fazendo comigo ante o espelho. O isolamento da cabeça sobre o fundo branco dotou a imagem de um espaço atemporal, no qual cada um se tornou absoluto: saíram do anonimato, tiveram sua dignidade salientada, pois foram investidos daquele “status” que o trabalho estético confere às coisas mais ordinárias (figs. 28 e 29).



28. Gilberto Vançan  
*Retrato de Morena*, 2001  
Pastel sobre papel  
60 X 40 cm.



29. Gilberto Vançan  
*Retrato de lixeiro*, 2001  
Pastel sobre papel  
60 X 40 cm

Na montagem final os trabalhos chamaram a atenção por um elemento plástico bastante significativo: a luz. Todas as fotos foram feitas ao sol do meio-dia. Esse fator conferiu unidade ao conjunto, destacando cada um na sua individualidade. Com o trabalho pretendi alcançar o outro, nos limites e possibilidades da linguagem, e pude experimentar como o conceito de auto-retrato pode ir além da retratação do próprio rosto. Cada qual com sua face única é um reflexo de uma face primordial, matriz única e perene de todas as faces existentes na natureza. Este dom está descrito simbolicamente na passagem do livro do Gênesis, na qual Deus, ao criar o homem, diz: “Façamos o homem à nossa imagem e semelhança” (Gen. 1,26). Esta “semelhança” não se refere à fisionomia, mas supõe uma similitude geral de vontade, poder e inteligência. Por ela o homem torna-se pessoa e participa de todos os elementos da natureza e tem o privilégio de estar mais próximo do seu criador. Assim, somos o acúmulo de gerações e gerações e partícipes de uma totalidade semelhante a ela mesma. É uma passagem que nos faz pensar novamente no anonimato de cada um e no quanto estamos distantes da possibilidade de vir a entender nós mesmos e o outro. Deus não revela sua face e talvez a Sua seja mesmo a de cada um e a de todos nós.

Na segunda experiência trabalhei em oposição a essa anterior: tentando me voltar o mais possível para mim mesmo, buscando formas que abrissem acesso mais direto à minha individualidade ou me permitissem vislumbrar meus limites internos. Intuí que, para tanto, eu deveria atuar com superfícies e composições que mostrassem aridez e austeridade, focando os vazios e as áreas de sombra, acreditando que, por serem normalmente os espaços menos cuidados, guardariam eles os dados que eu estava querendo resgatar. Trabalhei com a pintura e busquei traduzir as luzes, sombras, texturas, profundidades e saliências com uma certa secura. Pretendi evitar atmosferas para urdir figuras sólidas e que não resultassem apenas como retratos realistas, mas refletissem tensão e densidade, trazendo à tona emoções, sentimentos, e humores escondidos. Tratei a pintura com certa crueza, reforçando contrastes, intensificando áreas de sombra e recortando os limites das formas, e acabei forjando um “eu” estranho, com aspecto carrancudo e melancólico, o que me deixou num estado de ansiedade e alienação (fig. 30 e 31).

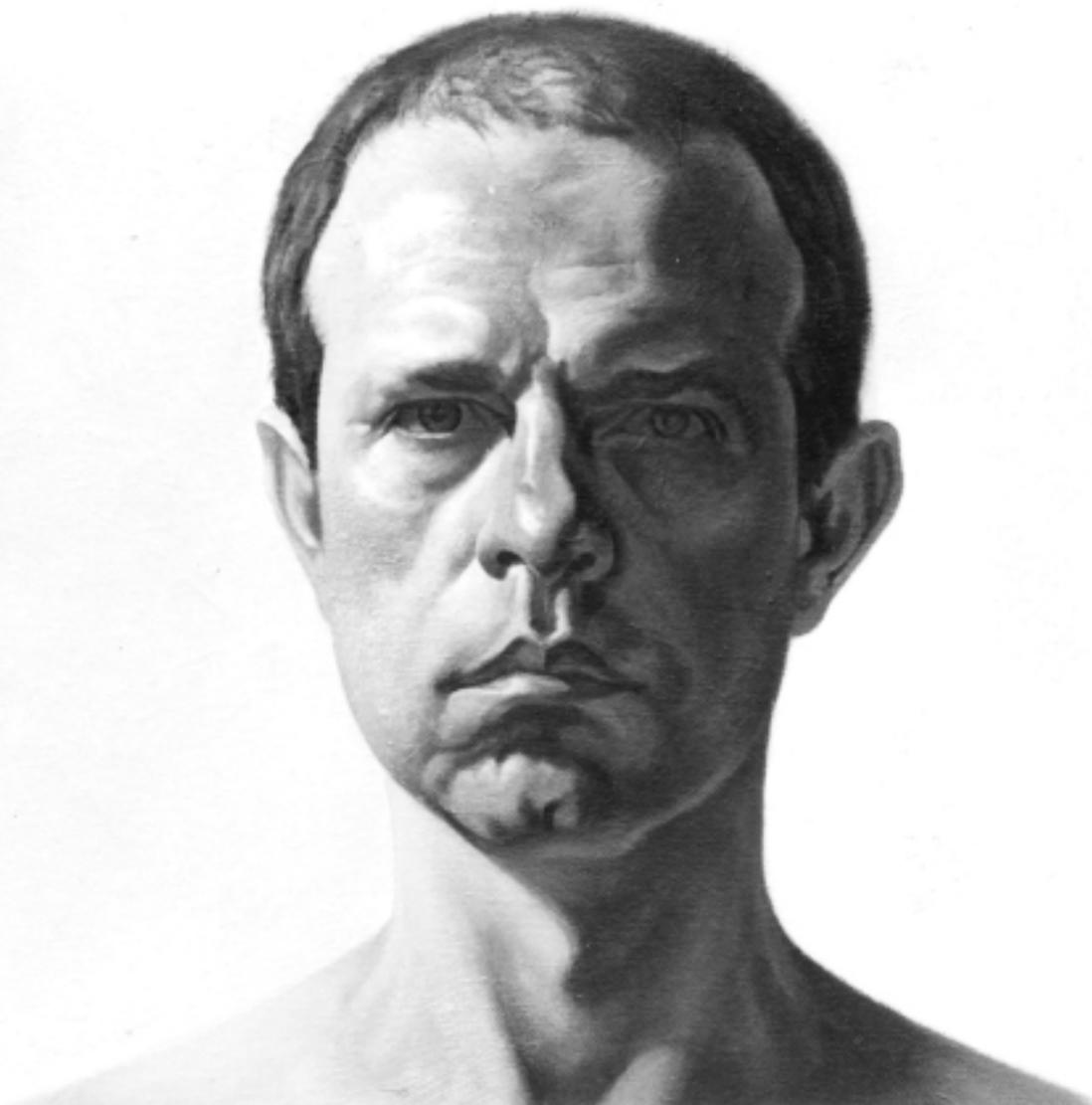
Nesse período eu não produzia em quantidade, mas trabalhava mais tempo sobre algumas imagens: realizando a pintura por etapas e com sobreposição de camadas podia aumentar sua carga psicológica. Eu queria que o tempo empregado em cada trabalho aparecesse densamente na superfície da pintura e acreditava que a precisão na elaboração dos detalhes revelaria mais objetivamente minha alma.

Estive tão voltado para o meu rosto no espelho que perdi o senso do entorno e do cotidiano. O trabalho exigia maiores envolvimento e, aos poucos, fui me furtando do convívio social. Eu me perguntava como poderia levar adiante uma pesquisa que exigia concentração sobre mim mesmo e, ao mesmo tempo, manter compromissos e relacionamentos. Durante um tempo vivi neste conflito, preferindo estar só para criar condições de refletir sobre questões internas com as quais ainda não tinha me defrontado e que haviam começado a aparecer nos trabalhos: a velhice, a insegurança, as doenças, a solidão, o abandono, a deterioração e a morte.

Os problemas do mundo não tinham a menor importância diante de meus conflitos – culpas, desejos não satisfeitos, medos, inseguranças, rejeições, incapacidades, falta de fé e espe-

rança. Já não me interessavam as mazelas da sociedade, as escaramuças entre as nações, a inflação, a política, o futebol ou a moda. Não saía, não telefonava, não pensava na sobrevivência nem no futuro. Eu estava cada vez mais envolvido com a minha imagem, sua representação e com o que haveria dela para “dentro”.

Fui ficando com uma aparência de desgosto e frustração. Entrara numa atmosfera delirante, obcecado por um projeto impraticável. O auto-isolamento acontecia como uma situação para a qual fui sendo atraído. Eu procurava reforçar o tédio e forjar a dor, na intenção de que a imagem ficasse mais legítima, mas os resultados soavam superficiais e insuficientes. Tendo perdido os liames externos e não sabendo para onde ir com o trabalho, entrei num certo estado depressivo e bloqueei. Passei alguns meses sem desenhar ou pintar. Percebi que estava no meio de uma crise e precisava começar a empreender a volta.



30. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato com Luz Lateral*, 2002  
Acrílica sobre tela  
30 X 40 cm

Acredito que, embora não totalmente voluntárias, essas atitudes acabaram estabelecendo uma situação em que o trabalho aconteceu e foi até seu limite. De certa forma, eu estava pretendendo me transformar num personagem. Vestia uma máscara de decadência e retratava esse estado, tentando abrir acesso a um ser interior, enterrado “lá não sei onde”, que pudesse revelar as fronteiras entre ser egoísta e generoso, sereno e desequilibrado, puro e libidinoso. Não obstante a minha estratégia absurda ou quixotesca, havia estabelecido um confronto profundo e remexido no meu interior, tanto em suas partes sombrias como nas idealizadas. O esforço possibilitou abordar conceitos pertinentes como aparência, máscara, duplo, objetivo e subjetivo, introspecção e expressão, vida e morte. Os trabalhos tiveram um ganho depois dessa experiência porque me senti livre para dar mais importância à imagem em seus valores plásticos, do que àqueles da verossimilhança, dos humores internos e das expressões fisionômicas.



31. Gilberto Vançan,  
*Auto-retrato com luz diagonal  
inferior*, 2002  
Acrílica sobre tela  
50 X 70 cm

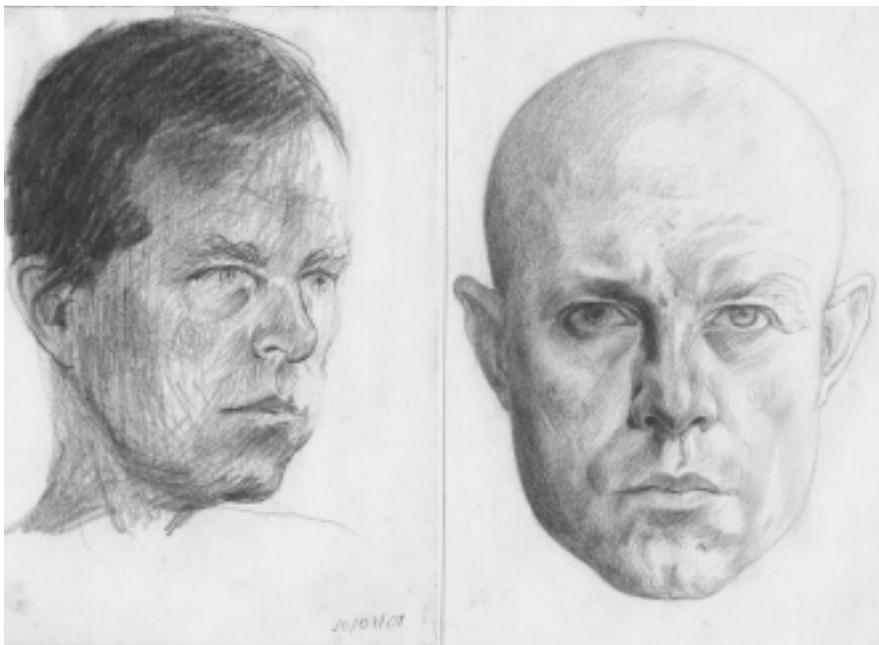
## II – “NULLA DIE SINE LINEA”

“Nulla die sine linea” – nenhum dia sem uma linha. É uma daquelas primeiras frases que se aprendia quando se estudava latim e que serve de estratégia para assimilar qualquer novo conhecimento. Não deixar passar um só dia sem ter um mínimo contato prático ou teórico com o que queremos aprender, seja um idioma, uma arte, uma habilidade técnica, uma profissão, etc. É uma frase básica na metodologia da aprendizagem. Fiz dela um programa para aprender desenhar realisticamente. Numa escola de arte atual, em que o desenho artístico está mais voltado para subjetividades, abstrações e conceitos espaciais, uma disposição como essa soaria um tanto descabida: o desenho estaria sendo visto como uma atividade a ser aperfeiçoada e que para ter qualidade deveria passar por exercícios diários. Esta questão das escolas – aprendizado, qualidade e finalidades do desenho – é hoje um assunto bastante complexo, uma vez que não há mais razão de ser para esquemas, métodos e padrões como aqueles em que o estudante iniciava copiando estampas, em seguida moldes de gesso para, na etapa final, passar ao modelo natural. Esta é, sem dúvida, uma visão redutora do aprendizado artístico. Todavia quando se pretende alcançar determinadas metas como desenhar bem a figura humana, ou espaços arquitetônicos, ou móveis, ou moda, ou a cabeça humana, como era meu propósito, esta disposição pode ser bastante válida. O que apresento neste capítulo sob o título “Nulla die sine linea” não é um método de desenho, mas anotações e recortes de pensamentos que foram acontecendo de tempos em tempos com o trabalho prático, associados à tarefa de escrever sobre o assunto. Embora não estejam elencados dia a dia como manda o preceito, julguei adequado apresentá-los sob a forma de um diário fictício, uma vez que estive freqüentemente pensando e retomando os assuntos ao longo desse período do mestrado. São extratos de reflexões ora lógicas ora fantasiosas das quais pretendi manter um pouco do frescor dos momentos em que foram surgindo. Fiz deles um capítulo à parte, pois são fecundos enquanto levantamento de idéias, conceitos, termos, assuntos e questionamentos com os quais estou lidando constantemente no decorrer da pesquisa.

**12/03/2001**

Estou retomando os desenhos e pinturas dos auto-retratos, agora com o compromisso de sistematizar os estudos para o mestrado e com isso aproveito para fazer uma revisão da minha trajetória artística, sintetizar as experiências, enriquecer os conhecimentos e entender o que estive fazendo intuitivamente, movido por anseios subjetivos. Percebo que faz um bom tempo que não me posto ante um espelho para realizar um auto-retrato. Estive

trabalhando tanto tempo com restauro de pinturas murais e sem desenhar sobre um cavalete ou prancheta que sinto a mão grossa e pesada. Os trabalhos rústicos do restauro, como armar andaimes, retirar e refazer o reboco das paredes, lixar e lidar com o gesso, roubaram a presteza e a soltura da mão e do traço, bem como a rápida apreensão das estruturas e espaços, medição, marcação e resoluções no suporte. Parece que tudo ficou atrofiado (fig. 32). Esta atrofia e “quase inabilidade” manual podem ser importantes agora, pois de certo modo com uma visão mais ampla do desenho posso me livrar de “cacoetes” e esquemas estereotipados que levei um bom tempo cultivando como autodidata, seguindo modelos prontos, copiando artistas e treinando traços exaustivamente sobre folhas descartáveis.



32. Gilberto Vançan  
*Auto-retratos*, 2001  
Grafite sobre papel  
21x15cm (cada um)

Desenhar realisticamente da observação do natural depende de alguma prática e exercícios; assim, creio que retomar à atividade não será difícil. Porém não quero mais me preocupar com uma meta ou forma preestabelecida como fazia, perseguindo somente a elegância e a beleza da linha renascentista. Esta linha sempre exerceu sobre mim uma força encantadora – sua aparência segura e precisa, ao mesmo tempo modulada, ora espessa ora quase ausente, contornando os volumes, descrevendo e explicando a construção da figura em sua ocupação no espaço –, foi para mim durante um bom tempo mais que um recurso para desenhar. Eu a tinha como a última meta a ser alcançada por quem desejasse ser artista, pois a via como um elemento fundante não só de toda a arte do desenho e da pintura da cultura ocidental, mas como um código da comunicação universal, pois a encontrava tanto nos desenhos renascentistas de Leonardo da Vinci (1452-1519) e Michelangelo (1475-1564) como em desenhos japoneses, indianos ou mesmo em estilos de épocas diversas, cada um com suas características, mas sempre a mesma linha serpenteante (fig. 33). Agora deixarei que os resultados venham por si em linhas grossas, inseguras, fortuitas, sem ensaio, estilo ou cultura, esperando apenas que me façam perceber algo mais de mim mesmo e da vida ao meu redor.



33. Michelangelo  
*Nu masculino sentado*, 1500  
Desenho à sanguina sobre papel  
Museu Albertina – Viena

16/03/2001

A linha é o principal elemento plástico com que estou contando. Preocupando-me inicialmente com a estrutura das formas, independente de tons modelados, luzes e sombras, os contornos e fronteiras entre cada parte do que está sendo representado é o primeiro objeto de atenção. A linha oferece infundável amplitude de possibilidades em favor da representação. É um recurso autônomo que vai da sutileza à ousadia; da espontaneidade ao completo controle; da profusão à singularidade; da continuidade à repetição com total independência e versatilidade (figs. 34 e 35). Com ela tento forjar a semelhança. Para construir a cabeça começo esquematizando uma estrutura básica que sirva de ponto de partida para ir encontrando as proporções em contínuas comparações. Desta estrutura, que normalmente é um mapa das formas e posição dos olhos, procuro deduzir outras medidas com traços leves, sugeridos, indecisos. Faço correções, aplico detalhes com alguns traços espontâneos e a imagem vai surgindo aos poucos. Esta submissão ao real é inquietante, quase incômoda. Às vezes penso que já deveria estar muito mais empenhado na inventividade e na imaginação do que ocupado com o realismo. De qualquer modo, é aqui que se encontra meu problema: no conflito entre realismo e invenção, natureza e padrões de representação.



34. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2001  
Grafite sobre papel  
40 X 27 cm



35. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2001  
Grafite sobre papel  
32 X 22 cm

Por hora, neste reinício, estarei me submetendo ao “real” e vou manter a vontade da semelhança até exaurir as necessidades que tenho desta finalidade. Valorizar a semelhança é como ter uma pedra presa à mão que desenha. Parece um empecilho para se caminhar rapidamente na obtenção de resultados plásticos mais espontâneos, porém sinto que é preciso passar por estas etapas. No processo da percepção o cérebro reduz a complexidade dos dados que percebemos em estruturas simbólicas. Desenhar estas sínteses não é difícil, uma vez que aprendemos determinados símbolos para resolver esse problema. Todos sabemos como montar um estrutura de rosto: com uma linha curva se faz a sobancelha, com uma forma de amêndoa, os olhos, com duas bolinhas, o nariz, e com um traço horizontal, a boca. Observar as formas de um rosto também não é problema, podemos percorrer a textura da pele, a forma do nariz, das maçãs do rosto, do queixo e tornar esta visão inesquecível. O problema surge quando queremos desenhar o que foi percebido de maneira realista. A mão não segue o olhar e a memória não consegue reconstruir as proporções e relações de espaço e formas. Para desenhar de observação será necessário fazer uma redução do que se sabe e das formas simbólicas aprendidas ao longo da vida e estabelecer uma coordenação entre as percepções visuais e os movimentos da mão.

**23/03/2001**

Desde o início, realizando os desenhos de auto-retrato, sempre senti uma natural satisfação ao intuir modos de fazer que eram eficazes e apresentavam os resultados que eu buscava: que a figura se parecesse comigo, que apresentasse volume e profundidade. Eu sabia que havia muitos conhecimentos sendo tramados, tanto técnicos quanto teóricos, desde o uso adequado dos materiais a como saber perceber e simplificar as formas. Nunca tive uma finalidade prática ou um objetivo determinado para investir nesse trabalho, sempre me interessou o processo, o envolvimento com os exercícios, com as surpresas e as revelações que podiam me oferecer. Sinto que agora com esta retomada ocorre a passagem de uma ação espontânea para uma atitude voluntária, determinada.

O fato de reiniciar os desenhos comprometido com a semelhança não permite a obtenção de figuras muito soltas, mas favorece a concentração, o controle nos resultados e a coerência das reflexões na progressão dos exercícios. Em se tratando de representação realista, não há como dar saltos; no entanto, cada dificuldade resolvida vai respaldando as novas que vão aparecendo. A excelência dos resultados é um somatório de soluções adequadas. Se resolvo satisfatoriamente a forma do nariz visto de frente, por exemplo, será mais fácil resolver a linha que contorna o queixo. Sinto que estaria sendo pretensioso se extrapolasse estes limites, recorrendo a recursos plásticos impostados, como manchas, sobreposições de matéria, geometrizações, deformações, exageros de cor, soluções místicas, românticas e artifícios estetizantes. Prefiro assumir a contenção de recursos, ser menos impressionante para buscar maior densidade e perceber os limites entre esses procedimentos (fig. 36). Poucos procedimentos – um meio gráfico e uma folha de papel e a idéia da semelhança – são suficientes para as investigações que devo fazer. Acredito que a tentativa da retratação do objeto natural realisticamente já oferece de sobra bastante argumento para se adentrar no universo das formas e conteúdos artísticos.



36. Gilberto Vançan  
Auto-retrato, 2001  
Óleo sobre papel  
24X34 cm (cada um)

**15/04/2001**

Tenho considerado que por si só a tentativa de retratação do objeto natural, aqui no caso o auto-retrato, pode constituir um programa relevante no estudo da arte. Esta é ainda uma proposta fecunda em conhecimentos, formas e conteúdos. Entre a percepção de um objeto a ser representado, como uma cabeça, com seus detalhes, expressão fisionômica, órgãos dos sentidos, etc., e o ato de passar o que se vê para o suporte bidimensional existe uma “distância” imensurável. Ainda há muito que se investigar entre a percepção de dados materiais e sua conversão em sensações e conhecimento. O ato de desenhar o que se vê constitui um movimento de extrema complexidade entre o mundo externo e o pensamento.

O desenho é, então, um registro palpável deste intercâmbio. É um marco entre ver, memorizar, pensar e interpretar graficamente, e será, posteriormente, revelador de outros significados que normalmente escapam ao nosso entendimento. A interpretação do que se vê em registros gráficos, especialmente uma cabeça, que guarda em si todas as formas humanas e do mundo, não é apenas uma ou cópia estéril, mas atividade do pensamento, da intuição, articulação da mente com emoções e estados de alma insondáveis.

18/05/2002

Enquanto estou desenhando a lápis e resolvendo as formas com a ponta-seca do grafite, automaticamente penso na pintura. O desenho preparatório para a pintura é resquício de métodos acadêmicos. O modernismo cindiu essa dependência, sobretudo com a abstração, em que os elementos visuais ganharam autonomia, e, em se tratando da representação realista, os limites entre desenho e pintura tornaram-se movediços e já não há mais razões para defini-los, senão deixar que dividam o mesmo espaço. O que importa é a força da imagem.

Vejo que meus desenhos chegam a um ponto que parecem aguardar a pintura, mas não é intenção fazer deles esboços preparatórios para pintar, como já fiz no princípio do aprendizado. Na pintura cada pintor desenvolve a sua técnica. Se vou pintar eu ajo diretamente com as tintas e pincéis para elaborar o espaço e a figura (fig. 37). Desenho e pinto ao mesmo tempo, cobrindo áreas inteiras, justapondo massas tonais e adequando o gesto às formas desejadas. Não pretendo estabelecer diferenças entre o desenho e a pintura, mas fazer com que linhas ou massas tonais revelem suas possibilidades e conteúdos de acordo com os materiais e procedimentos empregados.



37. Gilberto Vazcan  
*Auto-retrato*, 2001  
Monotipia  
33X22 cm

O grafite tem sido o meio que mais utilizo nos desenhos e embora precário é um recurso que se revela bastante suficiente. Eu o utilizo freqüentemente pelo domínio que exerço sobre ele na precisão dos resultados. Sua ponta rígida deixa sobre o papel um rastro cinza metálico bastante potente. Este material descende de um recurso técnico empregado no Renascimento, cujos resultados também ajudam a entender a afirmação do desenho como obra autônoma: a ponta de prata ou mina de chumbo. Naquele período, os artistas desenhavam com esta técnica, que consistia na utilização de uma ponta metálica, composta por uma liga de chumbo e estanho, que possibilitava desenhar sobre uma superfície porosa especialmente preparada com uma base de gesso (figs. 38 e 39). Os desenhos são na maioria estudos de figuras e impressionam pela vivacidade. São plenos em si mesmos, tanto os que apresentam uma sugestão de figura como no esboço de Leonardo, quanto uma figura mais acabada, como no desenho de Lorenzo de Credi. As linhas definindo volumes com valores alternados, as hachurias para sugerir profundidades e ressaltar luzes, a precisão dos traços e a aplicação do mínimo necessário para a harmonia geral de tons que aparece nas obras realizadas com este instrumento são decisivas para o desenvolvimento da tradição do desenho linear que vigorou como uma linguagem particular até a contemporaneidade.



38. Leonardo da Vinci  
*Estudo de Rosto de Anjo para  
a Virgem das Rochas*, 1500  
Ponta de Prata  
Louvre - Paris.



39. Lorenzo di Credi, 1459 – 1537  
*Cabeça de um jovem com cabelo comprido*  
Desenhos à ponta de prata sobre papel  
tingido de amarelo claro  
Museu Albertina – Viena

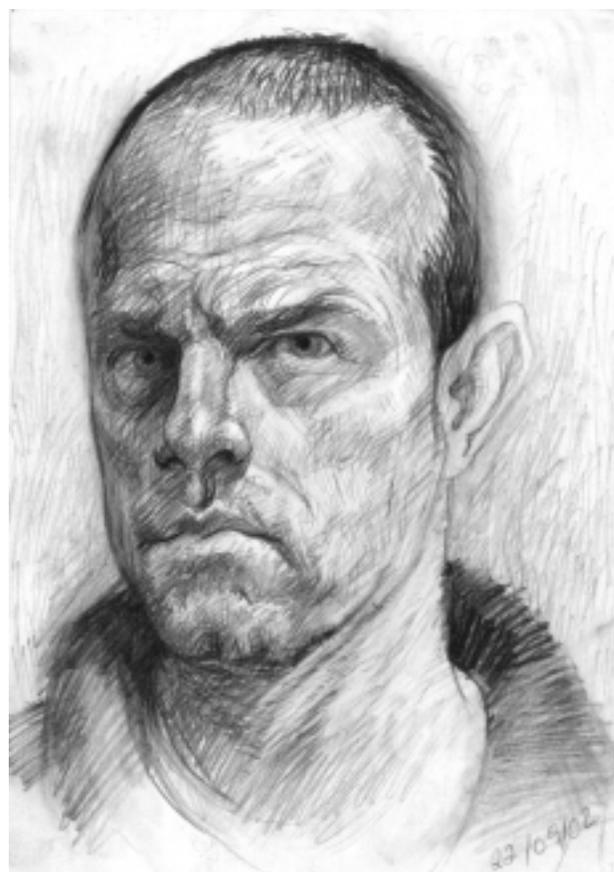
08/06/2002

O que acontece nos meus desenhos?! Estou fazendo, mas não consigo avaliar se têm qualidade. Posso apenas falar dos meus procedimentos para realizá-los e como vejo os resultados. Os juízos que faço acerca deles são duvidosos. Meus gestos e traços parecem condicionados, tão seguros e cuidadosos que não surpreendem. Vejo que de certo modo caíram na repetição e carecem de espontaneidade e soltura. Não consigo destruir sua regularidade, nem descobrir métodos e modos de reinventá-los. Estou querendo algo mais vivo nas representações, mas não consigo obter.

Meu desejo de representar uma imagem pulsante é maior do que a preocupação de apenas reproduzir a semelhança. Existe uma vontade de ordem metafísica de tramar ou tecer uma figura atemporal. Quero passar “através” dos contornos, volumes, massas e texturas para vislumbrar o que flutua entre estes registros. Faço e refaço com obsessão a minha aparência, pressentindo que em algum momento poderei penetrar com o lápis nas interfaces da imagem expondo seus segredos (figs. 40, 41, 42, e 43). É tentar pela exaustão chegar a um ponto vital da mesma. Tentativa inútil, mas ao menos acredito no valor da procura. A busca inútil é, paradoxalmente, o forte motivo para continuar a perseguir.



40. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2002  
Grafite sobre papel  
30 X 23 cm



41. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2002  
Grafite sobre papel  
30 X 20 cm



42. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2001  
Grafite sobre papel  
43 X 32 cm



43. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2002  
Grafite sobre papel  
40 X 27 cm

44. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2002  
Grafite sobre papel  
30X21 cm



**16/07/2002**

Cuido todo o tempo para estar consciente de que não estou apenas buscando resultados plásticos das imagens, mas realizando uma investigação que permita refletir sobre a individuação, o autoconhecimento, a passagem e a perpetuação por meio delas. Não penso que este esforço seja só um processo de perceber-me no espelho para desenhar, mas também a vontade de estabelecer um estado de reflexão em que possa pensar a vida em profundidade, escapando às circunstâncias externas. Desenhar e escarafunchar minha própria fisionomia tem sido uma espécie de escavação (fig. 44). Constantemente estou de frente com a idéia de aparição e desaparecimento, termos bastante adequados ao desenho. Não pretendo mistificar o processo, embora sinta certa compulsão em fazê-lo como modo de compensar o desgaste de tal empenho. A aparição se torna afirmação da vontade de ser e existir conscientemente; a desaparecimento, a anulação das potencialidades individuais.

**23/07/2002**

Enquanto estou posando para mim mesmo ante o espelho faço movimentos que alteram a pose e o próprio desenho. As fixações se fazem em parcelas e é impossível arrebatá-lo todo. A semelhança é construída custosamente, constantemente ameaçada pela impossibilidade de apreensão do real. Mas ao mesmo tempo realimentada por uma crença vã de conseguir registrar um instante deste real. Cada forma, cada volume ou limite espacial é demarcado na incerteza, sabendo-se que o lugar correto não é aqui nem ali, mas entre, na trajetória inapreensível do pêndulo. Assim também é impossível determinar a intensidade da sombra ou da luz, pois tudo é cambiante e entrelaçado. Nesse embate, nada se completa e a imagem parece nunca estar pronta. Resta aceitar que esta constante falta e incompletude seja a face mais pura e autêntica do real.

**02/08/2003**

Neste fazer estou sempre me perguntando por que insisto com a representação naturalista e a mímese. Vejo que estou apenas seguindo o fluxo e abordando as formas da cultura ocidental na qual fui educado e estou inserido. Acho que respondo à prática vigente em nossa cultura de buscar explicações para o que fazemos e pensamos. A prática da arte e a filosofia mantêm relações bastante estreitas e é às questões aí surgidas que estou tentando dar respostas pessoais. O fato é que estamos ainda muito longe de entender a lógica da mímese e da representação e os mistérios que encerram. No início do aprendizado eu tinha a ingênua ilusão de pensar que poderia fixar num suporte plano o que via de minha aparência no espelho à custa de traços ou manchas de tinta. Era um encanto pelo espelhamento da realidade no desenho e na pintura e pelas virtudes do olho e da percepção. Perdi as ilusões e, de certo modo, o encantamento. Graves perdas!

**18/09/03**

Cada auto-retrato é um instante novo, não há repetição. Por mais parecido que seja, o resultado é amplamente diverso em vista de vários fatores que se alteram como o gesto, a observação mais ou menos cuidadosa, os ânimos, a pose, a luz. Se há repetições nos procedimentos, elas atendem à intenção de ampliar as possibilidades e registrar continuamente um pouco de minha existência mutável e passageira. A repetição cotidiana e rotineira de muitos de nossos atos é o preço que pagamos para sobreviver. Desde a manutenção do corpo até a afirmação de uma personalidade e dignidade, estamos em luta por superar a separação e o esquecimento. Todos construímos uma auto-imagem adornada por funções, posses, talentos e relações sociais e familiares, que a custo tentamos preservar e exibir. Sei que meu trabalho também toca nas raias destas intenções. Embora conscientes de nossa falibilidade, nosso grande anseio é a perpetuação e, para tanto, escolhemos formas múltiplas de realização: filhos, obras, cargos, bens, fama... De minha parte construo e reconstruo minha imagem para existir além dela. Há uma pretensão de significar nestes desenhos e descobrir o sentido de ser imagem.

Por mais que eu queira ser meu próprio tema, sou o mais obscuro e intransponível dos temas. Estou sempre tentando atingir algo interno – uma apreensão imediata que revele algo de mim mesmo –, mas cada vez que me posto para realizar um novo auto-retrato, tenho a sensação de que estou fazendo sempre o mesmo inalcançável auto-retrato. Busco na semelhança alguma realidade interna, mas no fundo estou apenas estabelecendo equivalências. Nos desenhos, acaba importando mais que as imagens em si a idéia da impossibilidade da representação. No auto-retrato não sou nem cor nem forma, mas tempo; nem textura nem volumes, mas vivências; nem manchas nem contornos, mas escolhas; nem claro nem escuro, mas medos e paixões; nem boca, nem olho, nem nariz, nem orelha, mas apenas teimosia.

**17/10/2003**

Com o hábito de ver retratos e auto-retratos, constato que neste gênero em particular a ressonância de vida presente nas obras parece residir entre o domínio dos aspectos técnicos e formais e o impulso da alma do artista. Com isso se trabalha com os limites do improvável e da subjetividade, pois cada artista desenvolve o seu modo de fazer, e quanto ao seu espírito, o que se pode saber? Tudo o que temos é a obra e as sensações que esta oferece, resta-nos estar abertos a suas emanções. Quando sentimos que determinado artista consegue um alto grau de adequação entre esses aspectos, concordamos, de certo modo apoiados em nossa subjetividade, que ali está algo revelado. Há artistas cujas obras alcançam tal vitalidade de espírito que, com uma síntese de recursos e gestos, nos apresentam imagens que parecem respirar. É a sensação que tenho por exemplo vendo os auto-retratos de Kathe Kollwitz, (1867-1945) (fig. 45). A artista, que desenhou desde criança e aos 17 anos já apresentava excelente domínio sobre os materiais e técnicas de representação realista, neste desenho faz o material gráfico espelhá-la na porosidade da pedra litográfica. Na tomada de sua cabeça a imediatez e a soltura com que executa o rosto são suficientes para sugerir a parte posterior da mesma e seu corpo. Não há reincidências no rastro do material, é como se fosse resolvido de uma só vez, em alguns segundos e em sua totalidade. No entanto, cada parte está precisamente coordenada nas proporções, nos detalhes fisionômicos e na relação das massas claras e escuras, nada é excessivo. O instante de sua mirada profunda sobre nós está prestes a se desfazer; sua vitalidade viria do poder de apreensão desse instante?

O exemplo dessa artista e de muitos outros que trabalharam prolificamente talvez comprove que a prática constante de desenhar, articulando olhar, memória, pensamento e habilidade manual, possibilitaria não só maior rapidez e espontaneidade na execução como infundir nas imagens aquelas qualidades expressivas admiráveis obtidas pelos mestres. Constantemente me pergunto se seria a prática assídua do desenho como uma espécie de treinamento que poderia levar a representação da natureza a um elevado grau de semelhança com a vida. É um questionamento ingênuo, uma vez que o real e a natureza nos escapam no fluir do tempo e não se encaixam em nossas estruturas lógicas de pensamento ou códigos plásticos. Contudo, nesses momentos sempre me vem à mente a história do desenhista japonês Katsushita Hokusai (1760-1849), dono de excepcional talento e um artista infatigável, que, tendo assimilado os estilos e técnicas da pintura japonesa tradicional assim como os da arte européia, pintou todo e qualquer motivo que lhe foi apresentado. Ilustrou histórias, decorou



45. Kathe Kollwitz  
*Auto-retrato*, 1924  
Litografia  
29 X 22. 5 cm  
National Gallery – Washington

rolos e biombos e compôs um número incalculável de gravuras – mais de 30 mil lhe têm sido atribuídas. Aos 75 anos escreveu: “Desde os 6 anos de idade eu tinha mania de desenhar a forma das coisas. Aos 50 anos havia publicado uma infinidade de desenhos, mas nada do que produzi antes dos 70 anos merece ser levado em conta. Aos 73 aprendi um pouco a respeito da verdadeira estrutura da natureza, dos animais, plantas, pássaros, peixes e insetos. Conseqüentemente, quando eu tiver 80 anos terei progredido mais; aos 90, desvendarei o mistério das coisas; aos 100 terei atingido um estágio maravilhoso; e aos 110 tudo o que eu fizer, seja um ponto ou traço, será vivo.” Chamava-se a si mesmo “um velho que ficou louco pelo desenho”. A declaração vai da lucidez ao delírio, mas não será esse o verdadeiro modo de compreender o insondável?

### III - A VONTADE DE SEMELHANÇA

Retratar, segundo uma definição do século 16 “ritrarre”, significa retirar uma figura do natural “traço a traço”. Estão contidos nesta definição os dois elementos com os quais se elabora a imagem: a soma e coordenação dos registros e a imitação da natureza. Retratar é reproduzir a imagem natural, espelhar, refletir, deixar transparecer, revelar, manifestar, e o retrato é a representação de uma pessoa em imagem, figura ou efígie. Esses significados são os que estão continuamente norteando meu processo na elaboração das imagens e podem ser sintetizados no conceito da representação realista ou naturalista.

O naturalismo é a corrente artística pela qual a obra de arte é a representação de objetos, paisagens, seres humanos e animais tal qual são vistos na natureza, com a maior similitude possível. O que se espera de uma imagem assim é que, sendo representada, apresente a sensação de volume, texturas, cores e profundidade de modo tão convincente que nos faça crer que é possível tocá-la no espaço como sendo real. Tem suas raízes e invenção na Grécia antiga: um dos seus mitos conta que o pintor Zeuxis realizava isso tão bem que suas figuras ofereciam a sensação das partes não visíveis da figura representada, isto é, do seu entorno. Tinha a fama de pintar tão realisticamente as uvas que os pássaros vinham bicá-las. Esta passagem dos pássaros que são iludidos pelas uvas representadas condensa as duas idéias principais do naturalismo, que são a natureza como motivo e a cabal imitação da mesma – no mito a natureza é tão bem imitada que é vista pela própria natureza.

O mito de Zeuxis ilustra a remota base filosófica das idéias de Platão e Aristóteles sobre a imitação, a natureza e o realismo em que a presente pesquisa está fundamentada. Platão no livro 10 de *A República* condena a pintura e deprecia a arte com base na idéia de que a imagem artística não passa de um reflexo no espelho, uma ilusão sem substância. O artista é um pseudoprodutor de puras e simples aparências. A imitação (mímese) não se baseia em nenhum conhecimento verdadeiro. O artista passa ao espectador mais as aparências do que a verdade intrínseca da figura representada. Platão ataca ainda mais a tendência naturalista da arte ao opor em *O Sofista* a arte grega à arte egípcia, distinguindo as duas formas de imitação: por um lado a arte da cópia, que produz uma imagem por semelhança, comparável ao modelo, reproduz as proporções – comprimento, largura, profundidade –, e coloca em cada parte as cores apropriadas. Por outro lado a arte do simulacro, que não reproduz as verdadeiras proporções, mas as que parecem belas. Repousa sobre a imaginação, ocupa-se com a idéia primordial e busca o verdadeiro e não a verossimilhança. O artista egípcio não se preocupa em dar a aparência de vida e movimento, ou o modelado e a perspectiva. Ele negligencia estes dados da percepção e apresenta os corpos em poses fixas e simétricas. As figuras são vistas ora de frente ora de perfil, totalmente anti-realistas.

As doutrinas de Platão sobre a arte oscilam entre a valorização e a desvalorização da arte, prevalecendo a última por dois motivos. O primeiro é que a arte enquanto cópia é cópia de outra cópia: o mundo empírico da natureza é cópia do mundo ideal das essências ao qual a filosofia, com sua pureza lógica e ideal inteligível, tem acesso. O segundo motivo é que a arte é danosa no campo moral, pois sendo imitação atrai tanto para o verdadeiro como para o falso, para o bem ou para o mal. Não obstante os ataques de Platão, a arte da mímese, do realismo à maneira de Zeuxis, desenvolveu uma longa tradição, apoiada na autoridade de Aristóteles que demonstrou sua legitimidade.

Aristóteles, em sua *Poética* considera a arte como imitação, não porém imitação de uma imitação como Platão, e sim imitação direta da própria idéia, da forma universal, do inteligível. Ele não restringe a imitação à representação do que as coisas são, mas amplia seu significado para três maneiras de imitar: o verossímil, o que as coisas parecem ser; o ideal, o que as coisas deveriam ser; e o realista, que é a imitação. Esse possível artístico do que parece ser e do que deveria ser se adapta à coerência da imitação, à sua lógica interna. A arte deve imitar, mas sem se prender a uma exatidão factual. Pela imitação o inteligível recebe como que uma nova vida por meio da fantasia criadora do artista, uma vez que justamente o universal deve ser encarnado concretamente pelo artista num sensível, num particular. Os princípios da obra de arte serão, portanto, além da imitação do universal, a verossimilhança, a coerência interior dos elementos da representação, o íntimo sentimento do conteúdo, a evidência e a vivacidade de expressão.

Aristóteles é o primeiro filósofo que analisa a natureza do prazer estético. É um prazer que implica conhecimento; uma satisfação que nasce do reconhecimento do objeto imitado: “Temos prazer de ver imagens, porque ao vê-las aprendemos e deduzimos alguma coisa daquilo que representam” (*Poética* 1448 b). O prazer estético natural e universal é legítimo porque a arte apela a um raciocínio que nos faz comparar o retrato com o modelo. Pouco importa que o modelo representado seja belo ou feio, o que nos encanta é reencontrar intelectualmente a relação mimética entre a arte e a natureza.

Depois do período clássico greco-romano a imitação como proposta artística teve um novo incremento a partir do século 14, tendo sido retomada inicialmente por Giotto di Bondone (1266-1337) na Itália, no período que ficou caracterizado como Renascimento, devido à recorrência dos vários campos do conhecimento à antiguidade. Giotto abandonou as formas simbólicas e padronizadas do estilo gótico e bizantino para fazer com que a pintura se reencontrasse com a verdade visual da vida cotidiana, provocando mudanças bastante significativas na representação do espaço. No estilo gótico o contorno demarcava e envolvia o objeto, apresentando a imagem como uma realidade limitada em si mesma. As figuras eram mostradas recortadas como numa colagem; neste espaço cada elemento vale por si mesmo, e é visto separadamente, em detalhe. Giotto começa a representar a profundidade do espaço. Nele as figuras se sobrepõem, mostrando algumas mais à frente e outras mais distantes. Ele evita o contorno dos objetos e os representa mais de acordo com a natureza, em massas tonais, com contrastes de luz e sombra. Na composição importa a unidade do conjunto no qual cada forma está direcionada a um ponto focal

Segundo pesquisas, o auto-retrato de Giotto seria o primeiro a ser registrado na História da Arte. No ano 2000 foi realizada a reconstrução da cabeça do artista sobre seu crânio encon-

trado com outros ossos há 30 anos, no subsolo da catedral de Florença – Santa Maria Del Fiore. Os pesquisadores afirmam que há semelhança entre o rosto reconstruído (fig. 46) e o autorretrato atribuído ao pintor no Juízo Final da Capela Scrovegni de Pádua (fig. 47). O artista se inclui entre os eleitos ao paraíso na obra que mostra Jesus Cristo e os apóstolos julgando os homens. Ele se coloca em primeiro plano, destacando-se das outras personagens com um boné na cabeça. Seria este um símbolo do ofício de pintor com o qual ele procura se distinguir? Muitos outros pintores se auto-retrataram com um boné, um chapéu ou algum pano amarrado à cabeça: Dürer, Goya, Rubens, Chardin, Degas, Cézanne, Van Gogh e Rembrandt, que usa algo na cabeça o tempo todo. Atrás de si Giotto pintou mais um adorno – uma coroa de louros – na cabeça de outra figura que os historiadores identificam com o poeta Dante Alighieri, que escreveu na *Divina Comédia* ter Giotto superado Cimabue, seu mestre e até então o maior pintor florentino. Giotto foi um homem muito bem-sucedido e rico e aplicava seus lucros em imóveis. Na pintura se representa radiante por ser um dos eleitos, parece consciente das suas boas “obras”. Giotto foi um dos marcos mais significativos na tradição naturalista. Criava o espaço a partir dos personagens pintados com expressões cheias de vida e sentimentos. Suas figuras ganharam não somente humanidade, mas também individualidade.



46. Cabeça de Giotto  
reconstruída em gesso  
e seu Crânio

O conceito de arte como imitação da natureza, segundo a qual o artista alcançava o mais alto grau enquanto conseguia melhor iludir os observadores humanos e até mesmo os animais, fazendo-os aceitar suas figuras ou paisagens como se fossem a própria realidade, vai vigorar no Renascimento e nos séculos que se seguem, até o aparecimento da fotografia e da arte abstrata no século 20. Hoje, depois do fotorealismo ou do ultra-realismo na produção de imagens podemos perceber o quanto mudou a concepção da arte realista desde Giotto. Não seria lícito afirmar que suas obras eram menos realistas do que as atuais. Para seus contemporâneos a sensação de vida e realidade obtida em suas pinturas era espantosa.



47. Giotto di Bondone  
*O Juízo Final*, 1304-06 (detalhe)  
Afresco  
Capela dos Scrovegni – Pádua

Nas bases da representação naturalista, além do objeto natural e sua semelhança, temos de considerar mais um elemento fundamental: o espectador e suas subjetividades. Este será aquele que aprecia, contempla ou analisa a obra pronta. Se fizermos uma relação com os pãssaros de Zeuxis, o espectador é aquele que vai comer a obra. Julguei adequado para falar destes aspectos alinhar dois termos colhidos da psicologia atinentes ao tema: empatia e projeção. Em 1906, Wilhelm Worringer, um estudante de arte de 25 anos, escreveu uma dissertação, que depois virou livro com o título de *Abstração e Empatia*, na qual relaciona estes dois conceitos da cognição humana, delimitando seu significado tanto estético quanto psicológico. Worringer repudia a caracterização da arte ocidental como imitação da natureza e vê nela uma forma arraigada de abordar a arte que surge do prazer encontrado no orgânico. Vê nela não uma tentativa de imitação fiel dos objetos, mas uma projeção de linhas e formas do originalmente vital. A esta projeção Worringer, adotando um termo da estética psicológica do século 19, chamou empatia. Empatia é a capacidade de perceber aquilo que os outros sentem, e fazê-lo por uma referência aos próprios sentimentos. Capacidade de sentir as necessidades, aspirações, frustrações, alegrias, tristezas, ansiedades, mágoas e até mesmo a fome de outros como se fossem próprias. Na apreciação estética é uma condição para que a obra complete o seu ciclo, reverberando sobre o espectador. Por esta predisposição é possível ao observador aceitar e compreender que traços, rabiscos, manchas de tinta densas ou suaves e sobreposição de formas sejam reproduções da realidade, mesmo consciente de que tudo não passa de ilusão. A representação é um produto da cumplicidade e convivência entre artista e espectador.

Em oposição à empatia, o outro fenômeno apontado é o da projeção, que é o processo de atribuir nossos próprios impulsos, sensações e sentimentos a outras pessoas ou ao mundo exterior. Na fruição estética funciona como uma autocriação pura, oriunda das próprias subjetividades e imputada à obra. A projeção implica um contexto mental que compreende as atitudes e expectativas que influem sobre as nossas percepções e nos fazem ver ou ouvir o que estamos predispostos.

Os conselhos de Leonardo da Vinci em seu *Tratado da Pintura* (1651), estimulando o espírito de invenção, são sugestivos para entender como a projeção acontece na representação: "Você deve olhar para certas paredes manchadas de umidade ou para pedras de cor desigual. (...) Poderá ver nelas batalhas e estranhas figuras em ação violenta, expressões de fisionomias, e roupas, e uma infinidade de outras coisas, que poderá completar e reduzir a suas formas próprias." Em passagens mais interessantes Leonardo discute o poder que têm as "formas confusas", tais como nuvens ou água lamacenta, de despertar a mente para novas invenções. Os psicólogos familiarizados com as manchas do *Psicodiagnóstico*, de Herman Rorschach, publicado em 1921, sabem que, quanto mais ambíguo, duvidoso e menos estruturado for o estímulo, mais forte será a projeção, e que nesta o que mais importa são os fatores subjetivos que determinam o que é imposto ao mundo exterior.

Empatia e projeção, estas contribuições da psicologia confirmam a importância da participação do observador na criação naturalista. Esta tem duas vias, tanto a das mãos e mente que produzem, quanto a da mente que projeta. De modo que podemos dizer que quem contempla a pintura ou o desenho também tem de ter a faculdade imitativa, reconhecendo nas formas representadas as coisas que tem armazenadas na mente. Não obstante os antagonismos entre arte naturalista e abstrata que se seguiram no século 20 após o manifesto de Worringer,

seu mérito consistiu no fato de ter proclamado as formas não-realistas como criações positivas e legítimas da mente humana, embora preconizasse que somente as formas orgânicas da natureza se prestam à empatia estética.

Tentei até aqui colocar as bases da representação realista ou naturalista, situando os termos e idéias que estão norteando a produção dos trabalhos práticos e a elaboração deste texto. A vontade da representação realista que parte da observação dos fenômenos, passa pela acuidade visual e pela elaboração mental para chegar à construção da imagem tem sido um modo fundamental de me relacionar com o mundo e comigo mesmo. A contribuição que a História da Arte oferece é uma comprovação de que o trabalho artístico, apoiado na mimese, é uma medida que encontra ressonâncias na vida. Não é apenas imitação prazerosa da natureza, mas uma forma de abordar a arte, perscrutando as linhas e estruturas do originalmente vital, é vontade de conhecimento. Um dos fatores significativos que faz crer que o trabalho esteja alçado na vida é o tempo. A duração da observação do olhar, concentrado na captação das aparências e o registro das mesmas no desenho está imbricado com o tempo da existência. Na leitura de obras em geral, verificando a rapidez ou lentidão dos traços, as sobreposições de camadas, as passagens suaves ou cortadas do modelado, o controle e a soltura dos gestos é possível pensar, mesmo que vagamente, no instante vivencial de quem a produziu. O tempo se concretiza na obra como memória. A “mimesis” se transforma em “mithós”, não porém como narrativa, mas como fato presente, um agora. O auto-retrato é um vestígio documental de como sou agora, um rastro no fluir e desaparecer ininterrupto das vivências.

## Interfaces

A representação realista do auto-retrato é o tempo todo uma experiência escrutinadora. Comparar continuamente é um procedimento fundante na construção do desenho. Equiparamos as dimensões, direção das linhas, ângulos, a altura e a largura de cada parte, a intensidade das sombras e luzes, as formas enfim. Quanto mais se compara e se esquadrinha o motivo a ser representado, melhor se apreende sua estrutura, mais segurança e objetividade se estabelecem. Diante do espelho, investigando as proporções, formas, volumes do rosto, sou apenas um objeto, uma massa no espaço, com sua matéria e texturas sujeitas à luz, à gravidade e à atmosfera. A proposta é me lançar a uma investigação espacial e começar a copiar o que vejo; contudo, não é copiar o que está à frente com fidelidade servil. É trabalho de análise e síntese constante de mensurar as partes da cabeça, perfilar seus contornos, determinar as direções, separar e aglutinar luz e sombra, regular as gradações de tom e conferir espaços já demarcados. Cada escolha e renúncia requer decisão imediata e é esta capacidade que concorre para a configuração total da imagem. Seja o resultado bom ou ruim, o que se comprova é que uma representação puramente imitativa da natureza é impossível. Não há como ficar livre das próprias interpretações, gestos e subjetividades. Por mínimas que sejam as estilizações pessoais, não se pode fugir delas, e, por mais que se queira a imitação como um puro reflexo da realidade, a representação realista será sempre um encontro entre a realidade física e a mente criadora. O que chamamos imitação é pura linguagem.

O desenho se torna afinal um relato do olhar. Mediante um intenso processo de observação os olhos vão do espelho ao papel e do papel ao espelho a intervalos regulares. Saltam de uma fixação à outra, realizando aferições, relacionando eixos, contrapondo planos e elaborando configurações que sirvam momentaneamente à compreensão das formas. Insiste-se em estabelecer uma ação automática, fazendo com que a mão repita o percurso dos olhos ou que a mão seja os olhos. A mão no entanto é lenta e não acompanha o jorro de informações. Mesmo tentando ser rápida acaba funcionando aos tateios. O tateio é a primeira etapa no meu processo de ir encaixando a figura, trazendo-a à superfície do papel. Há aqui o pressuposto de que ao iniciar as marcações vejo o papel em branco não só dotado de altura e largura, mas também de profundidade. Ele não é mais uma superfície rasa, mas um lugar no qual posso adentrar e dispor um objeto concreto. É isso o que nos assombra ante o branco do papel. Não vemos mais um plano, mas um espaço infinito. Vejo que a liberdade com que as crianças rabiscam papéis, sem o mínimo sinal de timidez, se deve à falta desta informação. Com o tempo terão necessidade da profundidade em seus desenhos e talvez abandonem a atividade por não conseguirem obtê-la. No tateio trato de ensaiar imediatamente linhas que mapeiam levemente as formas, fazendo surgir uma fantasmagoria de figura na qual irei aos poucos registrando mais decididamente as formas (fig. 48). Poderia considerar esse resultado como um esboço preliminar, mas o objetivo não é obter um todo demarcado, no qual vou incidir os detalhes finais. Esses irão se confirmando aos poucos, no conjunto, num esquema ambíguo em que ora sinto que extraio ora, deposito a imagem. Não me concentro somente numa área, mas com a mão e o lápis passeando de um elemento ao outro, ininterruptamente, tentando romper aquela ordem pela qual estamos acostumados a reconhecer os rostos no cotidiano – olhos, nariz, boca, cabelo –, o que de certo modo deixa os desenhos um tanto rígidos por constituir um esquema de precisão. Pelo tateio posso obter maior soltura na distribuição de cada parte, mas abarcando o conjunto.



48. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2003  
Esferográfica sobre papel  
30X22 cm



49. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato, 2003*  
Esfegráfica sobre papel  
30X23 cm

Não posso negar que esse procedimento seja um esquema de construção como aqueles de confecção da forma oval e linhas horizontais para marcação das partes do rosto, mas é menos rígido e creio mais legítimo com relação à percepção. É uma tentativa de acelerar a mão e vencer as interrupções a que os olhos, a memória e o pensamento estão condicionados. Estas passagens de uma etapa a outra são estanques e pelo exercício é possível experimentar que nosso processo de percepção do espaço/tempo não é fluido, mas estruturado; não escorre; salta. Cada focagem apreende um fragmento da realidade que é imediatamente armazenado na memória e sintetizado pelo cérebro. Esta síntese para ser traduzida em linguagem passará por novas interpretações, e no caso do desenho acaba perdendo a pureza e a vivacidade do primeiro olhar.

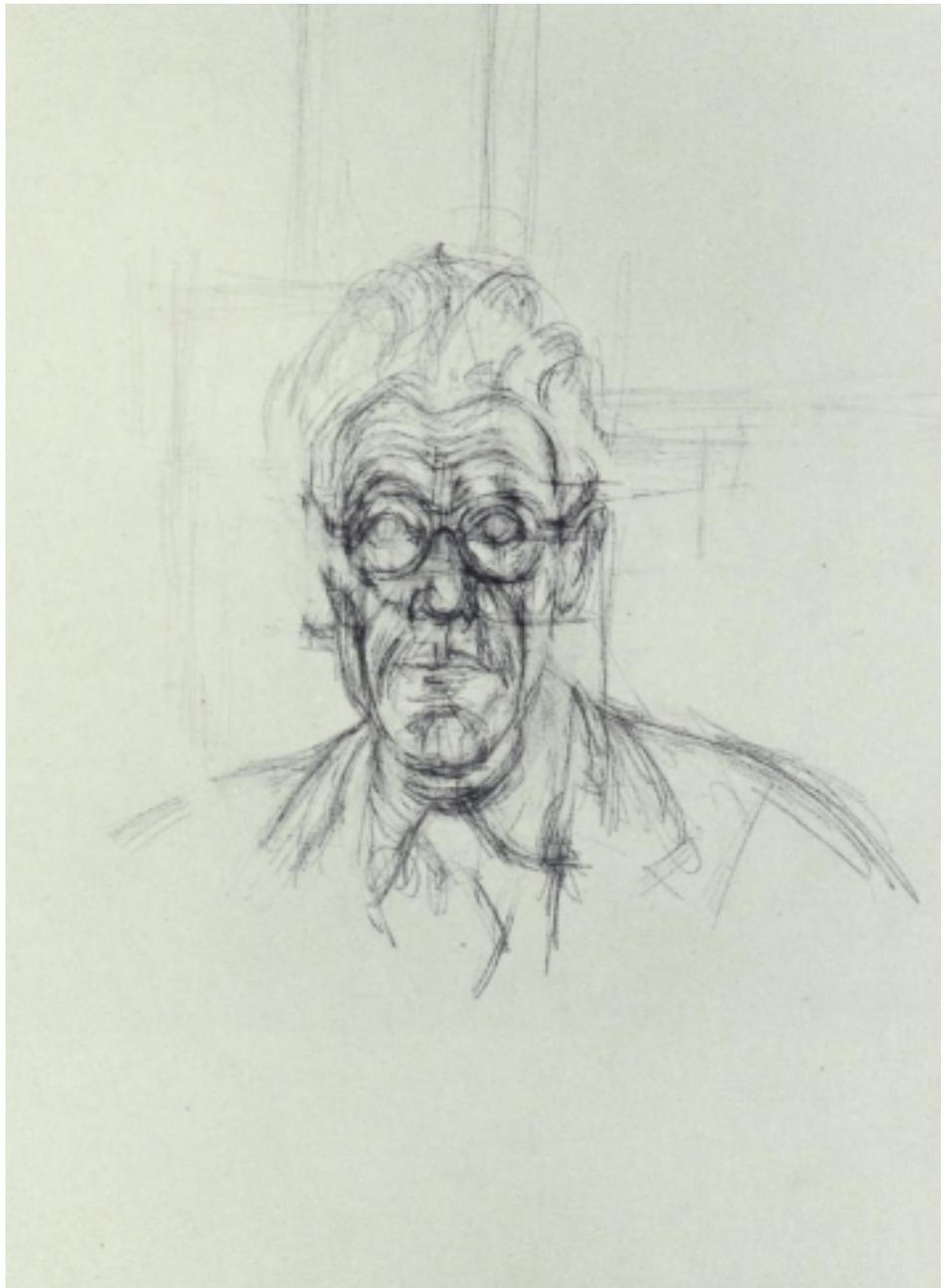
Outra estratégia que aplico para obter espontaneidade, fluidez e confiança nos resultados, como tentativa de superar as etapas estanques da percepção, é desenhar sem olhar para o suporte. Neste esquema concentro-me no motivo, observo contornos, arestas, vértices, figura e fundo, direções, valores tonais, texturas e faço com que a mão siga o percurso dos olhos. Olhos e mão estão aderentes, não há interrupções, memorização ou elaboração mental. A atividade parece completamente livre, mas o fato de a ação se limitar a dois pólos – os olhos num extremo e a mão no outro – exige grande dose de concentração e controle. A construção da imagem resulta bastante distorcida e desproporcional, com as linhas e formas se sobrepondo, mas paradoxalmente existe uma correspondência legítima com o que foi visto, são sensações verdadeiras – as linhas conservam a sensível ‘imediatez’ do traço único, imprevisível, impensado (fig. 49).

Embora esses esquemas pareçam fechados, constituem um processo de busca que motiva a pesquisa todo o tempo, no sentido de tornar os desenhos não só parecidos, mas que também presentifiquem um pouco daquele movimento de vida, do instante em que estão sendo realizados. Normalmente enquanto faço um auto-retrato estou concentrado nos aspectos de construção da imagem, e nesse ínterim ainda não me vejo nela. É como se confeccionasse uma máscara. A preocupação com a construção tolda minha aparência que será reconhecida no momento seguinte, quando abandono a tarefa para verificar o que foi feito. Este é o outro momento do “jogo” no qual já sou espectador e não posso mais interferir no resultado com o risco de mudar o que foi feito. Caso não aceite o resultado e queira interferir, tenho de voltar ao estado de “forjador de máscaras”. Assim se estabelece toda a ação de criar a aparência e urdir a semelhança, tentando captar algo vital que se esconde entre a existência e a superfície elaborada. Estas manobras, que por enquanto não consigo contornar, acabam condicionando os meus resultados. Julgo que os desenhos ainda padecem bastante de truncamentos, provocados pelas interrupções descritas acima. Os contornos e massas de tom e luz ainda são descritos isoladamente, independentes de um espaço total. Meu olhar ainda é duramente seletivo, detendo-se no encantamento de partes que comprometem a fluência do conjunto.

O maior desafio é que se trabalha o tempo todo com o improvável. Não há elementos preestabelecidos, mas a se forjarem, e uma vez dispostos não se pode estabelecer imediatamente pontos de comprovação. Não é possível conferir, por exemplo, a distância exata entre os olhos e a boca, ou se os ângulos escolhidos serão mantidos até o fim. As dúvidas vão sempre pairar. Embora tentando contorná-las com um certo rigor e controle, a cada momento se revelam mais o extremo limite e a impossibilidade de apreensão do que tenho à minha frente. A saída é contar com ela. Penso que poderia aderir a ela completamente, dando vazão a distorções e interpretações livres, reforçando traços, desfazendo contornos, borrando ou esfumando tudo; mas, aonde poderia ir com tudo isso? O gesto solto e a ansiedade expressionista me distanciariam mais ainda dos objetivos. Talvez isto até venha naturalmente com o tempo, como uma exigência ou necessidade do próprio trabalho, mas agora para o que pretendo devo oscilar entre um rigor interno e a relutância do improvável.

No entanto, o improvável é o que nos fascina ante uma imagem realista. Nós aceitamos e admiramos suas mentiras, mas desconfiamos de suas verdades. Os artistas, e quem se dispôs a enfrentar este desafio com seriedade, sabem o quanto isto custa. Em seu *Um Retrato de Giacometti* o jornalista James Lord descreve os dezoito dias em que esteve posando para o artista, em seu ateliê, em 1964. Ele testemunha e documenta a luta renhida que trava o artista para realizar uma pintura em que pretende reproduzir exatamente o que vê. Num angustioso processo de destruição e construção da pintura, Giacometti (1901-1966) dissecou sua técnica e revela onde está a problemática da representação realista. O que acontece é que ele ou todos os outros artistas apresentam as coisas segundo uma intenção ou modo próprio de ver a realidade. O olhar de Giacometti parece querer o todo de uma só mirada. Ele sabe que é impossível, mas insiste e logicamente tem de destruir e recomeçar tudo a cada vez. Na sua insistência captura a fugacidade dessa aparência. Não obtém o que almeja, mas na sua tentativa torna perceptível sua visão intangível da realidade. O movimento de vida se faz presente em suas obras justamente pela não consecução de seus objetivos, pelo inacabamento que resulta da vontade de fixar numa única entidade a sucessão de suas visões instantâneas. Seu auto-retra-

to (fig. 50). Coleção particular. mostra um pouco desse processo. Pela forma como deixa os olhos vazios sem pupilas, circundados pelos grandes círculos de uma suposta armação dos óculos, pode-se verificar a importância que o artista dava à visão como meio de apreender a realidade. Não uma realidade particular, mas absoluta, traduzida em sua frontalidade quase hierática, reforçada pela sobreposição de traços repetidos. A repetição é procura. É como se quisesse encontrar as fronteiras exatas da forma, mas não confirma uma somente. Todas são válidas. Acabam compondo massas e volumes. Por um momento é um emaranhado de traços; em outro, um todo sólido e ordenado. Seu desenho não é bem o que pretende representar, mas o que não consegue representar. Permanece na interface entre o particular que persegue no que vê e o todo universal que resulta de sua técnica e sensibilidade.



50. Alberto Giacometti  
*Auto-retrato*, 1960  
Lápis sobre papel  
50 X 32 cm

## Separar Luz e Sombra

Desenhar vem do latim *designare* e significa delinear, traçar contornos, dar a conhecer, nomear, determinar, destinar. Os significados que mais se ajustam ao que pretendo são dar a conhecer e determinar, pois falam da vontade de manifestação e necessidade de posicionamento no mundo. As origens do desenho e da pintura perdem-se em tempos imemoriais, mas algumas fontes falam dessa origem como resultado do ato de contornar a sombra (segundo a doutrina da “*circumductio umbrae*”). Plínio, o Velho, em sua *História Natural* (livro XXXIV) narra um mito para falar da invenção da modelagem em argila em que há uma passagem que faz entender as origens do desenho: “Passava-se isto em Corinto. O ceramista Butades tinha um filha que havia se enamorado de um rapaz que devia partir para o estrangeiro. Na véspera da partida ela contornou com uma linha a sombra do seu rosto projetada na parede pela luz de uma lanterna. Butades aplicou argila sobre o esboço e fez um relevo que levou a endurecer no forno.” Embora o mito esteja focando a invenção da modelagem, quero salientar a etapa em que ela se apóia no contorno que nasce da sombra e já contém em si a impressão daquela presença ausente, daquilo que permanece do volume que se foi. A sombra tem todas as virtudes para a realização da imagem e encerra em si as formas e conteúdos do desenho e da pintura; ela define uma área a ser demarcada e liga este poder à passagem e à memória, e no caso do retrato ela o aproxima da morte. No mito a invenção do desenho e da pintura é a tentativa de preservar a presença do ser amado que vai partir (partida associada à morte). A sombra ao mesmo tempo que induz a pensar na morte tem no retrato a virtude de prolongar a imagem dos vivos além dela.

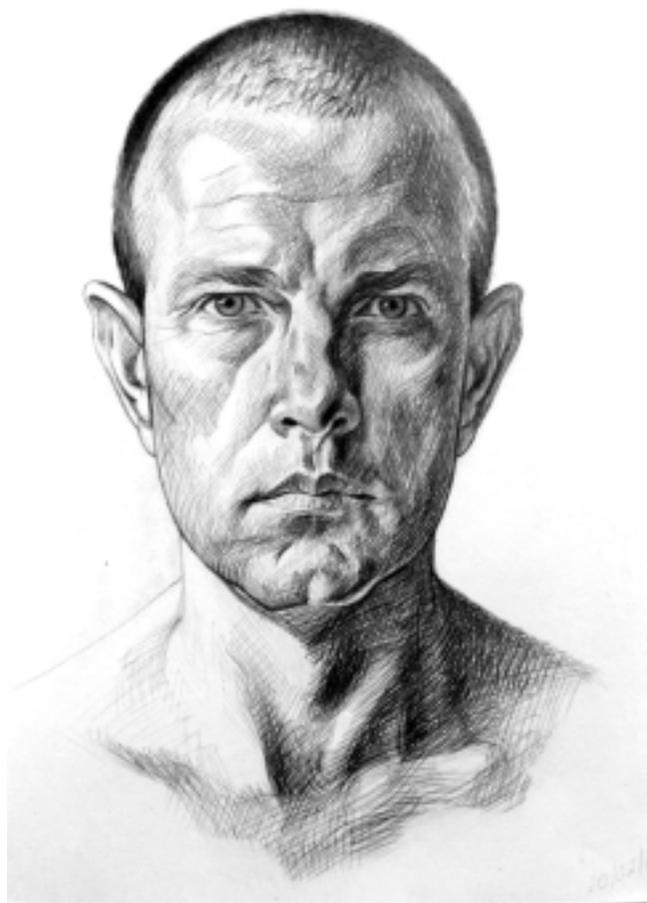
Uma outra passagem simbólica em que a idéia da separação da luz e sombra é gesto definidor do desenho, enquanto determinação de limites, é descrita na *Bíblia*: “No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um vento de Deus pairava sobre as águas. Deus disse: Haja luz! E houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz das trevas. Deus chamou a luz dia e as trevas, noite (Gen. 1,1-5). “Separar luz e trevas é o ato primordial de demarcar luz e sombra, determinar espaços, traçar limites, é desenhar. É ser partícipe do ato criador na determinação de limites, pelos quais o espaço antes “vago” é definido e compreendido. É com estes significados que estou pausando minha ação sobre o desenho: separando luz e sombra estou delimitando espaços, determinando meus contornos, afirmando minha existência, mesmo que esta esteja voltada para o desaparecimento iminente.

O significado maior de toda a ação divina separando a luz das trevas realiza-se no ato da criação. Convoco assim ao gesto de desenhar, por mais irrisório que seja, o estatuto de ato criador. Criação de um exíguo universo, mas que me confere um certo poder e autonomia ante a realidade. Arrogo-me uma capacidade não concedida de também organizar o caos, estabelecer limites, determinar territórios e classificar o mundo. Talvez por isso se tenha o artista como um criador que, embora se contente com alguns feitos, também se frustra constantemente, pois não faz mais que macaquear o gesto divino. Esmera-se, mas tudo o que obtém é engano e ilusão. Nesses termos, tenho consciência de estar forjando ilusões de mim mesmo. Ilusões são o que nos resta para tentar entender onde é que estão os limites ou fendas nos quais poderíamos estar agindo.

Observando-me no espelho, envolvido na tarefa de forjar uma figura sobre o suporte vazio, meu foco de atenção recai mais sobre a figura do que sobre o que seria o fundo ou seu entorno. Não estou livre do modo comum de ver o espaço positivo sobre o negativo, a figura destacada sobre o espaço circundante (figs. 51 e 52). Uma representação mais coerente com a realidade teria de superar esta equação para fazer do espaço representado um todo unificado. Não tenho este controle e, ao delimitar os contornos da cabeça, normalmente minha atenção recai sobre os seus volumes, luzes e sombras, deixando que o fundo tome a forma que resta do espaço ocupado. A maior parte dos trabalhos acaba tendo aquela aparência de retrato “três por quatro” que, de certo modo, é um formato favorável. É mais uma redução no sentido de concentrar técnicas e conteúdos. Considero que buscar o realismo da figura e trabalhar seus volumes sobre o suporte é já problema bastante para se pensar. Depois de experimentar concluí que trabalhar o entorno onde houvesse outros elementos materiais como móveis, objetos, espaços arquitetônicos ou aparatos como roupa, poses e adereços levariam a interpretações alegóricas dispersivas.



51. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2001  
Crayon sobre papel  
41X29 cm

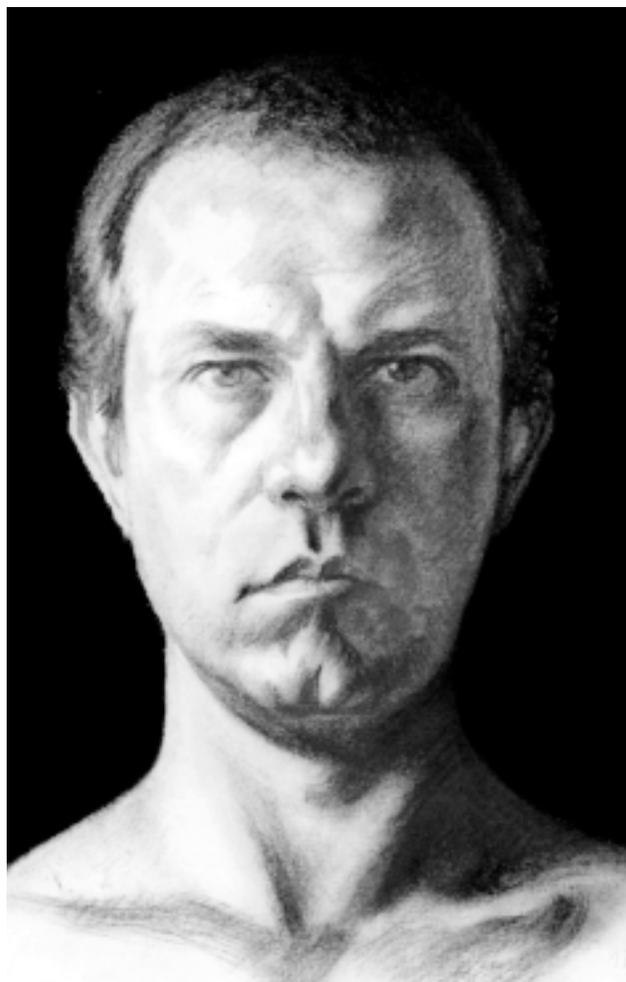


52. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2001  
Grafite sobre papel  
41X29 cm

Normalmente realizo os desenhos sob os efeitos de luz natural ou artificial dirigidas de uma janela ou lâmpada. É mais uma tentativa de integrar a figura a um espaço natural que também não pode ser imitado satisfatoriamente. Assim trato o fundo como um espaço neutro que deixo em branco ou elaboro em tons de cinzas e negros (figs. 53 e 54). De qualquer modo desejo que reforcem o valor da figura, de minha individualidade, ou mesmo que denotem alienação e impossibilidade de adequação ao mundo. O sentimento é de que estamos apartados todo o tempo e não temos acesso ao real. Pretendo enfim que esses artifícios revelem a ambígua combinação de afirmação e impotência.



53. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2001  
Crayon sobre papel  
41X29 cm



54. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2001  
Pastel sobre papel  
35X24 cm

Separando luz e sombra a vontade é registrar a imagem sobre o vazio do suporte e fazer com que apresente existência própria pela solidez, profundidade, atmosfera e vivacidade. Embora tenha superado algumas dificuldades na sugestão dos volumes, sei que minhas representações são ainda chapadas, carecendo de técnicas e recursos que apresentem mais profundidade. Estou buscando todo o tempo registrar a imagem como a vejo, com suas perspec-

tivas, saliências e reentrâncias, mas com as limitações e desconhecimentos penso não ter chegado nem a um realismo convincente nem a uma figura idealizada. Para estruturar a figura e reproduzir sua aparência natural, aplico densidade às sombras e reforço contrastes, mas tudo ainda resulta bastante planar. O espaço bidimensional tem um forte caráter e a ilusão de tridimensionalidade que pode oferecer depende das convenções de representação e de efeitos limitados. A idéia de separar luz e sombra faz pensar em manchas e planos tonais, e, embora eu aplique estes recursos, meu desenho está a maior parte do tempo apoiado no traço. Este é um registro mais breve que a linha, entrecortado e sem a fluência daquela. Tem sido o principal elemento com o qual venho tentando forjar os volumes e superfícies. De certo modo é como vejo a realidade, de forma descontínua nos seus avanços e recuos, claros e escuros. O traço acaba se tornando um padrão repetitivo, com poucas alternativas, mas mantém a unidade, o foco das reflexões e um certo rigor que garantem intensidade. Com ele meço espaços, demarco contornos, registro aspectos fisionômicos e tento obter os volumes por seu acúmulo. No entanto, a aplicação de traços ou manchas para a obtenção de profundidades e de uma corporeidade da luz é sempre tributária da superfície sobre a qual se executa a imagem. Embora a sensação de volume não seja satisfatória, o esforço de coordenar massas tonais, distinguindo luzes e sombras é uma maneira de organizar o caos e ir contra a condição de achatamento imposta pelo suporte.

De qualquer modo, estas possibilidades e limites estão o tempo todo tencionando o trabalho e constato novamente que na dificuldade de apresentar uma figura acabada e convincente é que estaria a desejada correspondência com o real. A dificuldade de coordenar luzes e sombras e separá-las adequadamente aos seus recuos e aproximações constitui a questão maior da representação e da modalidade de desenho que tenho pretendido desenvolver. Apesar de esmiuçar minha aparência em claros e escuros não estou querendo somente lidar com a feitura de imagens ou obter uma descrição realista do meu rosto. Pretendo compreender um pouco mais os conteúdos e significados da potência deste gesto de separar luz e sombra.

## **Espelho e Fisionomias**

O espelho do qual me sirvo é o de superfície plana e regular que fornece uma imagem virtual, congruente, simétrica, exata e proporcional ao objeto refletido. Esse espelho plano não interpreta, não deforma, não acrescenta, nem subtrai, mas traduz as formas e radiações luminosas exatamente como as recebe. É uma prótese que nos permite ver exatamente como somos e como somos vistos pelos outros – nos fornece uma “duplicata absoluta”, não só de nossa figura isolada, mas de todo o campo estimulante em frente. Estão fora de questão os espelhos convexos ou côncavos, elípticos ou parabólicos, esféricos, cilíndricos ou quaisquer outros que produzam deformações. O espelho não produz imagens invertidas, trocando a direita pela esquerda e vice-versa. Na verdade não há inversão, mas correlação, e é o observador que acredita perceber a si mesmo invertido no reflexo. O desenho e a pintura do auto-retrato na observação do espelho são uma imagem invertida, uma vez que são cópia do reflexo.

De onde vem esse dom do espelho de replicar o real em imagem plana, sem tirar nem acrescentar, apenas replicar integralmente? O espelho não tem vontade própria, aceita e

devolve tudo com total fidelidade, não julga, não seleciona, não faz acepções: é o nosso cúmplice mais fiel e verdadeiro. O espelho não tem alma, desejo ou inventividade e cumpre tão somente uma função: refletir. Dele não se pode esperar mais nada, nem que minta. O meu duplo refletido no espelho não sou eu, mas permite que eu me reconheça no espaço no qual estou inserido e perceba o outro que é a minha própria imagem. O espelho tem sempre o papel psicológico de outro.

A fidelidade do espelho é tudo o que eu preciso. Meu olhar adentra o vidro e percorre a imagem refletida como num labirinto, tecendo geometrias e sintetizando formas. Às vezes é aventureiro e livre, errático e ingênuo, outras vezes metódico e rigoroso. A imagem que vai sendo construída brota do movimento que se estabelece entre o olho, o reflexo, a mão e o pensamento. É uma justaposição de acaso e controle; dúvida e afirmação; escolhas e renúncias. O desenho obtido do reflexo é um outro reflexo, mas qualquer desenho obtido assim jamais exibirá a fidelidade dos espelhos e nem deve fazê-lo: sua força está além dessa fidelidade, no engano e na deformação.

Dificilmente se encontra na história entre os artistas algum testemunho sobre o tema ou as circunstâncias sob as quais realizaram seus auto-retratos. A artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954) é uma rara exceção que fala não somente do auto-retrato, mas de suas impressões, emoções e sentimentos ante o espectro. Em 1926, um ano depois de ter sofrido um acidente que a deixou paralisada sobre a cama, ainda reclinada e sem poder se mover, sua mãe afixou um espelho no dossel da cama à sua frente de modo que ela não tinha escapatória senão se ver e com ele aprender a conviver. Felizmente soube tirar disso o maior proveito desenhando e pintando a si mesma muitas vezes. Frida Kahlo é uma incorporação do auto-retrato. Não há como separar sua vida e sua obra deste tema, pois estão intimamente relacionados e qualquer coisa que se diga é pouco diante de seu próprio testemunho: “(...). Mas subitamente, ali sob o espelho opressivo, tornou-se imperiosa a vontade de desenhar. Tinha todo o tempo, já não apenas para traçar os rabiscos, mas para lhes inculcar um sentido, uma forma, um conteúdo. (...) À maneira clássica, utilizei um modelo para aprender: eu. Não era fácil, pois, por mais que pensemos ser o nosso tema mais evidente, somos também para nós próprios o mais difícil. Julga-se conhecer cada fração do nosso rosto, cada traço, cada expressão, mas tudo se esboroa sem cessar. Somos nós e outrem, julgamos conhecer-nos até as pontas dos dedos e, de repente, sente-se o nosso próprio invólucro escapar-se, tornar-se completamente estranho ao que tem dentro. No momento em que sentimos que já estamos fartos de nos vermos, apercebemo-nos de que a imagem à nossa frente não somos nós.

Perguntaram-me muitas vezes sobre essa insistência no auto-retrato. Em primeiro lugar, não tive alternativa e penso que este é o motivo essencial da constância do eu-assunto na minha obra. Coloquem-se cinco minutos no meu lugar. Por cima da vossa cabeça, a vossa imagem, mais precisamente a vossa cara. Estando o corpo geralmente metido debaixo dos lençóis. Por conseguinte, a vossa cara, obsessiva, quase insuportavelmente cansativa. Ou a obsessão nos devora ou a atacamos de frente. É preciso ser mais forte do que ela. Não nos deixarmos submergir. Ter força, destreza. Fosse ou não da maneira acadêmica, fiz de mim o meu modelo, o meu tema de estudo. Não quebrei, afinal, o espelho que tanto me tinha torturado nos primeiros tempos. Se o tivesse feito, a minha própria integridade ter-se-ia desagregado. E levando a análise mais longe, não foi simplesmente refletir a minha imagem o que fiz

ao pintá-lo, mas sim reconstituir a outra imagem, a realidade do meu corpo, ela sim, despedaçada. Eu roubava a imagem ao espelho, ele que quase conseguira roubar-me a minha identidade, à força de me atormentar, de me colocar constantemente em causa.” (JAMIS, Rauda, *Frida Kahlo Auto-retrato de Uma Mulher*. Lisboa, Quetzal Editores, 1992, pp. 113 - 114).

Em 1939, Frida Kahlo, já consagrada e parcialmente recuperada, pintou um auto-retrato duplo em tamanho natural que intitulou *As Duas Fridas*, em que uma Frida em perfeitas condições corresponde a outra ferida que perde sangue para falar de uma que é amada e a outra que não é (fig. 55). Diante de um céu cinzento com nuvens de tormenta, duas Fridas sentadas olham o espectador: uma, envergando a blusa e a saia de tehuana, segura na mão uma fotografia de Diego Rivera criança num medalhão; a segunda, com um vestido branco de gola alta e renda, semelhante a uma noiva de outro século, tenta, com o auxílio de uma pinça cirúrgica, deter a hemorragia que parte do seu coração aberto. Mas o mal está feito e deixa sinais: a pinça não logra estancar o sangue que se esvai do corpo de Frida, e mancha o vestido branco. Seu comentário final é lapidar para explicar o que é o auto-retrato como consciência de si mesmo e condição de ser e estar no mundo: “Há sempre qualquer coisa a que nos ligamos. Tudo está ligado, nós e nós, nós e o nosso duplo, nós e o outro, nós e a terra.”



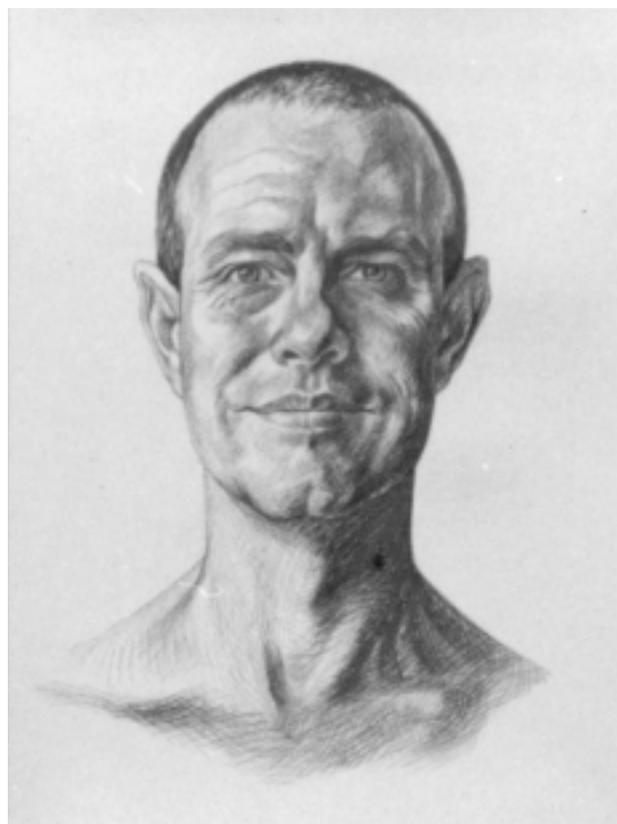
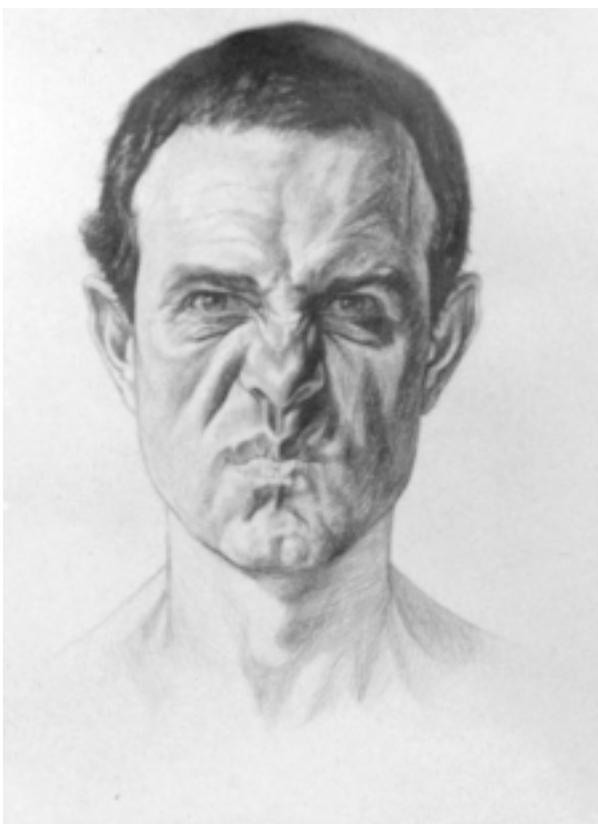
55. Frida Kahlo  
*Auto-retrato: As duas Fridas*, 1939  
Óleo sobre tela  
170x170 cm

A fisionomia é outro espelho, é o reflexo da alma do retratado, do seu caráter e humores. Não se pode dizer porém que a fisionomia é tão completamente fiel a estes nas suas revelações como é o espelho, pois ela pode falsear ou disfarçar os sentimentos e emoções que reflete. Contudo, em se tratando do retrato, o que se pode afirmar é que os movimentos da alma poderão ser representados no rosto. É nesta possibilidade que se baseou durante todos os séculos a representação realista ou simbólica de cenas mitológicas, religiosas e históricas. Os artistas sempre estiveram empenhados em infundir dor, tristeza, desespero, alegria, complacência, beatitude, fervor, medo, austeridade arrogância e toda sorte de ânimos nas faces representadas em suas obras. Podemos dizer que a arte do retrato praticamente esgotou estas possibilidades a ponto de ficarem estabelecidos códigos ou estereótipos para representar determinadas emoções. Para se obter uma face dolorosa basta entreabrir e curvar as extremidades da boca e das sobrancelhas para baixo. Para converter esta dor em riso é só inverter estas posições para cima. Estas são expressões ordinárias, mas existem aquelas mais sutis como a cobiça, em que os olhos são representados mirando de modo fixo e vidrado, enquanto o mento está levemente tenso. Nos tornamos bastante exigentes com relação a apreciar obras em que estas emoções são representadas com pieguice e obviedade, o que faz parte de nosso anseio pelo mistério e pelo enigma.

As expressões faciais e outras pantomimas de vezo teatral são outro espólio do qual a arte moderna aos poucos se livrou, enveredando suas pesquisas para as questões metafísicas e semânticas acerca dos materiais empregados. Todavia, na representação realista de figuras humanas, quando se pretende expressar o caráter e os aspectos psicológicos, do retratado não há como ficar livre deste aspecto. A elaboração de uma expressão fisionômica convincente depende muito do domínio dos materiais e do conhecimento da alma humana que se revelam na maestria do artista; há que se ter a verve de fisgar a interioridade à figura representada. Para que os retratos não sejam apenas imagens convincentes, mas traduzam o temperamento e a personalidade do retratado, muito concorre a síntese de detalhes e características individuais de cada rosto. É ali na comissura dos lábios, nos cantos do nariz, na reentrância dos olhos, nas rugas e forma das sobrancelhas que o indivíduo se revela ou se esconde. Há nisso algo de epifânico: sob a superfície da pele representada no papel repousa uma aparição súbita e inexprimível da qual não podemos falar objetivamente, mas reconhecemos estar pulsando ali. De minha parte detenho-me em ser fiel ao que vejo na aparência, investigando a possibilidade de que as manifestações internas afluem como consequência. Nas vezes em que estou me retratando ou retratando alguém observo os rostos como territórios, lavrados de acidentes geográficos, cheios de porosidades, elevações, vales, desertos, atmosferas, matizes e contrastes surpreendentes, zonas de fácil acesso e outras inóspitas. Durante o reconhecimento desses “lugares” tenho a sensação de penetrar em misteriosa paisagem.

Como uma forma de provocação e aprofundamento que desse abertura para uma maior compreensão desta questão do caráter e da fisionomia e ajudasse a perscrutar um pouco mais a vida interior, realizei uma série de desenhos em que estive forjando expressões exageradas, caretas e esgares (fig. 56). Retratei-me como um tipo apatetado, irado, cínico, enojado, indiferente, com ar de desprezo, hostil, ameaçado, palhaço. E o leque de “personagens” poderia ir mais além, seguindo esta idéia de subverter meu caráter, mas percebi que continuar o exercício seria apenas aumentar a galeria de tipos, uma vez que pude colher impressões suficientes. Este exercício de fingir emoções, mesmo que de forma simulada, é uma ameaça ao

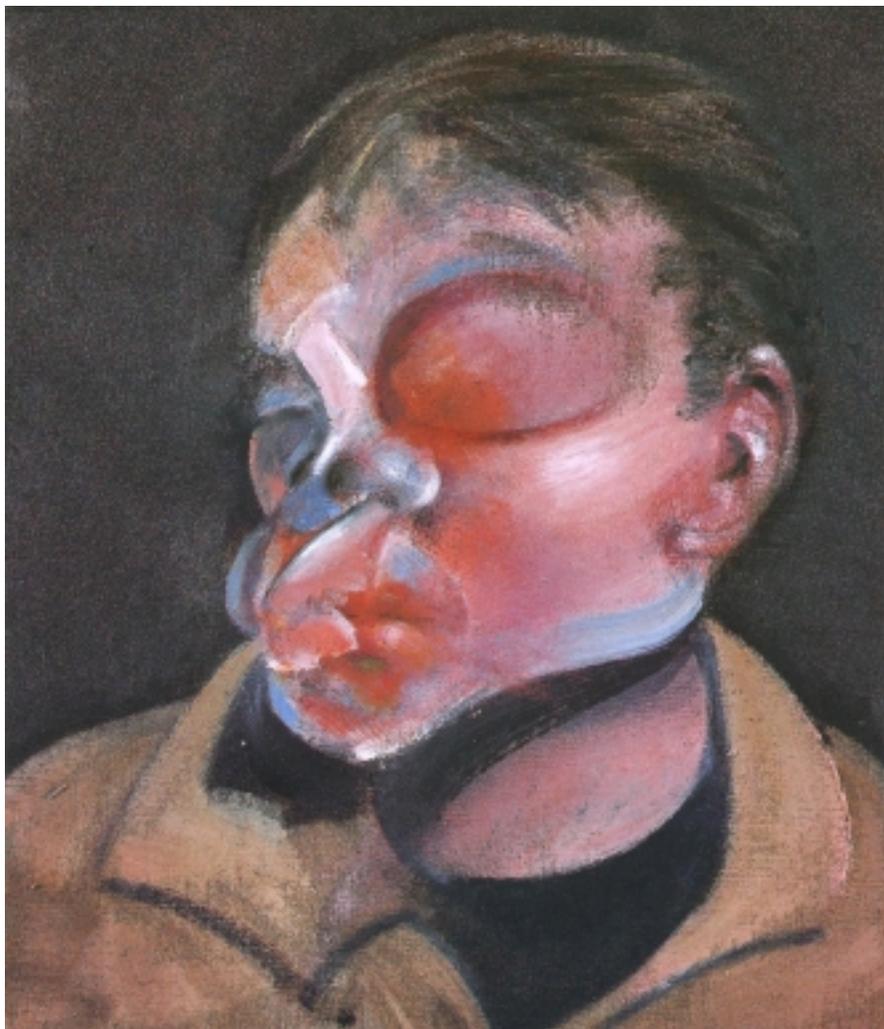




56. Gilberto Vançan  
*Auto-retratos com expressões exageradas*, 2002  
Grafite sobre papel  
45X33 cm (cada uma)

caráter e acaba levando fatalmente às questões da identidade, às perguntas quem sou ou como sou eu. Estas caras são outros “eus” sobrepostos a um “eu” que julgo autêntico e que ensaio de quando em quando para o relacionamento com os outros. Eles têm uma aparência de máscara e como tal mais escondem que revelam. As máscaras são exatamente para ocultar o caráter; ocas, elas não têm substrato para sustentar verdade alguma e alteram facilmente sua expressão de acordo com a postura e a mudança da luz. Volúveis, nos deixam confusos entre o que é aparente e real. Dei ao meu auto-retrato uma talha de máscara e personagem próximo da teatralidade. Esta experiência possibilitou relações com a vida interior e de uma forma humorada favoreceu reflexões acerca do comportamento humano. As fisionomias que tecemos no dia a dia são parte imprescindível da farsa de nosso existir. No relacionamento com os outros estamos continuamente encobrendo medos e desejos e é possível que a maior parte de nossas falas e atitudes seja moldada pelo disfarce e pela dissimulação, do contrário não nos suportaríamos.

Pela experiência foi possível constatar o quanto a aparência externa reflete a vida interior seja no sentido de negá-la ou afirmá-la ou deixar apenas que transpareça. O pintor Francis Bacon trabalha com estas relações e numa atitude radical tenta com sua pintura extrair o interior humano à força, pela desfiguração nas representações de seus amigos e de seus autorretratos (fig. 57).



57. Francis Bacon  
*Auto-retrato Com Olho Ferido*, 1972  
Óleo sobre tela  
35,5 X 30.5 cm  
coleção particular

Ele parte do natural ou de fotografias e busca a semelhança, não a fotográfica, descritiva, mas a da alma do modelo. As fisionomias em suas pinturas são retalhadas em postas e dissecadas como para estudos anatômicos. O artista parece usar mais uma navalha que um pincel, empenhado que está em representar a realidade não como ela é, mas como queria que ela fosse, mais intensa. Com as deformações que o artista faz em seus retratados, ele justifica querer oferecer uma imagem mais persuasiva da personalidade do modelo, buscando “uma energia que emana da pessoa”. Bacon tenta elevar a figuração sobre o sistema nervoso o mais violentamente possível, e do modo mais pungente ele pretende chegar ao interior do indivíduo, nos colocando em contato com o

que temos de mais íntimo. Ele deforma seus retratos, mas ainda procura manter a semelhança, pois afirma: “Não há sentido em fazer o retrato de alguém se ele não se parece.” (Francis Bacon – Coleção Grandes Mestres do Centro Georges Pompidou, Paris, p. 56). Durante muito tempo ele detestou se representar, mas não encontrando sempre um modelo que lhe inspirasse e estando mortas as pessoas que ele mais amava, começou a pintar a si mesmo a partir dos anos 70 até sua morte em 1992.

## Imagem feita a olho e a fotografia

A invenção da fotografia química teve um grande impacto não só sobre a pintura, mas sobre toda a produção de imagens feitas à mão em geral. Ela foi o pivô da revolução artística ocorrida no final do século 19. A fixação da imagem do vidro para o papel dispensou as habilidades manuais e visuais dos pintores e mostrou o mundo visível como julgamos vê-lo. Esta passagem constituiu um divisor de águas na História da Arte, uma vez que a arte moderna formou-se aos poucos do abandono da representação naturalista voltando-se para obras com níveis cada vez maiores de abstração, centradas nas pesquisas formais e nas questões semânticas. O modelo naturalista que se estendeu do Renascimento ao século 19 deixou de ser um ideal aprovado de arte. Os meios mecânicos podiam imitar a realidade melhor que o aparelho ótico.



58. Jean Dominique Ingres  
*Auto-retrato*, 1858  
Óleo sobre tela  
62X51 cm  
Uffizi – Florença

O novo instrumento poderia ter sepultado a atividade de pintores naturalistas e contudo não o fez. Pelo contrário, acabou também servindo de recurso para pintores e desenhistas. Artistas pintores haviam sempre se servido de lentes e espelhos para reproduzir a realidade com maior fidelidade e foi o que fizeram alguns aproveitando os avanços técnicos propiciados pela fotografia. O fotógrafo Félix Tournachon, conhecido como Nadar (1820-1910), começou como pintor, mas aos poucos trocou seus pincéis pela lente. Ele recebia artistas e celebridades francesas em seu estúdio das quais fazia os retratos. Jean Dominique Ingres (1780-1867) enviava seus clientes para fazerem retratos fotográficos no estúdio de Nadar para ter como referências (PEREIRA, João Castel-Branco, *A Arte do Retrato – Quotidiano e Circunstância*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000, p. 97), de modo que suas pinturas ao final de sua vida já tinham a atmosfera e as tonalidades da fotografia, como se pode ver neste auto-retrato (fig. 58).

É inócuo pensar nas duas linguagens como excludentes. Se houve um tempo em que os meios rivalizaram, hoje é mais proveitoso verificar que se completam. A fotografia firmou-se como uma forma barata e rápida de atender à demanda de retratos, não só das classes mais abastadas que podiam pagar os pintores, mas também das classes populares. Era inevitável que a pintura se afastasse da representação naturalista para investir na autonomia dos próprios meios e elementos como cor, espaço, tempo, matéria, gesto e conceitos, dando início aos novos movimentos que constituíram o modernismo no século 20.

No entanto a representação realista continuou em cena e, neste contexto, mais do que debater situações históricas, técnicas e conceituais que envolveram estes meios me compete tecer algumas considerações pessoais com as quais estou lidando. Embora em muitos arrazoados técnicos sobre a história da pintura e da fotografia se estabeleçam equivalências entre os aparelhos mecânicos inventados para produzir imagens e o aparelho visual humano, vejo que estas aproximações não são completamente plausíveis. É possível conhecer em profundidade os mecanismos e processos fotográficos e sobre eles estabelecer controle, mas não sobre as conexões entre a visão e o cérebro na elaboração de imagens e sua subsequente reprodução, uma vez que aí ainda existem insondáveis fatores biológicos emocionais e orgânicos envolvidos. Este enfoque seria de grande relevância para a pesquisa, mas para tanto necessitaria mais tempo e recursos, o que aqui não é possível. Por hora posso afirmar apenas sobre as minhas experiências.

Enquanto se trabalha com o desenho ou a pintura, focando o modelo, é possível apreender com o olho e o cérebro a forma total da figura e crê-se que o passo seguinte, de registrar o que foi visto e observado, também será possível com natural facilidade e presteza. É um engano! Perceber a totalidade dos objetos é capacidade de todos que têm visão e cérebro normais. Porém quando se trata de registrar ou traduzir as percepções no desenho as complicações se apresentam. A maioria das pessoas apresenta dificuldades em desenhar o que vê, mesmo aqueles que têm uma iniciação em desenho. Registrar objetos percebidos requer aprendizado. Aquele todo geral, visto e assimilado não pode ser grafado na superfície plana de uma só vez. É preciso coordenar espaços e dimensões, definir formas e proporções que são tarefas interdependentes e encadeadas durante o processo. Em nosso contexto a representação do rosto humano, por exemplo, requer um cuidadoso equilíbrio das partes com o todo. Não é possível desenhar cada particularidade, esperando que ao final se configure o todo como se viu: os detalhes estão para a forma total como esta para eles. Para se conferir naturalidade à expressão fisionômica do retratado deve-se recorrer a alguns conhecimentos técnicos e habilidades adquiridas previamente que se articulam e completam com as informações que o olho e o cérebro processaram para realizar a tarefa. Tarefa ao final vã, pois o real percebido acaba se perdendo na passagem da percepção visual, imbricada em subjetividades, conceitos e sensações, para o desenho no suporte. A percepção do objeto pelo olho, cérebro e memória é unificada, porém o desenho ou gesto gráfico, por mais imediato e instantâneo que seja, está sujeito a “humores aquosos”, nem sempre controláveis pela vontade.

Vários são os dados que estão constantemente tencionando e aproximando as relações entre estes meios, mas os mais significativos são o tempo e o espaço representados. O instantâneo da fotografia, que recorta um átimo da existência contra a demora que o desenho ou a pintura requerem para a confecção da imagem, faz pensar que a fotografia rouba uma fração

de tempo da realidade, enquanto o desenho acrescenta. A fotografia surge da natureza, a superfície das coisas físicas é projetada opticamente no filme, quimicamente transformada e fixada, com o que podemos dizer então que a fotografia vai de fora para dentro, enquanto que o desenho e a pintura construídos sobre um suporte vêm de dentro para fora. De qualquer modo os resultados dos dois meios apresentam fragmentos da existência e mostram que, na trajetória voraz do desaparecimento, qualquer situação corriqueira da vida cotidiana uma vez fixada ou isolada pode ser muito significativa e revelar novos sentidos. Não podemos conter o fluir do tempo, mas não podemos negar que a pintura, o desenho e a fotografia desempenham um papel relevante neste aspecto da vida, pois, por mais que o tempo nos escape, um instante é fisgado, é um quase nada que acaba condensando algo de substancial com o qual podemos nos ver como se estivéssemos fora. O tempo é o elo estrutural que aproxima a fotografia do desenho e do retrato. As imagens condensam um foco repleto de emoções, pensamentos, fantasias, subjetividades, sínteses e decisões que fazem do gesto do artista, pintor ou fotógrafo uma evocação da realidade que celebra um desejo de continuidade e perpetuação.

Na 'imediatez' da sua realização o desenho e a pintura permitem forjar o espaço livremente, fragmentando-o ou tornando-o compacto, deformando-o ou estruturando-o, enquanto a fotografia está restrita a registrar o espaço de forma homogênea, mesmo que aproximando ou distanciando as formas. Na imagem fotográfica é possível observar que as formas se integram nas relações de planos, dimensões e atmosfera, enquanto no desenho ou na pintura realista esses elementos a custo devem ser forjados para apresentar um espaço convincente. Embora o resultado das duas linguagens possa ser visto apenas como uma simulação, uma superfície plana carregando os vestígios de uma elaboração artificiosa, em ambas residem qualidades plásticas e conteúdos tão potentes que o vestigial passa a ser realidade, uma nova realidade, tão autônoma quanto a primeira da qual foi gerada.

Não obstante estas diferenças e aproximações acredito que a verdadeira discussão inerente ao debate entre os dois meios, que ainda permanece em aberto para futuras pesquisas, se situa em torno da maior veracidade e semelhança com o real, que pode ser oferecida pela fotografia ou pelo desenho e pintura. Esta é uma querela antiga, que de tempos em tempos é reapresentada por artistas que trabalham com equiparações entre ambos os meios, nos colocando em dúvida sobre sua origem: se as imagens foram feitas à mão e a olho ou por meio fotográfico. Hoje, com os amplos conhecimentos técnicos, habilidades artísticas e métodos cuidadosos de observação é possível igualar as imagens de modo que as diferenças estariam resolvidas. Mas é esta a verdade? No fundo destas discussões estará sempre presente a questão filosófica insuperada da explicação do real, sua captação por meios mecânicos e sua percepção pela visão humana, portanto há mais indagações que respostas. Não disponho de meios científicos ou conhecimentos filosóficos para abordar a questão com profundidade, uma vez que minha investigação restringe-se aos materiais gráficos e seus suportes, mas entendo por estas vias que a visão não funciona somente como um constructo fotomecânico como aquele que vemos sobre a mesa do oftalmologista e do qual se diz que é semelhante à máquina fotográfica. Nos limites e possibilidades entre esses veículos ainda há muito o que se entender. Quando a preocupação fica restrita à semelhança e ao realismo das imagens, esta tentativa tem seu sentido esvaziado, pois o que terá importância são as verdades internas reveladas pela sensibilidade e talento particular dos produtores das imagens, sejam estes pintores ou fotógrafos. São os desafios que estou me propondo com o projeto artístico desta pesquisa.

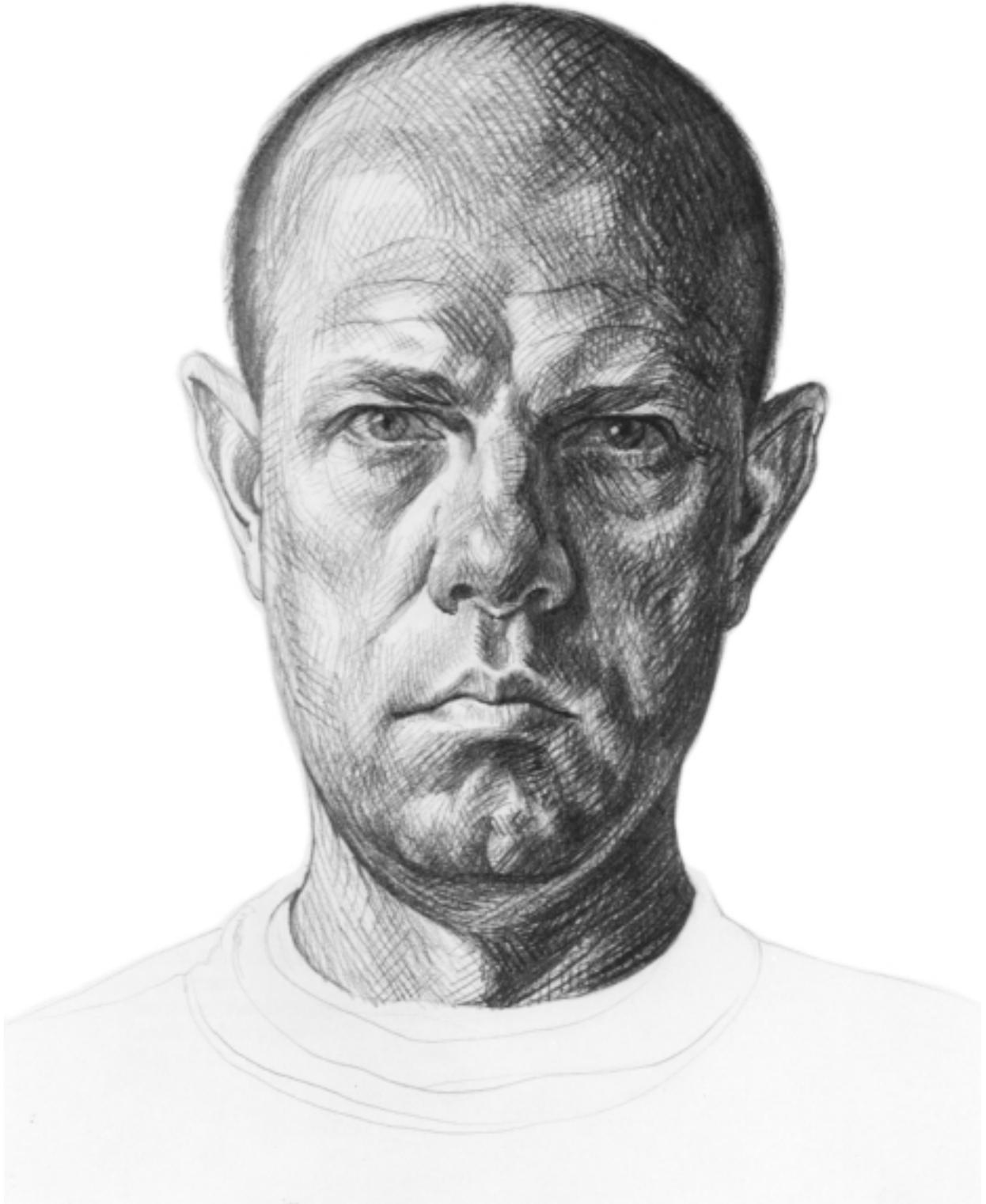
## Sólido e Evanescente

Com o desenvolvimento prático dos desenhos fui percebendo que estava empregando dois procedimentos opostos para elaborar a figura e pensar o espaço em seu entorno: ora a desenhava com materiais pontiagudos (lápiz, crayons, canetas), trabalhando os traços e contornos de modo que lhe determinassem um lugar fixo, ora a esboçava com uma linha contínua e “aérea”, ou com manchas que mal definiam as formas. À primeira vista a idéia destas medidas não seria mais que um ajuste do foco, tendendo para a nitidez ou para a imagem embaçada. Percebi que deveria intensificar esses modos não só para resolver as questões plásticas, mas para sondar os significados diversos que poderiam daí advir e localizar como estes procedimentos foram empregados por outros artistas. Chamei ao primeiro modo sólido e ao segundo, evanescente.

No modo sólido, a imagem é realizada de forma pungente e é atribuído bastante valor ao contorno e à figura em si (figs. 59 e 60). A demarcação cortante é proposital e há um contraste violento entre figura e fundo de maneira a se eliminar a unidade atmosférica do espaço representado. A figura se destaca no vazio e o sintetiza e vem adiante, ocupando um único plano, adquirindo uma presença absoluta. Os cuidados com a nitidez e a semelhança são intensificados e o registro dos detalhes fisionômicos é mais preciso. O modelado está a favor da sugestão de texturas, brilhos, e passagens suaves de luz e sombra. Os resultados apresentam certa rigidez com influência das representações clássicas, iniciadas no Renascimento. Essas imagens eram regidas segundo os “*principia individuationis*” (princípios de individuação) pelos quais a linha e o contorno conferem ordem, equilíbrio simetria e clareza à realidade representada. Nesse esquema a intenção é dar à figura a sensação de volume concreto, saliente do plano. Os desenhos estão como que decalcados no plano, com uma presença ostensiva, quase desafiadora. Têm uma aparência de máscara exibindo firmeza e segurança. A figura é construída com traços decisivos, cruzados ou paralelos, reiterados em direções diversas com o fim de configurar um todo compacto.



59. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2001  
Grafite sobre papel  
45X32 cm



60. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2001,  
Grafite sobre papel  
43X31 cm

Encontro no auto-retrato de Lucien Freud (1922) um paradigma para este modo (fig. 61). O artista, hoje com 80 anos, passou a vida pintando pessoas, paisagens e naturezas mortas com uma crueza espantosa. Enquanto a maioria de seus contemporâneos trocou a pintura figurati-



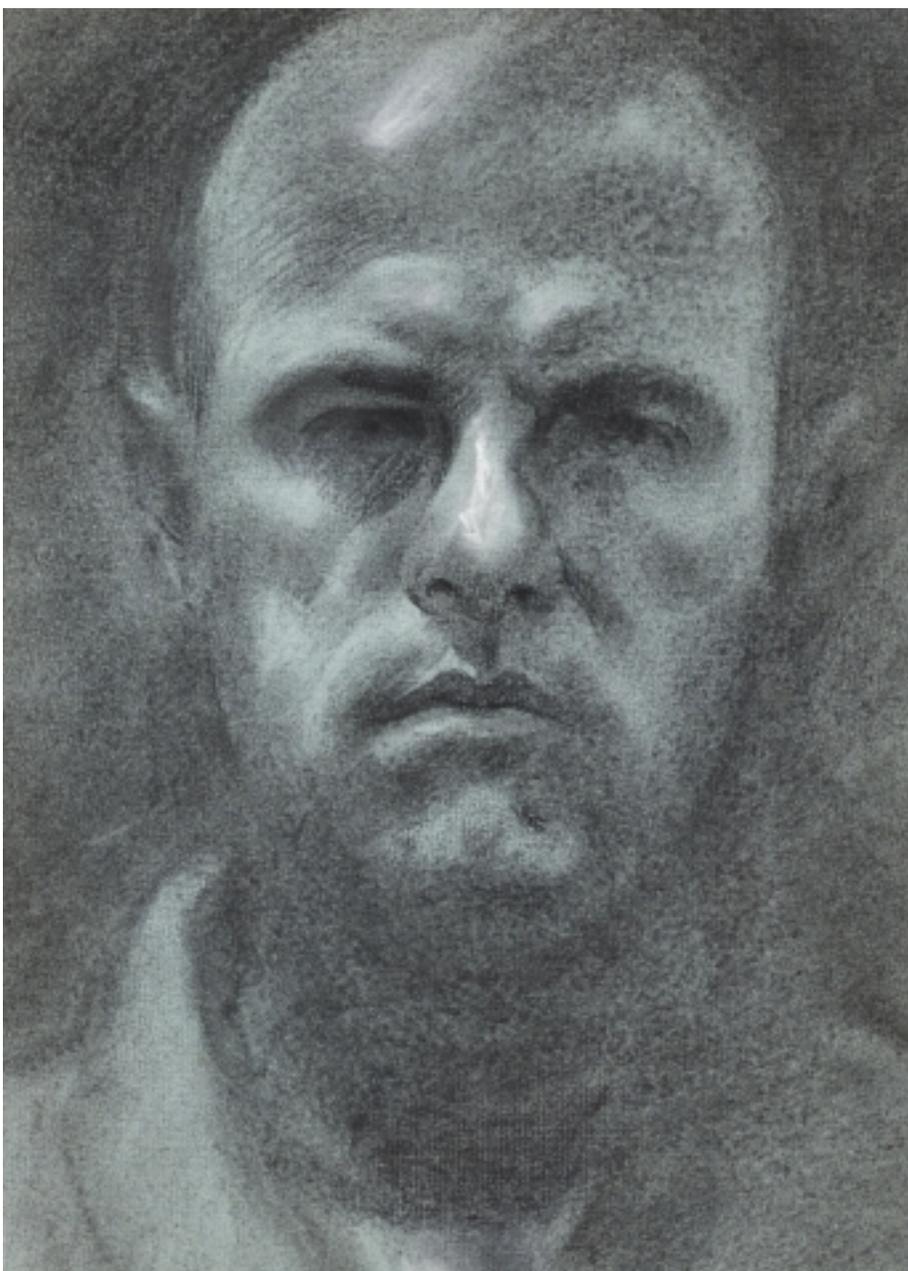
61. Lucien Freud  
*Auto-retrato, Reflexão*, 1985  
Óleo sobre tela  
56X51 cm  
Coleção particular

va pelas grandes telas manchadas e gestuais ou pelas composições geométricas, ele permaneceu como um autêntico sobrevivente da representação realista em pleno século 20. A nota marcante mais sensível neste auto-retrato e em toda sua obra é a acintosa disposição com que o artista desafia as representações fotográficas em pleno final do século 20, quando essas técnicas ganham espaço na cena artística em todo mundo. O artista esquadrinha sua fisionomia imprimindo caráter e vitalidade em cada gesto e grumo de tinta aderido à sua figura. O olho foca cada parte e valoriza todas igualmente. As texturas e porosidade de sua pele/tinta, a fixidez do olhar com o gesto displicente da boca, nos remetem às efigies do Fayum e como estas nos transmitem a idéia de que aí na sua representação há vida. Os detalhes de sua face cuidadosamente construídos à base de pequenas e sucessivas pinceladas e o contraste marcante das sombras e luzes que culminam com a grande mancha sob seu queixo conferem à sua cabeça uma solidez inamovível. Seu busto desnudo com um contorno recortado em massas de tinta sobre o fundo não deixa dúvida ou brechas para a fantasia do espectador. Sua figura tem uma presença absoluta no espaço que não está exatamente na colocação da figura contra o fundo ou do fundo que a isola, mas entre as duas, no meio do contorno, onde uma energia imperceptível parece estar afirmando: por mais perecível que eu seja, eu estou aqui, eu existo.

No modo evanescente, o desenho se faz a partir do fundo. As massas de tons escuros vão sendo distribuídas, conformando também as áreas mais claras de luz, trazendo a imagem à tona ou fazendo-a recuar na profundidade do suporte simultaneamente. Os contornos são diluídos, a tensão da linha que delimita é substituída pelo esgarçamento das bordas. Não há limites fixos, mas aberturas. Neste modo o espaço todo, figura e entorno, recebe um tratamento homogêneo. A figura forjada no plano pelas manchas e esfumados acaba envolta numa atmosfera solvente, num movimento ambíguo de se afirmar ou desfazer-se (figs. 62 e 63).

62. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato*, 2002  
Esferográfica sobre papel  
34X25 cm





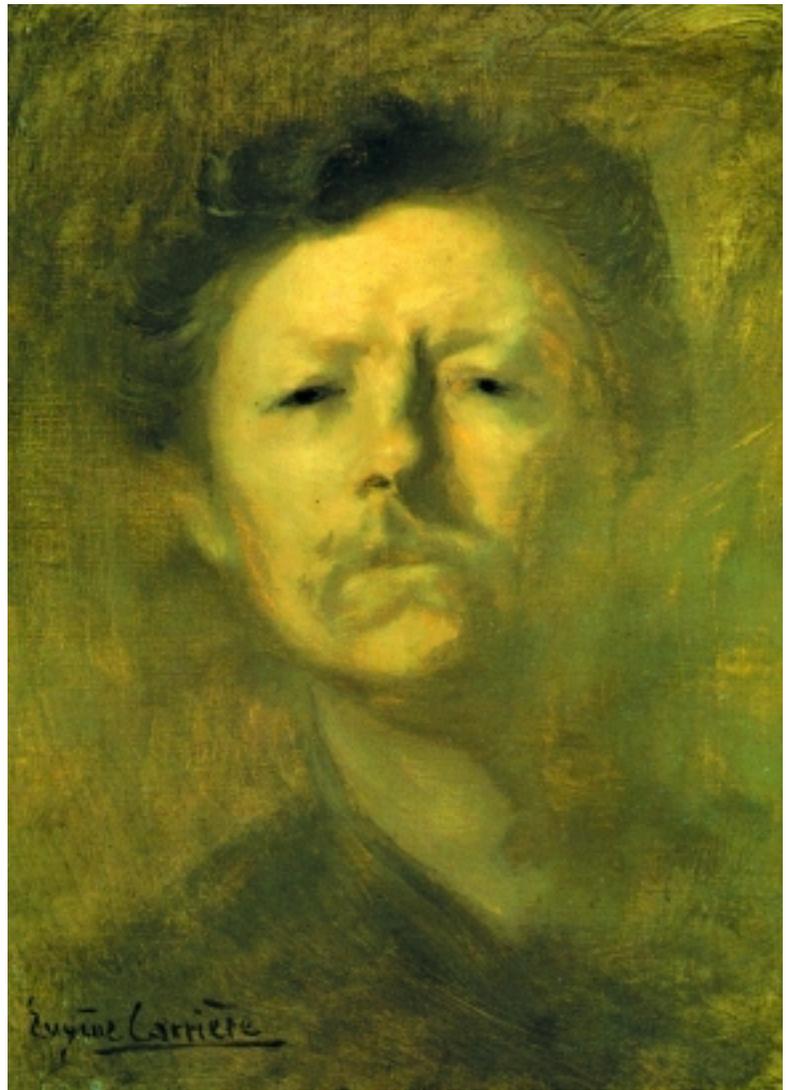
63. Gilberto Vançan  
*Auto-retrato, 2003*  
Carvão sobre papel  
40X30 cm

Na elaboração da figura há um trabalho de sugestão que resiste ao detalhe e ao excesso de informações. As áreas de sombra são descuidadas e indefinidas formando uma superfície granulada e irregular, que será o centro de interesse das percepções e sensações visuais. É nesta superfície vaporosa ou caótica, de atmosfera instável, que se esboçam os contrastes e se anunciam as formas estruturais que configuram a imagem. Nela o rosto não detém todo destaque, mas participa do movimento geral da atmosfera que unifica o espaço.

Quando a figura vem representada em meio a esta superfície brumosa, ela reveste-se de um estado nostálgico, longínquo, fazendo aumentar a sensação de irrealidade. Este espaço não é lugar nenhum e todos ao mesmo tempo, pois se tornou um lugar simbólico. É um

espaço fluido em si mesmo, não uma janela como nas pinturas naturalistas, mas um microcosmo que estabelece uma evidente relação entre interior e exterior. O entorno que estaria ladeando a figura na sua função de fundo é “explodido”, vindo a ser espaço envolvente, pulsante, infinito. Pode-se julgar que este campo seja suave e sereno, mas há uma tensão que nos faz indagar até que ponto esta superfície resiste sem a figura ou esta suporta tal evanescência sem desfazer-se.

Cito para representar este modo dois artistas e seus respectivos auto-retratos que marcam épocas extremas em que a fotografia e suas pesquisas são o elo que os une: Eugène Carrière (1849-1906) e Gerhard Richter (1932). Em sua totalidade a obra de Eugène Carrière está fundada em atmosferas evanescentes, nas relações de luz e sombra e composições monocromáticas, nas quais os tons terrosos e ocres que temperam os brancos e negros são uma constante. Suas figuras elaboradas em sintéticas massas de claros e escuros normalmente emergem ou estão mergulhadas em atmosferas sombrias. Desfeitas nas áreas de sombra parecem incompletas ou inacabadas, o que confere à sua pintura a forte característica de sugestão. Neste auto-retrato (fig. 64) a definição e solidez da luz em sua testa contrasta com todo o entorno de sua cabeça que a partir deste ponto se desmancha no fundo da tela. A área em que o lado do seu rosto e o pescoço estão na sombra poderia ser vista como inacabada, mas não o é. O artista a valoriza tanto quanto a área de luz e a incorpora ao fundo, num todo indistinto do



64. Eugène Carrière  
*Auto-retrato*, 1890  
Óleo sobre tela  
45 X 37 cm  
Uffizi - Florença

qual sua face se alça sobranceira, marcada por dois pontos negros simétricos que sugerem olhos indagadores. A partir disso as outras formas, sobranceiras, nariz, faces e boca, são mancha informe que faz sentido somente no conjunto. É pintura para ser vista a distância, em que a imagem vai se formar em nossos olhos.

No imenso rol de importância dos artistas e movimentos da história da pintura, E. Carrière, considerado por seus coetâneos um pintor simbolista, é um artista de segunda linha. Foi professor de Matisse e inspirou Picasso, mas sua obra permanece escondida. No Museu D'Orsay, por exemplo, onde muitos artistas de sua época como Odilon Redon, Edgar Degas, Paul Gauguin têm uma sala especial, algumas de suas obras e estudos estão numa grande sala, juntamente com outros artistas cujas pesquisas tinham alguma questão muito particular ou até

“esquisita” para a época, e portanto foram assim dispostos nesse espaço, como criadores à parte. No entanto muitas das pesquisas que vieram a tomar corpo no século 20 têm um germe nesse lugar. É possível encontrar ali células da abstração, do surrealismo e até mesmo da Pop Art. Nestes termos encontro em sua obra uma razão para afirmar que ainda há muito que investigar sobre a representação realista que ficou a meio caminho desde o século retrasado quando a fotografia apareceu.

Esta questão do esfumato com que o artista gerou sua obra e remonta até mesmo a Leonardo da Vinci, é recolocada em cena pelo pintor alemão Gerhard Richter, que desde os anos 60 trabalha com a pintura, produzindo imagens cuja tônica é o realismo fotográfico. O artista contemporâneo recolhe imagens de publicações e as copia com grande habilidade técnica, acrescentando a elas efeitos e recursos fotográficos, como o desfoque e rastros de movimento. À banalidade das imagens publicitárias ele sobrepõe técnicas pictóricas, instaurando a ambigüidade e a diluição dos limites entre fotografia e pintura, entre o resultado mecânico da reprodutibilidade e o trabalho artesanal da habilidade artística, entre o cotidiano e o universo simbólico da arte.

Em seu auto-retrato (fig. 65) os indícios fazem crer que estamos diante de uma fotografia mal tirada; a luz frontal em excesso apaga as formas do seu rosto e compromete a nitidez. Seria uma daquelas fotos rejeitadas como erradas, embora o enquadramento pareça ter sido cuida-



65. Gerhard Richter  
*Auto-retrato* 1996  
Óleo sobre tela  
51 X 46 cm  
Moma – NY

doso: a figura está bem centralizada. Aí é que se situa a questão: um leigo veria nesta imagem uma foto ruim de um senhor anônimo. O engano é extremamente eficaz. Um conhecedor a vê como uma obra que dialoga com toda a história da pintura e com o gênero do auto-retrato. A faixa preta à direita faz pensar na figura do pintor Diego Velazquez (1599–1660) atrás da tela que está pintando, em sua obra intitulada *As Meninas* (fig. 66) e em todos os outros artistas que assim se posicionaram ante um espelho ou uma tela para se auto-retratar. Não obstante todas as idéias de ordem estética que podem advir da proposta de Richter, como as discussões das fronteiras entre realidade e aparência, gostaria de ficar com a primeira sensação que a pintura passa, a de um espaço evanescente, e nesse item há algo que aproxima e algo que distancia a pintura de E. Carrière da de G. Richter: ambos estão influenciados pelos resultados da luz obtidos na fotografia. O primeiro nos seus primórdios, mantendo-se ainda fiel aos elementos pictóricos como a profundidade, o gesto autoral e os rastros do pincel e da matéria, com isso afirmando sua existência; o segundo nas suas propostas mais recentes, anulando os dados vivenciais, nivelando o espaço em planos, questionando a pintura e a fotografia e relegando-se à condição de imagem.



66. Diego Velazquez  
*As Meninas*, 1656  
Óleo sobre tela  
318X276 cm  
Prado – Madrid

Nos dois modos de proceder, fazendo o auto-retrato incidir como um bloco fechado sobre o suporte ou gerando-o com esfumados, a figura é que catalisa o espaço. Que o suporte projete ou absorva a imagem, a tentativa constante é de burlar o plano, transformando-o em espaço simbólico, que fale de uma temporalidade adensada e outra que se dilui. Com os dois modos de representar estou procurando metaforizar atitudes e posturas de vida ante as vicissitudes existenciais. Com a primeira quero falar de uma vontade afirmativa e desafiadora em que a altivez e o caráter não podem ser abalados. Há uma ameaça latente, mas não estou esperando que algo aconteça, tomo posição, decido e faço escolhas. Com a segunda pretendo falar das fragilidades, inseguranças e perdas nas vivências do cotidiano e aludir a potencialidades ainda inativas e desacreditadas. Desejo que remetam a uma existência capenga, fragmentária, descontínua, disforme, tateante e cheia de costuras, quase se esgarçando, incapaz de oferecer uma compreensão coerente do real.

Por fim, a vontade primeira na produção dos auto-retratos é de vencer essas deficiências, registrar que existo, que estou vivo e em busca de autoconsciência. Com estas estratégias de representação estou pretendendo construir um suporte de auto-afirmação e resistência que me permita saber quem sou e constitua uma memória de mim mesmo. Tudo não passa de um delírio quixotesco, uma empreitada de orgulho e vaidade, mas não será isso o que nos sustenta e do que vive a arte? Creio na imagem e que ela é um documento, um manifesto de nossa existência, mesmo que precária, estática e silenciosa. Hoje vejo que esta valorização da imagem tem raízes mais profundas em minha formação, acostumado que fui a contemplar imagens religiosas e vê-las como símbolo, sacramento ou algo concreto que estava no lugar de uma realidade maior, transcendente e inefável. A imagem adquire assim uma importância maior do que a própria realidade, alimentando a crença de que permaneceremos somente como representação.

## CONCLUSÃO

A principal proposta que esteve todo o tempo norteando a pesquisa foi a de desenvolver um trabalho prático e teórico calcado na representação realista do desenho e da pintura do auto-retrato, estabelecendo com isso um campo para o autoconhecimento e para a expressão artística. As experiências se tornaram fecundas não somente enquanto possibilitaram fazer constatações e fundamentar idéias e conceitos como levantar questionamentos, explicitar dúvidas e aventar novas investidas sobre o tema.

Gostaria de mencionar como conclusão um fator que esteve todo o tempo tencionando os trabalhos e reflexões da pesquisa de modo subliminar e que sinto que mereceria um tratamento à parte com mais argumentação e esclarecimentos: o possível debate entre desenho e pintura realistas de retratos e a fotografia.

Percebo que existem divergências entre esses meios que não fazem muito sentido, mas ainda parecem produtivas. Desde que optei por trabalhar com retratos realistas, sinto que há um incômodo tanto nos artistas que insistem em operar com estas poéticas como em espectadores e críticos que as repudiam. Ouço freqüentemente que retratos realistas são acadêmicos e ultrapassados, como se esta categoria fosse algo menor no universo artístico. Tentei tratar estas linguagens de modo conciliatório, pontuando alguns fatos históricos, com a intenção de começar a tornar consciente motivações pessoais que sinto funcionar quase de modo negativo, como uma espécie de revanchismo diante das opiniões.

Questiono se as possibilidades de reprodução e repetição em larga escala, a impessoalidade e o distanciamento das imagens impressas ou a idéia de progresso técnico poderiam ser os critérios de validação da imagem fotográfica em detrimento dos recursos manuais. Estas situações existem mesmo ou são mais defesas minhas? De minha parte julguei coerente não trabalhar com a fotografia para produção dos auto-retratos, não só por incompetência no emprego destes recursos, mas sobretudo porque a feitura do desenho e da pintura à mão com respectiva observação no espelho era uma das razões fundantes da pesquisa. No que toca à minha produção, vejo que estas questões permanecem em aberto e possivelmente podem ser uma via para novas investidas sobre o tema.

Todo o tempo da pesquisa a atenção se concentrou na problemática do saber ver para desenhar, uma vez que a representação realista envolve a observação do mundo externo. Vejo que não fiz aprofundamentos ou afirmações categóricas sobre o assunto, que carece de maiores informações, mas tentei manter minhas colocações em nível experimental e comprovável, mesmo que de modo pessoal e opinativo. Se posso tirar alguma conclusão a esse respeito é a de que ver para desenhar é um processo extremamente complexo que não depende só da observação do exterior e do olhar para fora, mas principalmente para o seu

avesso, para dentro. Ver é sentir, querer e ser. Esses conceitos ampliam as possibilidades da representação realista e a tornam ainda mais desafiadora. Neste sentido desenhar será mais do que medir espaços, comparar proporções e apreender formas e estruturas. Há que se tentar entender muito mais os impulsos internos e aqueles essenciais da natureza do que da sua superfície e espaço circundante. Com isso imagino que a atitude mais adequada a aplicar em futuros procedimentos de desenho seria agir com maior liberdade e soltura, fazendo dos próprios anseios e modelos mais um pretexto ou ponto de partida para obter resultados poéticos e expressivos do que uma meta a ser resolvida na imitação.

Em se tratando do auto-retrato, ou retrato mais amplamente, verifiquei que, por mais que se copie um rosto do natural, detalhe por detalhe, é impossível representá-lo realisticamente ou apreender sua semelhança que se esgueira e se esconde. A fisionomia é atravessada por uma constante instabilidade, uma flutuação de formas que não assentam num modelo estático. Dois aspectos parecem conferir ao rosto um movimento incessante: a sua capacidade de distanciamento e ausência, que faz dele uma máscara, e a sua sujeição aos afetos e humores. Um movimento duplo, atraído para fora, mas virado para dentro, que desloca o olhar do espaço objetivo dos órgãos dos sentidos – olhos, nariz, boca... – para o mergulho além da pele. Nesse intervalo o artista tenta captar ao nível da face o invisível que lhe escapa continuamente. Deste modo não podemos ter uma percepção objetiva de um rosto porque ele não existe como uma aparência estática. Não é uma coisa, mas um lugar, um território onde tudo se inscreve e foge em constante mutação. É mais uma paisagem em que se desenham traços de todo tipo: geométricos, orgânicos, matemáticos, psicológicos, sociais, históricos, antropológicos.

Desenhar ou pintar um retrato ou auto-retrato não é só representar sua semelhança, porque o rosto não é somente uma imagem, mas um complexo de sinais e forças em movimento que o puxam para fora de si, até a deformação, ou para dentro de si, fixando-o numa figura estática, ilusória, plena de transformação. Estas noções de fugacidade, a sensação de instabilidade ou a dificuldade de reconhecimento na representação, adensadas no desenho do auto-retrato, acabam sendo metáforas das impossibilidades e contradições experimentadas nas vivências do cotidiano, ou seja, nas oscilações entre a consciência e a alienação, na percepção dos limites entre si mesmo e o outro, na resistência e desaparecimento, na auto-afirmação como indivíduo e sua diluição no imenso caudal humano.

Outro aspecto que permanece como uma tensão constante no processo é a dificuldade de manter um distanciamento das próprias subjetividades para que o trabalho saia do universo particular e ganhe em conteúdos universais, clareza e objetividade. Progressivamente procurei reduzir as referências e intenções individuais; no entanto, não tive como me livrar completamente delas. Concluo que o trabalho fica mais claro e consciente paradoxalmente à medida que me distancio de mim mesmo e manipulo minha aparência mais como imagem e de maneira objetiva do que como investido de desejos e medos particulares. Admito que o trabalho ganhou mais relevância enquanto eu me mantive mais anônimo, conferindo aos desenhos e pinturas um caráter simbólico mais intenso.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. 7. ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1992.
- ARHEIM, Rudolf. *O Pensamento Visual*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1979.
- BACON, Francis. *Grand Maîtres*. Paris: Beaux Arts Centro Georges Pompidou, 1996.
- BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.
- BRAMLY, Serge. *Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.
- BRUN, Charles le. *L'expressions des passions*. Dédale: Editora J. Philipe, 1994.
- CAVALCANTI, Raissa. *O mito de Narciso, o herói da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- FIVE HUNDRED SELF-PORTRAITS. Londres: Phaidon Press Ltda, 2000.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HAAR, Michel. *A obra de arte – ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.
- MALPAS, James. *Movimentos da Arte Moderna: realismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- JAMIS, Rauda, *Frida Kahlo Auto-retrato de uma mulher*. Quetzal Editores, Lisboa, 1992.
- JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1981.
- KRISTEVA, Julia. *Vision capitals: réunion des musées nationaux*. Paris, 1998.
- LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
- MAGLI, P. *El rostro y el alma, fragmentos para una historia del cuerpo humano, Vol I*. Madri, Editora Fecher Taurus, 1991.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *L'invention du corps*. Paris: Flammarion, 1997.

- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.
- PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva: Col. "Debates", 1979.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEREIRA, João Castel-Branco. *A arte do retrato: quotidiano e circunstância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- RORSCHACH, Hermann. *Psicodiagnóstico*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- CURSO DE ARTE. Madri: Hermann Blume, 1982.
- SANTO AGOSTINHO. *As confissões*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.
- SARTRE, Jean Paul. *L'enfer c'est les autres*. Paris: Aler, 1961.
- GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice. *Fayum portraits*. Londres: Thames and Hudson, 1998.
- VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Editora Martin Claret, 1999.
- WÖLFFIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1979

Esta obra foi composta em Garamond e Myriad  
em dezembro de 2003.