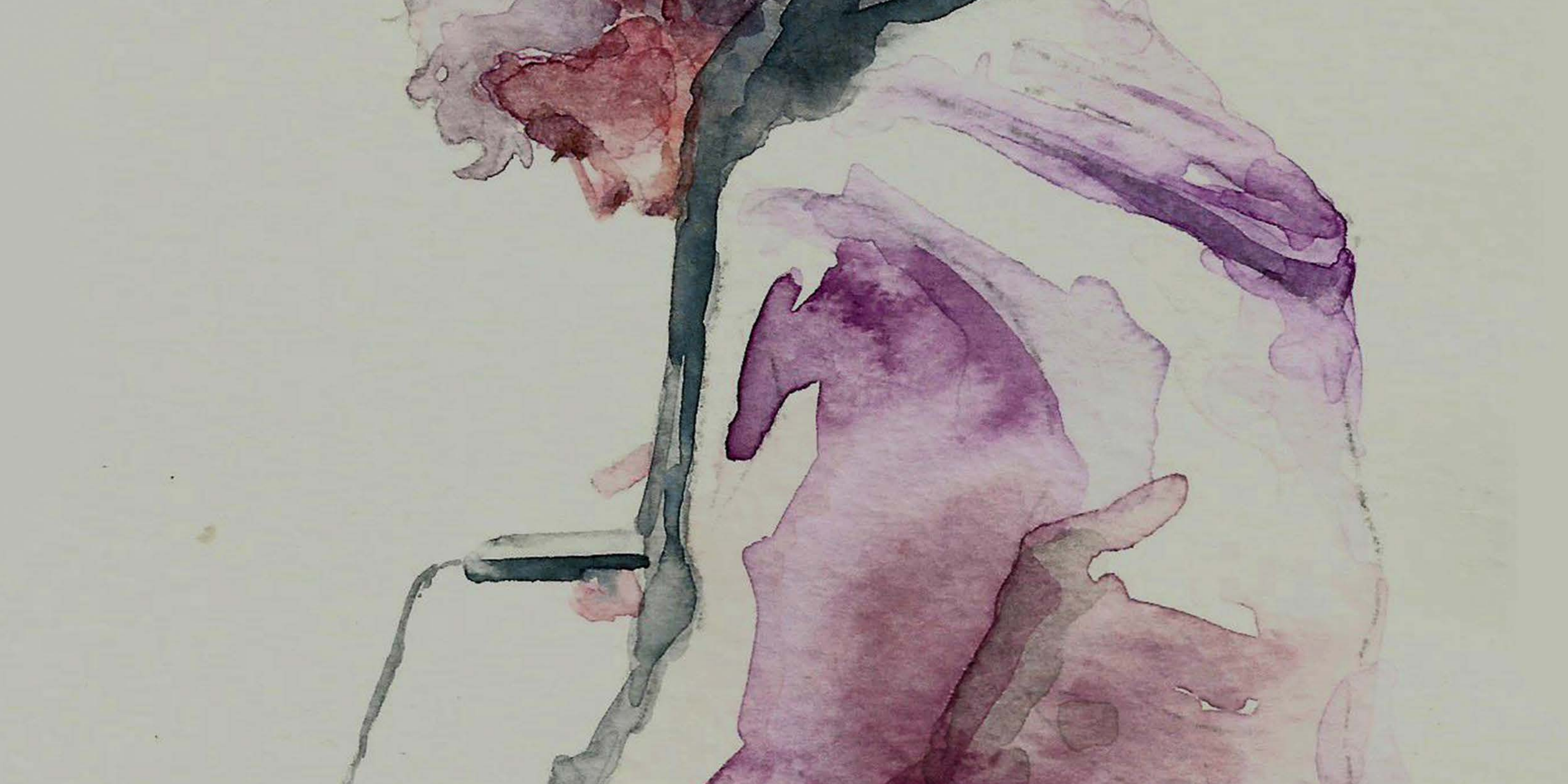
IDENTIDADE PERIFÉRICA

mídia, rosto e identidade na pós-modernidade

ANDRESSA LAMARCA

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Pintura, na Escola de Belas Artes / UFRJ, em 2017.



A diagramação e design deste trabalho foram realizados no programa Adobe Photoshop InDesign CC 2017, pela própria artista.
Distribuição gratuita em formato PDF.

Contracapa:
sem título (detalhe)
aquarela sobre papel moleskine, 21x13cm, 2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à orientadora deste trabalho, prof. Drª. Martha Werneck, e também ao orientador do grupo de pesquisa, prof. Me. Licius Bossolan, por todo o apoio, amizade e oportunidades durante toda minha graduação.

A Letícia Nascimento, por ser minha eterna companheira de monitoria, disciplinas e ilustração.

A Toni Araújo e Ana Clara Guinle, por todo o carinho, e terem me ajudado a crescer tanto no grupo de pesquisa.

A todos os colegas, alunos, professores, funcionários, sejam eles de dentro ou de fora da EBA, que foram essenciais para que eu me tornasse a pessoa e profissional que sou hoje.

À minha família, por tudo.

A Julio Wysard, por estar ao meu lado por esses 6 anos.

Obrigada.

RESUMO

‘Identidade Periférica’ é o trabalho de conclusão de curso de Andressa Lamarca, de orientação da prof.ª Dr.ª Martha Werneck. O projeto foi desenvolvido a partir do grupo de pesquisa ‘O corpo como poética na pintura contemporânea’, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com orientação do prof. Me. Lícius Bossolan e co-orientação da prof.ª Dr.ª Martha Werneck, nos anos de 2015 e 2016. O grupo de pesquisa reuniu quatro alunos bolsistas unidos pela temática ‘corpo’ na pintura. Essa pesquisa, de âmbito tanto prático quanto teórico, investiga a relação do rosto e de bens de consumo/alterações corporais na construção da identidade do indivíduo contemporâneo, e o que a negação desse rosto pode causar na leitura da identidade do sujeito. A partir dessa pesquisa foram desenvolvidas 7 pinturas a óleo, além de aquarelas, desenhos, gravuras (metal e litografias) e pinturas/manipulações digitais, assim como esta publicação, que esclarece o aspecto teórico da pesquisa e detalha os procedimentos práticos envolvidos na mesma.

Palavras-chave: pintura, identidade, rosto, corpo, auto-imagem, retrato, pós-modernidade, contemporaneidade.

SUMÁRIO

1.	IDENTIDADE	15
1.1.	IDENTIDADE: OBJETIVOS	16
1.2.	SOBRE O ROSTO	16
1.3.	ROSTO, MÍDIA E IDENTIDADE PERIFÉRICA	19
1.4.	ROSTO VELADO	22
1.5.	O VÉU	24
2.	CRIAÇÃO	29
2.1.	PROCESSO DE CRIAÇÃO DE PINTURAS	30
	BRAINSTORM	46
	INVESTIGAÇÃO DE IMAGENS	47
2.2.	PRODUÇÃO DO ENSAIO FOTOGRÁFICO (REFERÊNCIAS)	49
	ENSAIOS FOTOGRÁFICOS ALTERNATIVOS	53

2,3. ESTUDOS 56
2.4. EDIÇÃO DE IMAGENS 58
2.5. PREPARO DA REFERÊNCIA PARA MARCAÇÃO 60
2.6. PROCESSO PICTÓRICO 61
PALETA 61
2.7. SOBRE AS PINTURAS EM METAL 72
PREPARO DO MATERIAL 73
MARCAÇÃO 73
PINTURA 75
PROCESSO 81
2.8. PROJETO PAINÉIS 84
PREPARO DO FUNDO 90
TRANSFERÊNCIA DA IMAGEM - PROJEÇÃO 92
PROCESSO 92
2.9. AQUARELAS 101
2.10. EXPOSIÇÃO COLETIVA 'O CORPO COMO POÉTICA NA PINTURA CONTEMPORÂNEA' 104
3. CONCLUSÃO 111
BIBLIOGRAFIA 117
APÊNDICE - CADERNO DE PAISAGENS 121

I. IDENTIDADE

1.1. IDENTIDADE: OBJETIVOS

O objetivo dessa pesquisa é realizar uma série de pinturas nas quais figuras humanas retratadas escondem seus próprios rostos, em uma tentativa de esconder sua identidade. Serão feitas reflexões acerca da carga simbólica inerente a esse ato expresso pelas imagens, tomando por base conceitos sociológicos. Além disso, contextualizarei teoricamente a produção prática.

1.2. SOBRE O ROSTO

> [...] é preciso recordar que o rosto é a parte do corpo mais individualizada, a mais singularizada. O rosto é a cifra da pessoa. (LE BRETON, 2012, p.66)

É relativamente recente a necessidade de construção da identidade pelo sujeito. Com o avanço do individualismo ocidental, que pode ser notado a partir do século XIV, começa a haver a distinção do que é homem e o que é o corpo – o sujeito *versus* o corpo (LE BRETON, 2003, p.66). Essa tomada de consciência, de surgimento da individuação se torna mais evidente no século XV[1], com o advento do retrato individual, de cunho não-religioso. Anteriormente, o rico doador conseguia apenas um pequeno espaço entre figuras celestes em uma cena religiosa.

O retrato do indivíduo passa a ser um tema para a pintura. Com o aumento da sua importância entra em foco o rosto do retratado. O rosto é, afinal a parte mais singularizada do corpo (LE BRETON, 2003, p.66) e começa a haver, na pintura ocidental, uma tendência a essa singularização das figuras retratadas, principalmente na pintura da região dos Países Baixos. O rosto cada vez mais se mostra importante na pintura. Em séculos posteriores, inclusive, a fotografia do rosto passou a ser utilizada para identificação dos indivíduos em mídias sociais e documentos, por exemplo.

O rosto e sua singularidade se tornaram, com o passar do tempo, cada vez mais importantes. Hoje, identifica perfis em redes sociais, como se fosse um resumo do que somos e parte importantíssima de nossa identidade.

caderno de estudos
grafite sobre papel moleskine, 13x21cm, 2016

1.3. ROSTO, MÍDIA E IDENTIDADE PERIFÉRICA

Embora o rosto continue sendo preponderante para a identidade do indivíduo, de acordo com Bauman na contemporaneidade estamos fadados a reconstruir continuamente nossas identidades. Ao contrário de reafirmá-las, lembrá-las, parecemos querer esquecer quem somos e nos reinventarmos o tempo todo. A identidade, então, está em contínua recriação.

> Em vez de construir sua identidade, gradual e pacientemente, como se constrói uma casa - mediante a adição de tetos, assoalhos, aposentos, ou de corredores -, uma série de 'novos começos', que se experimentam como formas instantaneamente agrupadas mas facilmente demolidas, pintadas umas sobre as outras: uma identidade de palimpsesto. Essa é a identidade que se ajusta ao mundo em que a arte de esquecer é um bem não menos, se não mais, importante que a arte de memorizar, em que esquecer, mais do que aprender, é a contínua ação de adaptação [...]. (BAUMAN, 1998, p.36)

Se entendemos identidade como o conjunto que torna alguém

único, que define sua alteridade, então o rosto é, também, uma parte vital da mesma.

> O rosto é um desvendamento, incompleto e passageiro, da pessoa, [...]. É a parte mais viva, mais sensível (sede dos órgãos dos sentidos) que, quer queiramos, quer não, apresentamos aos outros; é o eu íntimo parcialmente desnudado, infinitamente mais revelador que o resto do corpo. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1994, p. 790)

O que há além do rosto, no entanto, para a identidade?

Roupas, acessórios, cortes de cabelo, tatuagens, piercings – há uma gama de bens que o sujeito escolhe ou não utilizar, e que ajudam a definir quem ele é: a identidade periférica. Periférica, pois não faz parte do rosto, intrínseco e nativo[2] ao corpo e ao sujeito, e que possui uma relação muito importante com o consumo e a mídia: todos esses bens e alterações corporais podem ser comprados e utilizados nesses processos de reconstrução da identidade.

Um dos papéis da mídia é vender e incentivar o sujeito a consumir. Ela intermedia o contato entre o produto e o indivíduo, seja com a promessa de pertencimento (a uma tribo) ou com a de alteridade,

obsessão
litografia, 42x29,7cm, 2015

promessas essas que servem para remediar a sensação de mal-estar gerado pela compulsividade ao consumo, fruto da própria mídia.

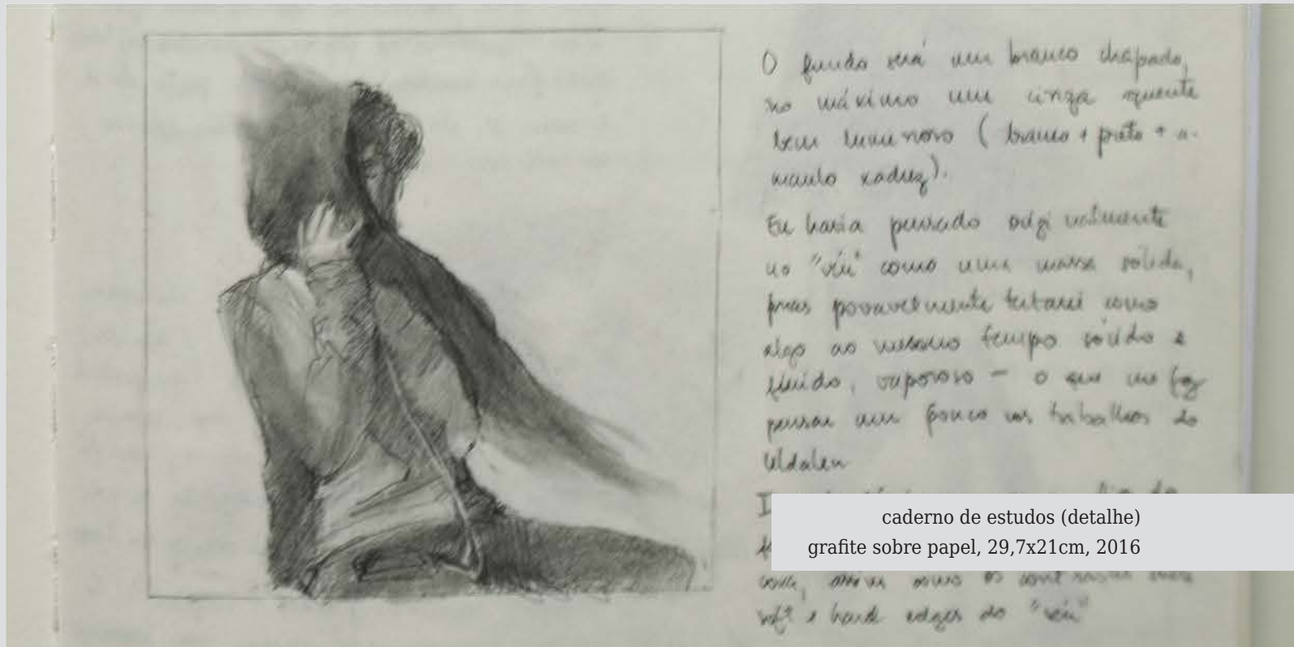
Sustento aqui que ambas promessas são falsas, pois não há realmente singularidade em consumir algo que é ofertado a bilhões de pessoas, assim como não há real pertencimento a alguma coisa apenas através de um bem de consumo, de algo material. O mercado e a mídia apenas lidam com o sujeito jogando-o para um nicho, direcionando a ele os bens materiais que irão saciar necessidades fabricadas e impostas pela própria mídia. A falsa sensação de identidade que o consumo provoca (seja ela com o intuito de pertencimento ou de singularidade) e a busca incessante pelo novo auxilia a manutenção desse ciclo consumista (BAUMAN, 1998, p.22).

Em minha pesquisa, a questão proposta é representar sujeitos que escondem seus rostos com as próprias mãos e tentar entender qual a repercussão desse ato na identidade do sujeito.

I. 4. ROSTO VELADO

A princípio, ao encobrir o rosto, o que 'sobra' é apenas o mutável, o comercializável, não-nativo do sujeito (tudo o que é periférico), produto de consumo. O ato de esconder o próprio rosto coloca o periférico em um patamar superior: é o sujeito reconhecendo o consumível, reconstruível e material como algo de maior relevância que aquilo que é naturalmente seu.

Este ato de encobrimento do que nos é nativo vem, também, com o intuito de subverter o gênero do retrato. Em uma era digital, de celulares e diversas mídias sociais, onde a fotografia se tornou acessível no dia-a-dia de muitas pessoas, que se vêem fotografando a si e a ou

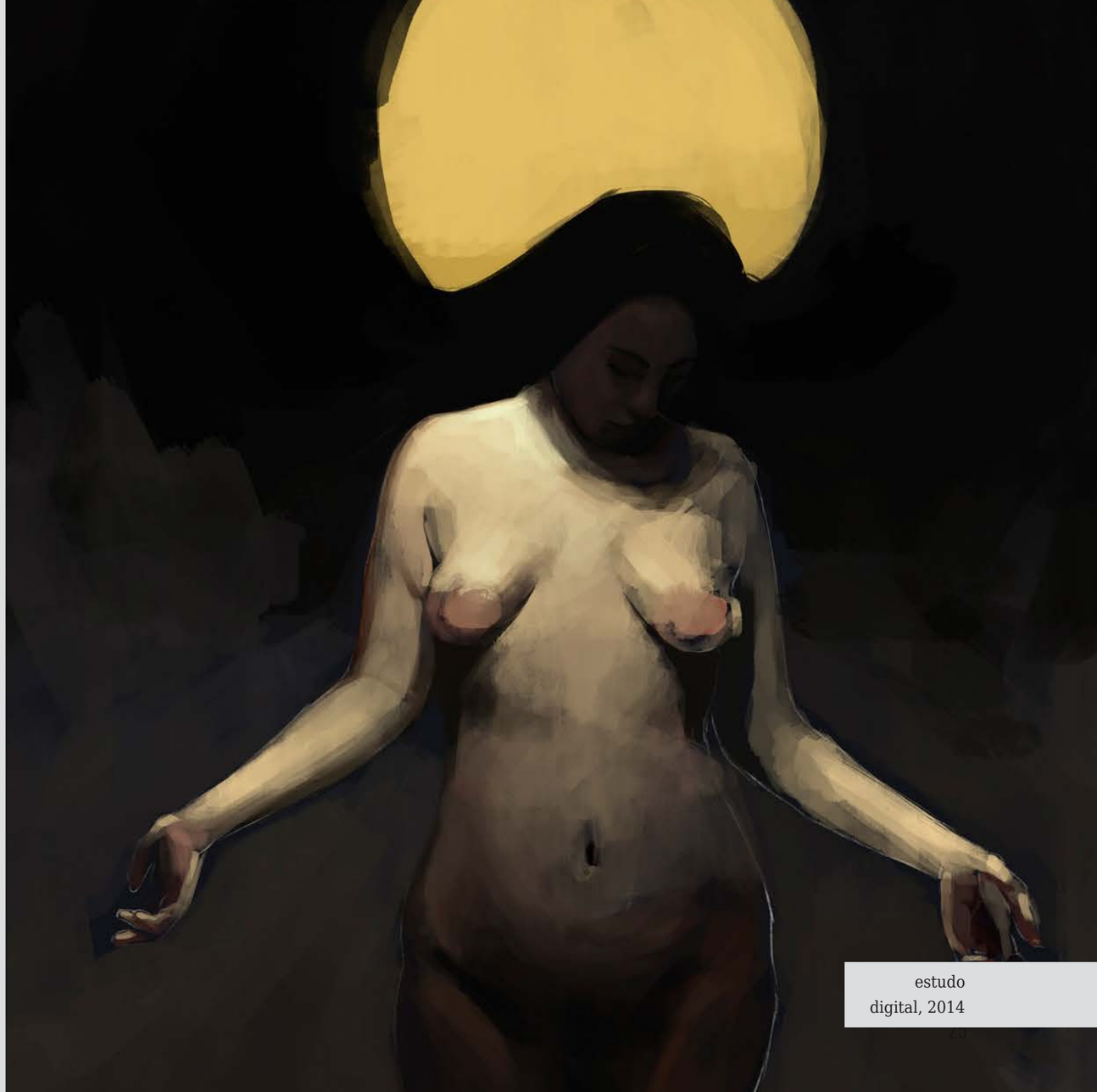


caderno de estudos (detalhe)
grafite sobre papel, 29,7x21cm, 2016

tros diariamente, somos bombardeados com imagens a todo momento. “Vejo fotos por toda parte, como todo mundo hoje em dia; elas vêm do mundo para mim, sem que eu peça” (BARTHES, 1980, p.23) Essas imagens precisam ser claras: o intuito não é tornar o sujeito um pensador, mas sim um ‘recebedor’ de informações que lhes são dadas pela mídia. Mostrar algo coberto é justamente o não esperado, ainda mais o rosto, que é nossa porta de entrada para o resto do corpo. Afinal, “[...] a Fotografia é subversiva não quando aterroriza, perturba, ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa” (BARTHES, 1980, p.41).

1.5. O VÉU

À medida que evoluí e amadureci com a minha pesquisa, comecei, aos poucos a substituir as mãos das figuras retratadas por uma fumaça/massa disforme, que chamo de ‘véu’ (a sequência de trabalhos em ordem cronológica, a ser mostrada na próxima seção deste trabalho, deixará clara essa transição). Essa massa apareceu algumas vezes em trabalhos mais antigos, de forma inconsciente (como os realizados para a disciplina de Pintura V, em 2014). De certa maneira, acredito que a



estudo
digital, 2014

necessidade de retratar as mãos levadas ao rosto tenha a ver com a poética desenvolvida em outras disciplinas anteriores, ainda que estivesse pouco amadurecida na época. Sem o amadurecimento plástico e conceitual, naquele tempo, não soube definir exatamente o que queria dizer com aquelas imagens, trazendo muito mais do inconsciente que do racional.

A fumaça, de acordo com Chevalier e Gueerbrant (1994, p. 453), pode ser a ligação entre terra e céu em rituais religiosos. Ainda, o vapor expirado pode simbolizar a saída da alma do corpo.

O verbete para 'véu' da mesma publicação, no entanto, traz a relação entre o que é mostrado e o que é oculto:

> Hijab, véu, quer dizer, em árabe, o que separa duas coisas. Então, véu significa - dependendo se é usado ou retirado - o conhecimento oculto ou revelado. [...] Para os místicos, hijab, que designa tudo que vela o alvo, significa a impressão produzida no coração pelas aparências que constituem o mundo visível e o que o impedem de aceitar a revelação das verdades. [...] O símbolo aqui se contradiz, pois o véu torna-se não o que oculta, mas, ao contrário, o que permite ver, filtrando uma luz ofuscante, a luz da Verdade. [...] Pois também a luz solar possui uma dupla acepção simbólica: pode ser aquilo que revela, e também pode ser aquilo que cega, com seu brilho por demais intenso [...]. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1994, p. 950-951)

Assim, o véu, além de esconder, pode ter a função de filtrar, mostrar apenas o necessário. De maneira análoga, em minhas pinturas o 'véu' cria um filtro, deixando à mostra somente aquilo sobre o qual quero que o observador indague (o periférico), que deixa oculta a face do indivíduo.

---

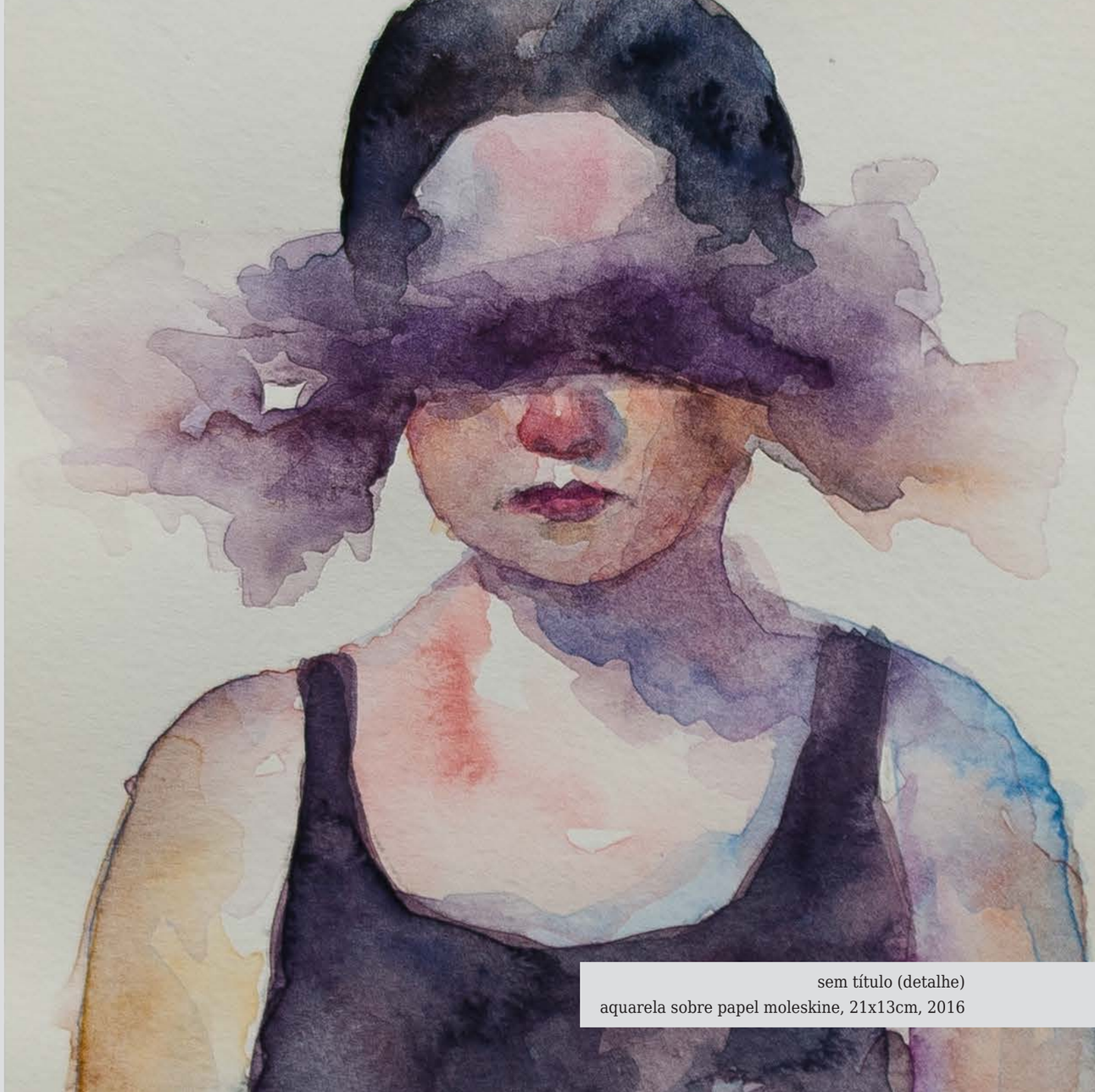
[1] Contrários à essa tendência, do 'surgimento' da individualidade a partir dos séculos XIV e XV, no entanto, são os retratos de Fayum (I a III D.C.). Conhecidos pela sua individualização dos retratados, os retratos eram feitos em encáustica ou têmpera, e colocados sobre o rosto de múmias na região de Fayum, no Egito.

[2] Até o rosto pode ser periférico, no entanto, no caso de uma cirurgia plástica na face: ela se torna um bem de consumo, pagável, alterável, reconstruível.

2. CRIAÇÃO

2.1. PROCESSO DE CRIAÇÃO DE PINTURAS

Ao longo dessa pesquisa, desenvolvi as seguintes pinturas listadas abaixo, em ordem cronológica:



sem título (detalhe)
aquarela sobre papel moleskine, 21x13cm, 2016

1. sem título
20x30, óleo sobre placa de latão, 2015

Esta foi a primeira pintura que realizei para uma pesquisa de pintura a óleo sobre metal. Ela se diferencia bastante das outras pinturas aqui apresentadas esteticamente, pois eu ainda estava tateando a respeito do resultado final que gostaria de obter. Ainda assim, ela teve importância no processo de amadurecimento da pesquisa, servindo como o pontapé inicial para a mesma. Pela primeira vez, experimentei com deixar o fundo aparecer de maneira proposital na região dos dedos/rosto, trazendo o dourado do latão para a composição, que também remete a algo que vem de dentro da figura retratada.

2. prisão
óleo sobre placa de latão, 30x20cm, 2015

A partir desta pintura, comecei a investigar uma paleta mais fria, estudando novos pigmentos (como o violeta de cobalto e vermelho de cádmio profundo) para construção da carnação. Os dedos rosados cobrem o rosto, mas também fazem menção de arrancá-lo. É um ato agressivo que a própria pessoa faz sobre si e sobre o próprio rosto, como se os dedos fossem a própria prisão ao qual o título remete.

3. *borderline*
óleo sobre placa de cobre, 20x30cm, 2015

O título dado à pintura faz referência ao transtorno de personalidade limítrofe (*borderline personality disorder*, em inglês), caracterizado por instabilidade em relacionamentos interpessoais e construção da autoimagem[3]. Indivíduos com esse transtorno tem dificuldade em definir quem são, os ideais nos quais acreditam e o que os caracteriza.

A figura retratada se curva sobre si mesma, se esconde. A necessidade de construção da identidade é um peso, e parte de seu corpo se mistura com o fundo escuro, sem uma borda definida.

4. infecção
óleo sobre placa de cobre, 30x20cm, 2016

Esta pintura foi a primeira onde comecei a experimentar com a possibilidade de fundos mais luminosos, que contrastam com os fundos escuros das pinturas anteriores. As cores da carnação, muito frias (principalmente azuis e azuis-esverdeados) dão à figura um tom doentio, de asfixia. Em pequena escala, comecei a trabalhar o esfumaçado/esvaimento da figura em relação ao fundo.

5. ruído
óleo sobre placa de cobre, 20x30cm, 2016

Nos ensaios fotográficos realizados (detalhados adiante), pedi que os modelos posassem da maneira que estivessem vestidos. Todos os acessórios e escolha de vestuário, por exemplo, fazem parte da identidade daquele indivíduo. A pessoa retratada nessa pintura perguntou se poderia posar com os fones, e, como ela escolheu estar usando-os naquele momento, considerei que eles fariam parte de sua identidade. Na pintura, a figura se isola do mundo tanto com as mãos quanto pelos ouvidos tapados; o que acontece fora desse transe é apenas ruído.

6. pique-esconde
óleo sobre compensado, 80x80cm, 2016

A modelo se esconde atrás do véu, que foi se solidificando à medida que fui progredindo com minha pesquisa. Agora não só mais a mão, mas essa massa disforme também cobre o indivíduo e seu rosto, ainda que parcialmente. A figura mostra-se passiva e calma enquanto quase abraça essa condição.

7. *kaijuu*
óleo sobre compensado, 160x60cm, 2016

Kaijuu, do japonês, significa ‘monstro’, ‘besta estranha’, ‘animal incomum’ (怪獣, kai = mistério; juu = besta, animal). A figura retratada escolhe trazer o véu ao rosto, escondendo-se. Ela transita entre o sólido de seu corpo e o etéreo dessa massa que a cobre. Seu rosto transparece por debaixo desse véu, transfigurando-o, bestializando-o, tirando-o da condição de humano.

Durante o ano de 2014 o professor orientador do grupo de pesquisa “O corpo como poética na pintura contemporânea”, do qual participei como bolsista posteriormente, desenvolveu uma metodologia para criação de imagens. Essa metodologia envolve um brainstorm e cinco etapas: investigação de imagens, produção de ensaio fotográfico, edição de imagens, estudos e pintura. É um processo multidisciplinar, que envolve diferentes materiais, técnicas e mídias (inclusive a digital). Considero importante frisar a retroalimentação desse processo: a partir do momento que se chega à etapa final o conhecimento e amadurecimento pictórico adquiridos são adicionados ao processo e, então, o artista inicia o desenvolvimento de imagens de natureza fotográfica novamente. Além disso não segue uma ordem específica: o artista é livre para voltar a etapas anteriores caso queira adicionar algo pertinente à pesquisa.

BRAINSTORM

A primeira etapa do processo de desenvolvimento de imagens é o *brainstorm* de palavras, que busca fazer uma seleção de todas as

palavras que o artista julgue pertinentes à pesquisa. Elas devem envolver a pesquisa de maneira estética e temática e esta busca deve ser realizada de maneira intuitiva.

As palavras selecionadas na minha pesquisa foram:

corpo / rosto / identidade / escuro / onírico / mãos / frio / negação / barroco / consumo / alteridade / obsessão / velado / estático / fotografia / coberto / desgosto / insatisfação / mal-estar

INVESTIGAÇÃO DE IMAGENS

A seleção de palavras no processo do *brainstorm* permite que o artista comece a criação de uma biblioteca de imagens, que serão procuradas com a ajuda de ferramentas de busca virtuais online, com base nas palavras selecionadas. Essa biblioteca virtual é importante para a criação de um imaginário do artista, ajudando-o a estreitar aspectos de sua pesquisa como temática, processo, composição e cromatismo. As imagens podem ser originalmente provindas de diferentes mí-

dias (gravuras, desenhos, pinturas digitais, manipulações, fotografias ou pinturas). Há pesquisa e seleção de acordo com as preferências do artista, respeitando escolhas estéticas intuitivas.

As palavras selecionadas no processo do *brainstorm* foram utilizadas como termos de pesquisa isoladas, em conjunto e também em inglês, de modo a aumentar o alcance da pesquisa. Foram utilizadas algumas ferramentas de pesquisa de imagens online, principalmente:

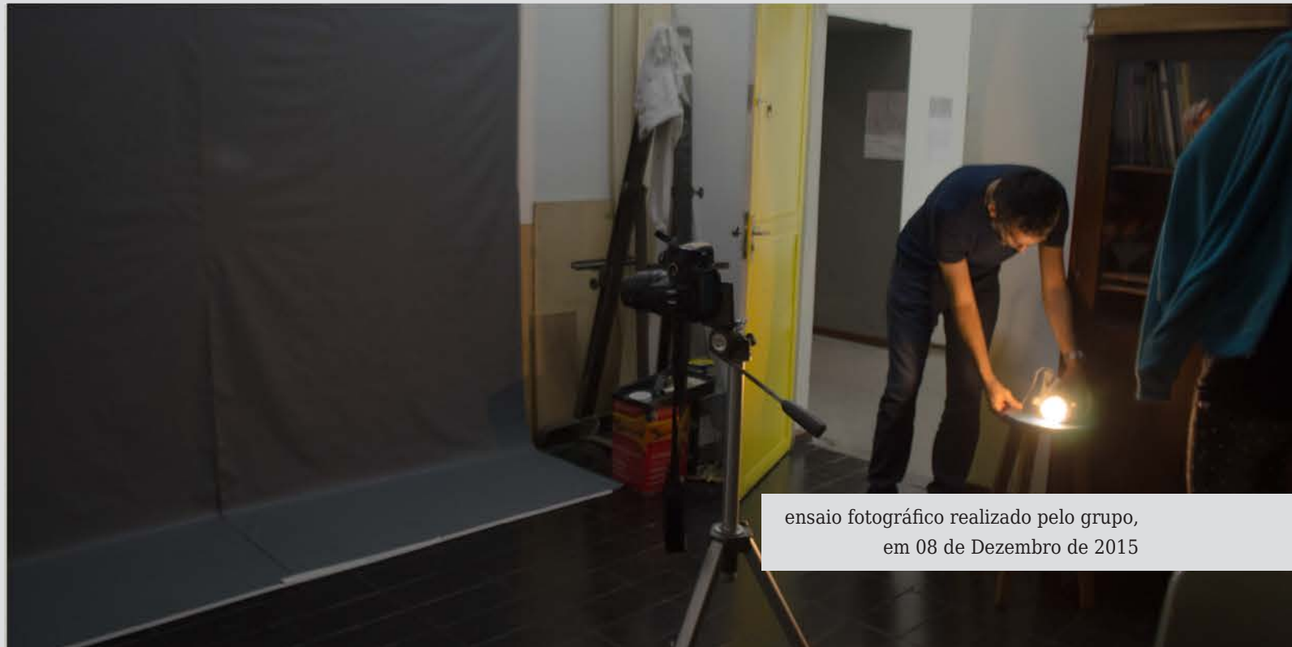
-Pinterest;
-Tumblr;
-Google Images;
-DeviantArt.

Além da criação da biblioteca, essa pesquisa imagética permite o contato do artista-pesquisador com novos artistas, que se tornam imprescindíveis ao desenvolvimento da sua pesquisa. Nessas buscas conheci artistas como Henrik Uldalen, Jeremy Gueddes, Jeremy Lipking, Tobias Kwan e Karla Ortiz, que acabaram influenciando meu trabalho.

A catalogação das imagens foi realizada digitalmente, através de pastas. O site Pinterest também foi utilizado com esse intuito, pois permite a criação de pastas online, separação por *tags* e o compartilhamento dessas pastas com outros usuários.

2.2. PRODUÇÃO DO ENSAIO FOTOGRÁFICO (REFERÊNCIAS)

Durante o ano de projeto foram realizados três ensaios fotográficos para obtenção de referências pelos quatro alunos pesquisadores com auxílio do professor orientador. Os quatro alunos participaram como fotógrafos e como modelos.



ensaio fotográfico realizado pelo grupo, em 08 de Dezembro de 2015

Nossa preocupação, como fotógrafos, incluía as seguintes decisões:

-posicionamento do modelo;

-o ângulo de incidência da luz e sobre a utilização ou não de um segundo foco de luz;

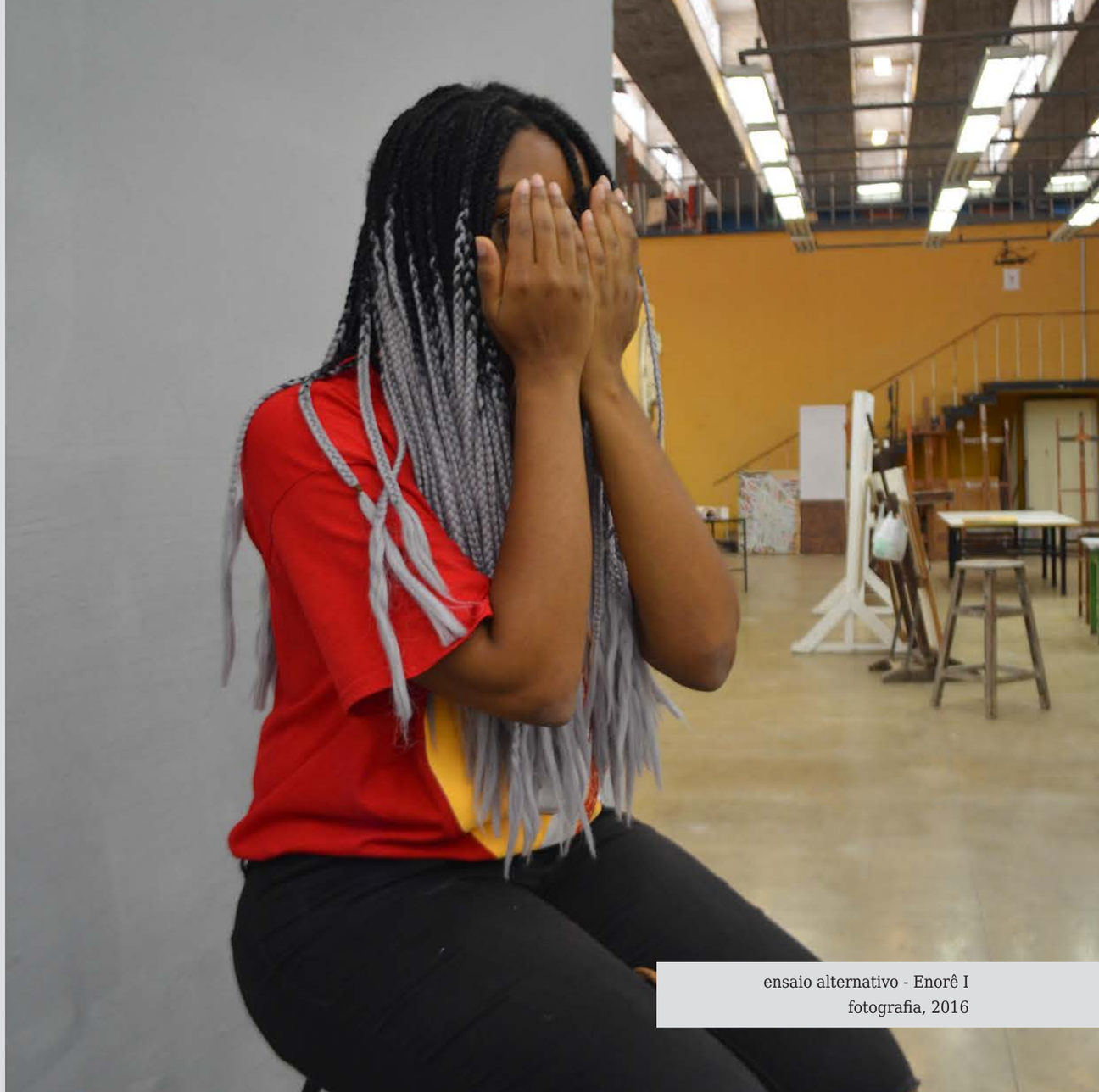
-a utilização ou não de *flash*;

-as configurações da câmera (modo manual ou automático, tempo de exposição, abertura, foco).

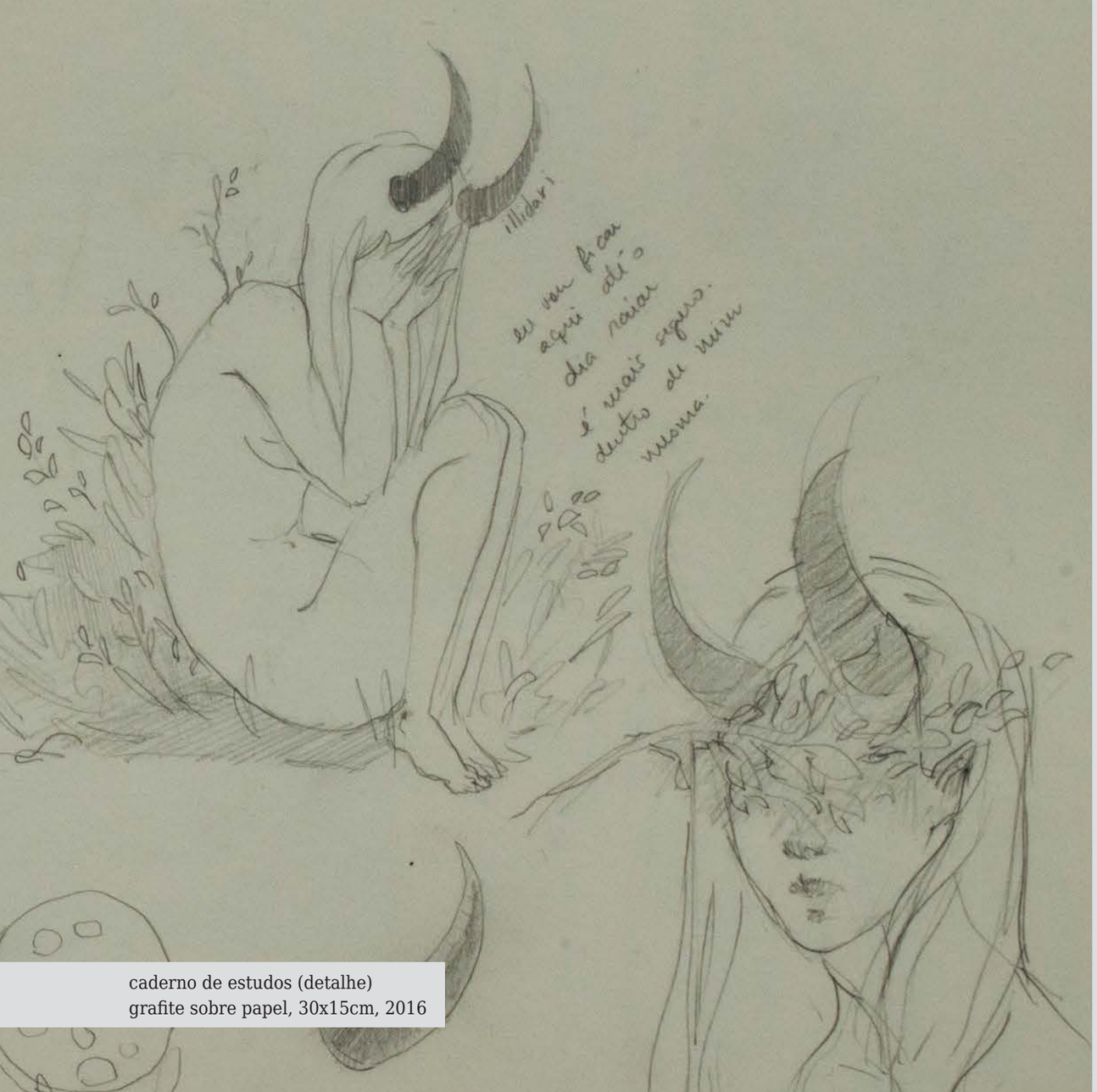
Essas decisões permitem ao artista o maior controle possível durante o ato fotográfico, criando-se a âmbiência desejada – o *mise-en-scène*[4].

Como a parede no local no ensaio era branca, o que poderia gerar um contraste desnecessário, ela foi coberta com um tecido de cor neutra e tom médio, a contento de todos os envolvidos. As câmeras fotográficas utilizadas nos ensaios foram as semiprofissionais NIKON D5000 e NIKON D5100.

Cada aluno bolsista teve um tempo dedicado à sessão fotográfica pertinente à sua pesquisa particular. No entanto essa dinâmica dos ensaios coletivos, em que estavam presentes todos os pesquisadores e



ensaio alternativo - Enorê I
fotografia, 2016



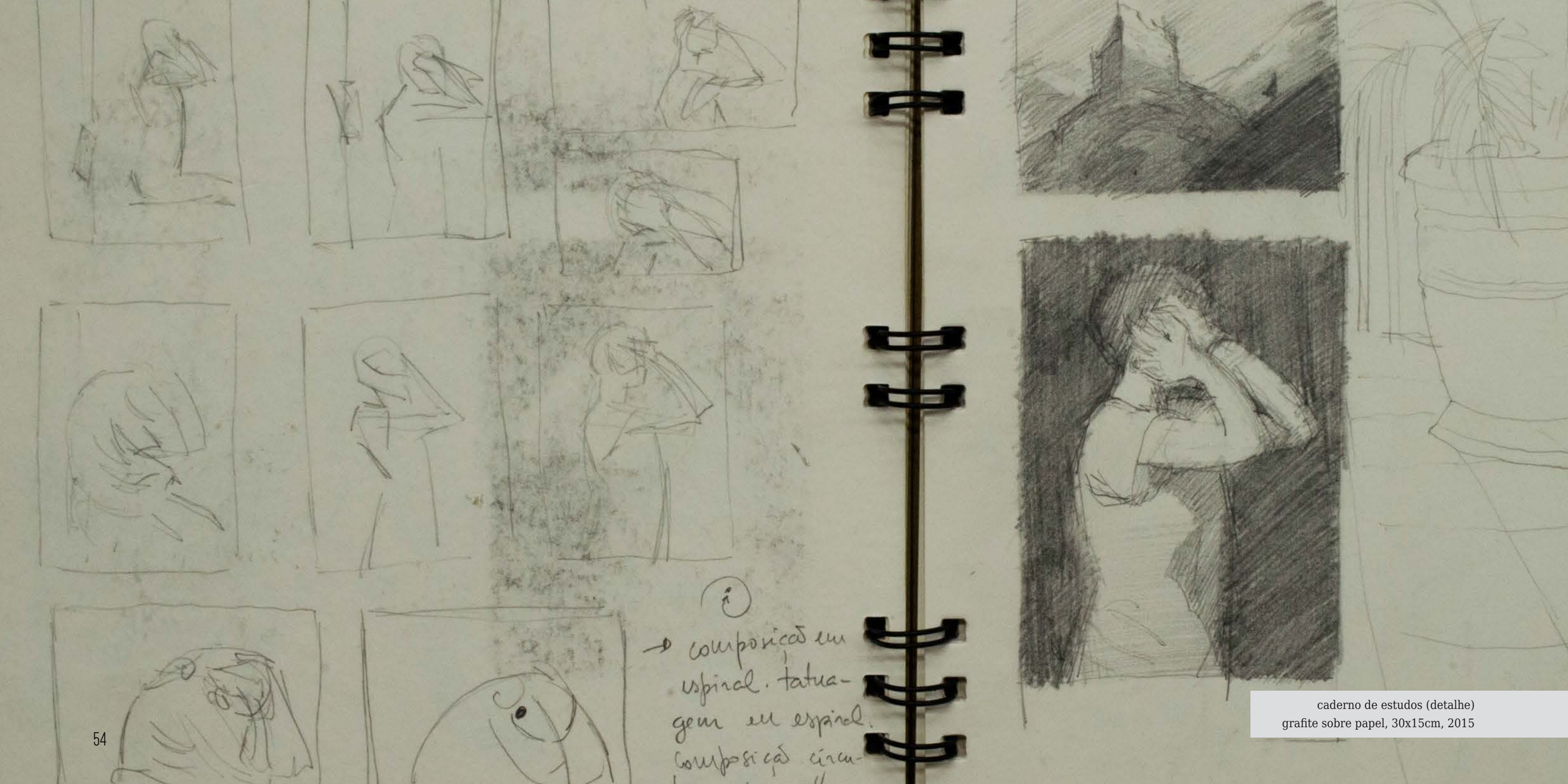
caderno de estudos (detalhe)
grafite sobre papel, 30x15cm, 2016

orientadores, permitiu que todos interagissem, opinassem e intervissem nos ensaios uns dos outros, o que acrescentou bastante à pesquisa de cada um.

ENSAIOS FOTOGRÁFICOS ALTERNATIVOS

Apesar de um ensaio fotográfico mais longo e com certo preparo de antemão possibilitar um maior controle em relação à imagem final (luz, ângulo, pose do modelo), comecei a realizar mini-ensaios 'alternativos'. Tais ensaios consistiram em pedir a alunos da Graduação de Pintura que posassem tal qual estavam, sem aviso prévio. Assim, isso não permitiria que o aluno se 'montasse' demais para um ensaio mais formal, desviando assim da intenção de captar o que é essencial para sua identidade.

Acredito que as duas formas de se proceder foram válidas, pois a variedade de pessoas fotografadas enriquece a pesquisa e permite que a identidade e o processo de negação da identidade de cada um desses sujeitos sejam estudados.



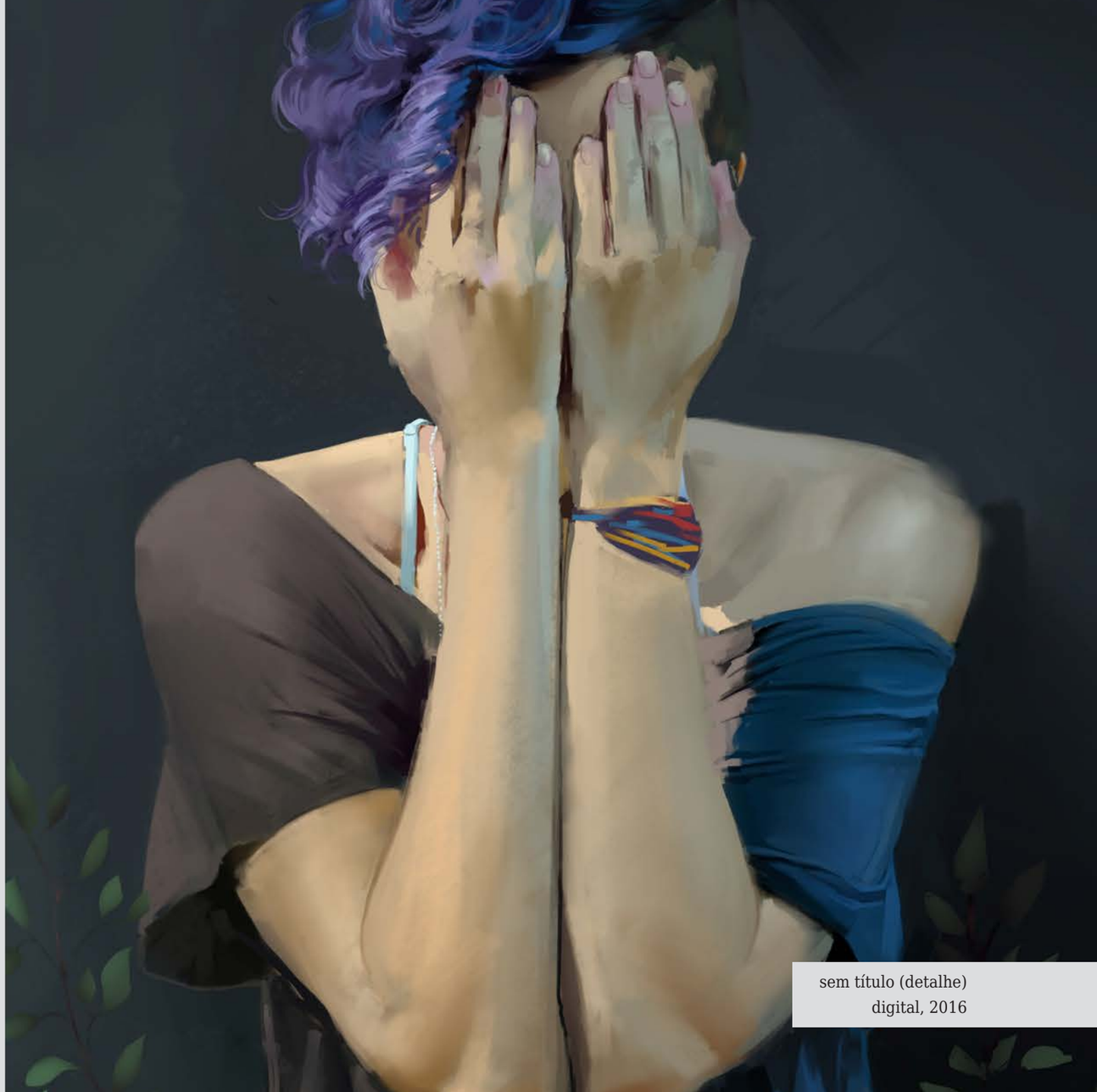
caderno de estudos (detalhe)
grafite sobre papel, 30x15cm, 2015

2,3, ESTUDOS

Diversos estudos foram realizados anteriormente e em conjunto com pinturas a óleo. O diário de pesquisa serve como condutor desses estudos, nos quais acontecem experimentações e projetos das pinturas. É importante frisar que o desenvolvimento no diário de pesquisa não acontece apenas nessa etapa, posteriormente ao ensaio fotográfico. Pelo contrário, ele acompanha o desenvolvimento e pesquisa do artista durante todo o processo.

Foi através dele, por exemplo, que estudei diferentes ideias para o ensaio fotográfico e terminei por experimentar diferentes composições e estudos tonais para futuras pinturas.

Além do diário de pesquisa, também foram realizados trabalhos em outras mídias, como gravura em metal, litografia, pinturas digitais, manipulações digitais e aquarelas. Apesar de terem processos muito distintos entre si, busquei abarcar o tema identidade nessas outras mídias, ainda que explorando as características de cada material. Esses estudos também foram importantes para o desenvolvimento e amadurecimento da pesquisa.



sem título (detalhe)
digital, 2016

2.4. EDIÇÃO DE IMAGENS

Parte das fotografias feitas no ensaio fotográfico foram selecionadas e passaram por um processo de edição e refinamento para serem utilizadas como referências. Nesse momento da criação, passei a me preocupar com o enquadramento e cromatismo. Esses ajustes foram feitos no programa Adobe Photoshop CC 2015, que permite a leitura de imagens no formato .NEF/.RAW (arquivo 'cru' das imagens fotográficas, que possibilita maior ajuste sem perda de informações da imagem).

As imagens escolhidas passaram primeiramente pelas configurações de ajuste para arquivos .NEF, nativo do programa, principalmente voltadas ao ajuste de cor. Esses ajustes envolvem saturação geral ou seletiva (por matiz), brilho, ajuste de brancos e pretos/luzes e sombras, contraste luminoso e de temperatura. Há também ajustes menores não relativos à cor (como *sharpening*, correção de distorção de lente e granulação), também importantes para o resultado final da imagem. Eu escolhi trabalhar com cores mais frias e dessaturadas. Portanto, os ajustes de temperatura e saturação são os mais importantes nesse momento.

Assim, a imagem é trabalhada no programa da seguinte forma: o plano de fundo da imagem é alterado para uma cor chapada. Faço o *cropping* da mesma, para a proporção e composição desejadas. Apesar de o ajuste de cor do arquivo .NEF ter sido feito em um primeiro momento, isso não impede que as cores da imagem continuem a ser ajustadas (ou até mesmo pintadas digitalmente). O processo de edição, assim como o de pintura, consiste em ir e vir com a imagem. Não há etapas rígidas no processo.

As imagens resultantes desse processo de manipulação foram utilizadas como referências compositivas e cromáticas para as pinturas a óleo realizadas. A referência deve ser transferida ao suporte escolhido como o esboço inicial da pintura (processo conhecido como 'marcação'). Antes de ser transferida, no entanto, a imagem precisa ser transformada em um desenho de 'linhas' para facilitar o processo de transferência. Esse procedimento é realizado digitalmente, no programa Adobe Photoshop CC 2015.

2.5. PREPARO DA REFERÊNCIA PARA MARCAÇÃO

1. Abre-se a imagem no programa;
2. A camada da imagem é duplicada;
3. A nova camada é dessaturada totalmente (comando ctrl + U, Saturation);
4. Duplica-se essa nova camada, dessaturada;
5. Inverte-se as cores da nova camada (comando ctrl + I);
6. Muda-se o modo dessa camada para Color Dodge;

Aplica-se o filtro Gaussian Blur, sendo ajustado até obter uma imagem clara, sem muitos ruídos (comando Filters > Blur > Gaussian Blur...).

2.6. PROCESSO PICTÓRICO

PALETA

A escolha da paleta deve ser condizente com as escolhas cromáticas realizadas na etapa de edição das imagens. A intenção da paleta, no entanto, não é somente reproduzir o cromatismo escolhido para as referências, mas trazer esse cromatismo como base e incrementá-lo. Pigmentos são matéria e possuem tantas limitações quanto as cores produzidas no processo digital. A mistura de cores ocorre de maneira diferente: o sistema digital de cores é baseado na luz e o sistema de cores pigmento é baseado na matéria. Pigmentos tem opacidade e transparência, diferente poder empastamento dado pelo tamanho de suas moléculas, características inerentes à matéria. Cabe ao pintor conhecê-las para fazer melhor uso de cada um em uma paleta.

Com isso em mente, fiz a seleção de todos as tintas com as quais gostaria de trabalhar. Essa escolha se baseou em uma paleta mais fechada, 'básica' (branco de titânio, amarelo ocre, vermelho terra, azul ultramar e preto), a qual expandi, acrescentando pouco a pouco novas tintas. A adição de novas cores à paleta deve ser feita de maneira cau-

paleta de vidro em uso
fotografia, 2017

telosa, pois uma paleta maior significa uma variedade muito maior de cores com as quais o pintor terá de lidar.

De modo a conhecer melhor as cores com as quais gostaria de trabalhar, fiz a lista das mesmas em meu caderno de pesquisa, anotando suas características físicas (transparência/opacidade, resistência à luz, pigmentos na mistura), além de pintar uma pequena amostra de cada tinta em um papel *kraft*. Assim, criei um catálogo particular das cores que compunham a minha paleta.

Das informações que tirei desse 'catálogo', as mais interessantes para minha pesquisa foram relativas à transparência ou opacidade de cada tinta, assim como sua composição. A qualidade de transparência e opacidade é inerente a cada pigmento. Saber se o mesmo é mais opaco ou mais transparente permite que as camadas pictóricas sejam realizadas com maior eficácia na hora de fazer velaturas e esbatimentos, por exemplo.

Conhecer a composição de cada tinta permitiu também que eu entendesse melhor algumas misturas. Na maioria das tintas de linha estudantil as cores são misturas de pigmento ao invés de um só pigmento que corresponda àquela cor. Por vezes algumas cores (como o amarelo ocre, da marca Corfix) são acrescidas de branco de titânio (pigmento PW 6), o que aumenta sua luminosidade, mas faz com que percam saturação, por exemplo.

Já o azul turquesa da marca Corfix, por exemplo, é composto de dois pigmentos: o azul de ftalocianina (pigmento azul PB 15:3) e o verde de ftalocianina (PG 7). Como possuo esses dois pigmentos isolados em outros tubos (*phthalo blue* e *phthalo green*, ambas da linha estudantil da Schmincke), posso controlar o quão esverdeado ou azulado eu utilizo o turquesa.

Percebi também que algumas das tintas que possuo são compostas do mesmo pigmento, porém o processo de fabricação de cada marca resulta em cores ligeiramente diferentes, como é o caso do ver-

melho terra / *indian red* / terra de siena queimada (PR 101), ou o violeta de cobalto / *dioxazine violet* (PV 23).

Os pigmentos utilizados (em ordem cromática da paleta) foram:

1- *Titanium white* (linha Amsterdam, Talens)
PW 6, PW 4

2- *Flesh tint* (linha Winton, Winsor & Newton)
PW 6, PW 5, PY 42, PV 19

3- *Naples yellow light* (linha AKADEMIE, Schmincke)
PY 53, PW 42

4- Amarelo ocre (Corfix)
PY 42, PW 6

5- Amarelo indiano (Corfix)
PY 83, PR 101

6- Amarelo de cádmio (Corfix)
PY 35

7- *Burnt sienna* (linha Winton, Winsor & Newton)
PR 101

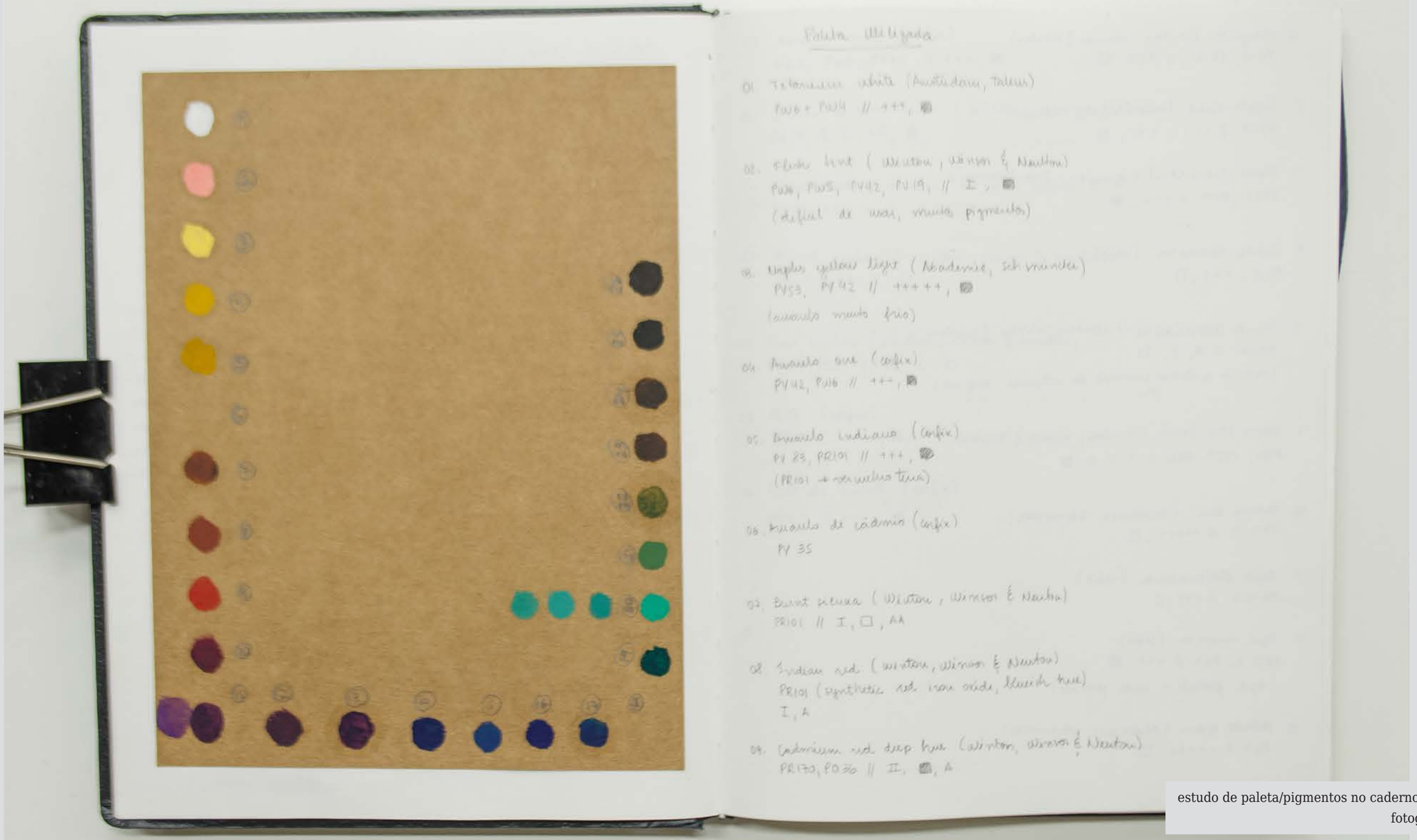
8- *Indian red* (linha Winton, Winsor & Newton)
PR 101

9- *Cadmium red deep (hue)* (linha Winton, Winsor & Newton)
PR 170, PO 36

10- Magenta (linha Winton, Winsor & Newton)
PB15, PR122

11- Carmim (Corfix)
PR57, PR83

12- *Cobalt violet (hue)* (linha Studio, Lukas)
PV 23



estudo de paleta/pigmentos no caderno de estudos
fotografia, 2017

13- *Cobalt violet (hue)* (linha Winton, Winsor & Newton)
PV 23, PV 19

14- Violeta dioxazina (Corfix)
PV 23

15- *French ultramarine* (linha Winton, Winsor & Newton)
PB 29

16- *Cobalt blue* (linha Winton, Winsor & Newton)
PW 5, PB 29, PB 15:1

17- *Phthalo blue* (linha Akademie, Schimincke)
PB 15:3

18- Azul de ftalocianina (Corfix)
PB 15:3

19- Azul turquesa (Corfix)
PB 15:3, PG 7

20- *Phthalo green* (linha Akademie, Schmincke)
PG 7

21- Verde veronese (Corfix)
PG 7, PW 6, PY 74

22- *Oxide of chromium* (linha Winton, Winsor & Newton)
PG 17

23- *Terre verte* (linha Winton, Winsor & Newton)
PG 23, PG 7

24- *Burnt umber* (linha Winton, Winsor & Newton)
PBr 7

25- *Raw umber* (linha Winton, Winsor & Newton)
PBr 7, PBk 1

26- Preto (Corfix)
PBk 7

27- Preto de marte (Corfix)
PBk 11

É importante ressaltar que cada trabalho tem sua paleta própria, pois essa é uma gama de pigmentos muito extensa.

2.7. SOBRE AS PINTURAS EM METAL

Escolhi utilizar placas de metal como o suporte para algumas de minhas pinturas, material com o qual aprendi a trabalhar durante a disciplina 'Tópicos Especiais: Pintura sobre metal' lecionada pelo prof. Me. Lícius Bossolan na Graduação de Pintura, período de 2015/2. Aprendemos nessa disciplina sobre o histórico da técnica e preparo do suporte, descrito adiante.

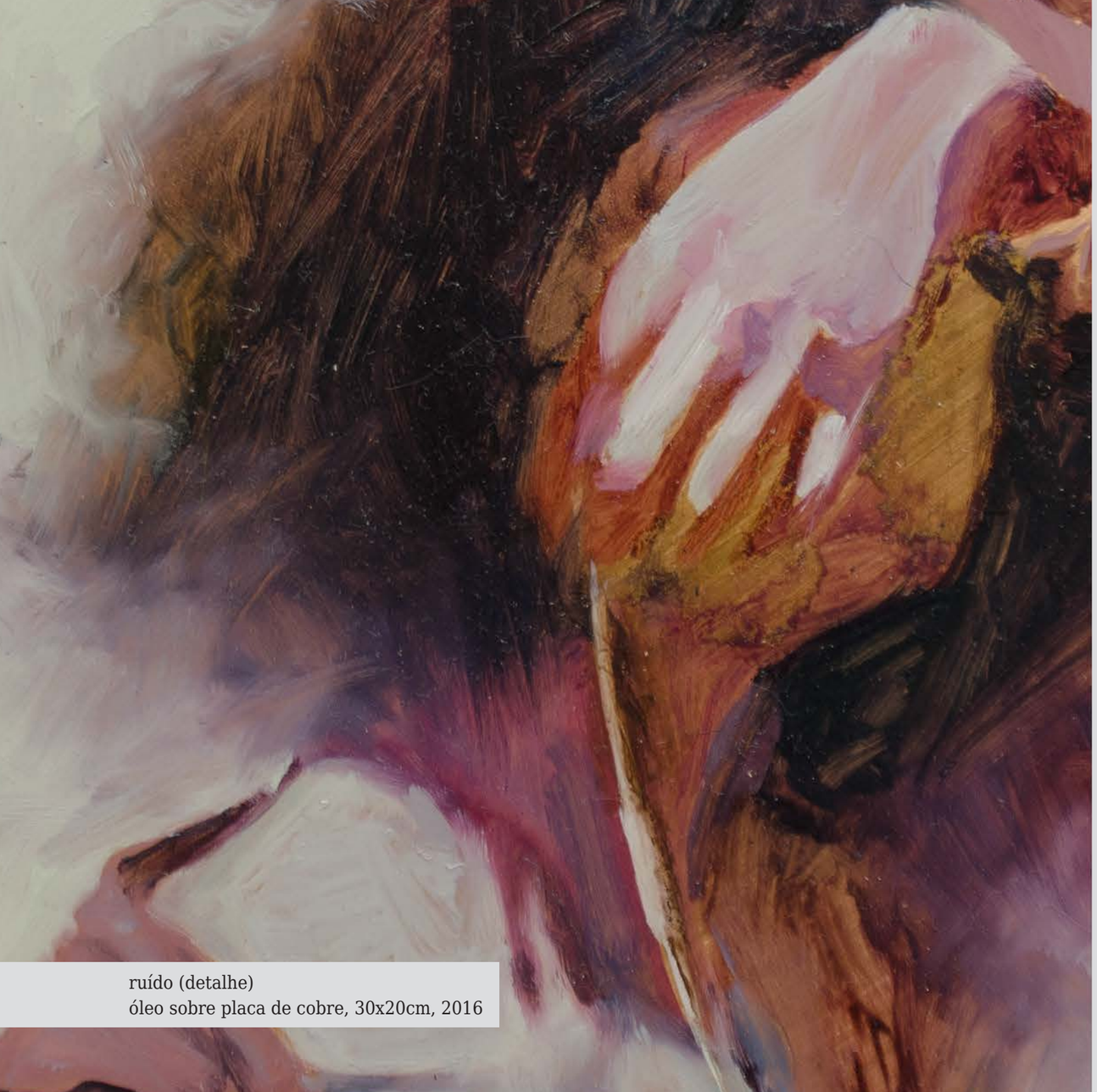
Cinco das pinturas apresentadas nesta publicação tiveram como suporte o metal, sendo duas sobre latão e três sobre cobre.

PREPARO DO MATERIAL

Primeiramente, as placas são limadas nas bordas (inclusive os cantos), a fim de se remover qualquer aresta cortante das mesmas e facilitar o manuseio posterior da pintura. A placa é então lixada (lixa de madeira nº120) em uma só direção, de modo a criar ranhuras em sua superfície que irão permitir a aderência da tinta. Limpa-se a placa com vinagre e sal para remoção de gordura e áreas de corrosão do metal, que é depois limpa com água desmineralizada e muito bem seca com um pano. Por fim, passa-se a metade de um dente de alho na superfície[5], na direção que foi lixada. Como o latão e o cobre são materiais que oxidam muito facilmente, é recomendado que a pintura seja iniciada logo após o preparo do suporte.

MARCAÇÃO

Por se tratar de pinturas pequenas (próximas ao tamanho de uma folha A4)[6], o procedimento escolhido para a marcação das pinturas foi o de transferência da referência fotográfica impressa em papel com

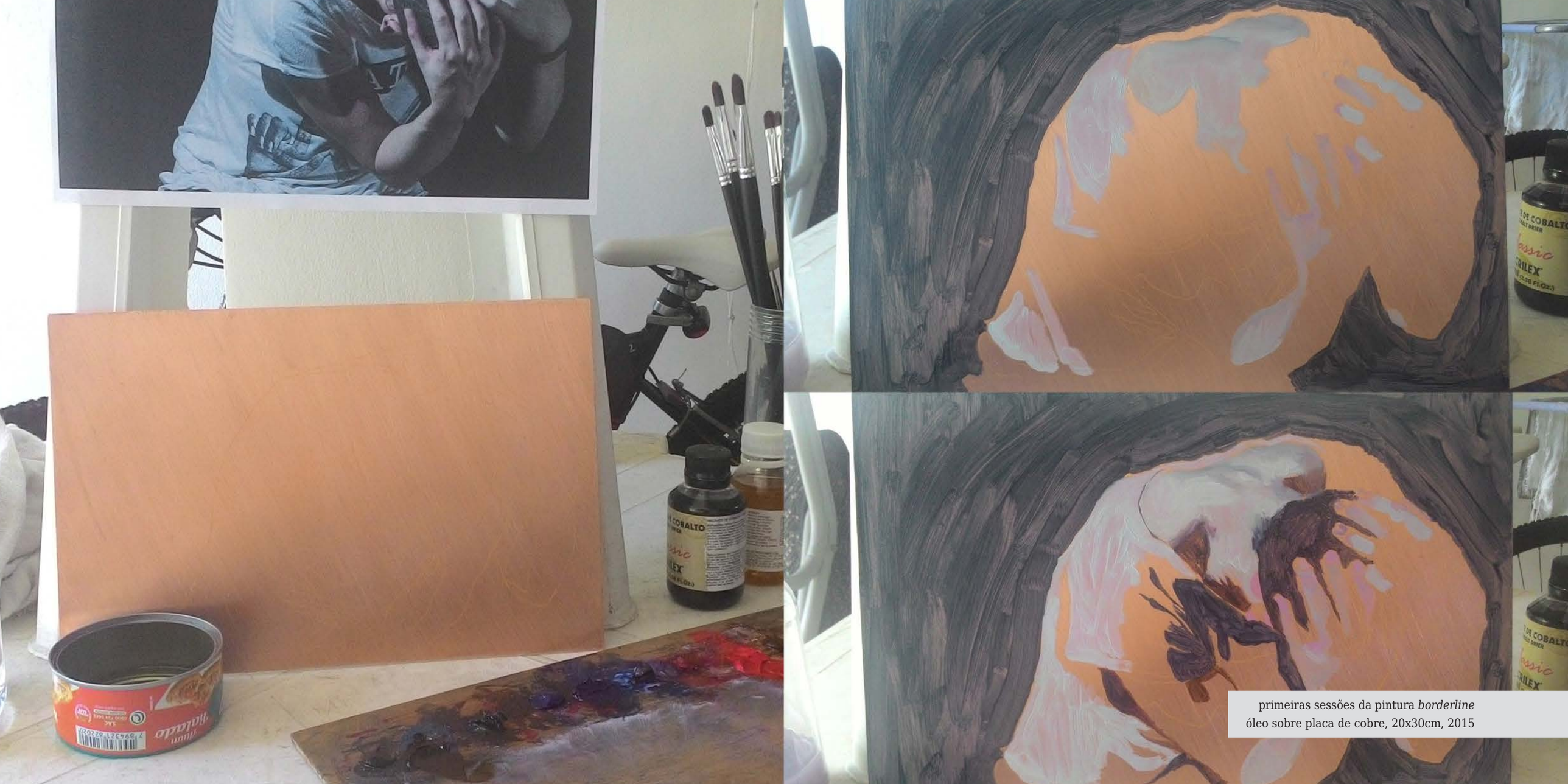


ruído (detalhe)
óleo sobre placa de cobre, 30x20cm, 2016

pigmento. Imprime-se a referência em preto e branco, no tamanho e composição da pintura. Atrás dessa folha, é passado pigmento de óxido de ferro (amarelo ocre, PY42) da marca Xadrez (que afeta pouco as primeiras camadas de pintura). Essa folha é presa à placa de metal e, por cima da mesma, é desenhada a marcação (assim como marcações de áreas sombra), que será transferida à placa pelo pigmento.

PINTURA

As placas de metal são suportes com características bem distintas dos mais comumente utilizados com tinta a óleo (madeira compensada e/ou tela). Não há absorção da tinta e do solvente pelo metal, o que torna sua secagem um pouco mais lenta e a aderência das camadas ao suporte menos eficiente que sobre madeira ou tela, por exemplo. Isso afetou minha pintura de maneira tanto processual quanto estética. Primeiramente, optei por realizar as pinturas *alla prima* (molhado sobre molhado) e com isso não depender tanto da secagem das camadas de tinta entre sessões. Além disso, a primeira camada da pintura possui certas peculiaridades. A textura da placa de metal é muito lisa,



primeiras sessões da pintura *borderline*
óleo sobre placa de cobre, 20x30cm, 2015

borderline (detalhe)
óleo sobre placa de cobre, 20x30cm, 2016

por mais que tenha sido lixada anteriormente. Somado isso ao fato de a aderência da tinta ao suporte ser menos eficaz, é recomendado que se utilizem pincéis de cerdas macias (utilizei pincéis sintéticos), inclusive nas primeiras camadas. Pincéis de cerdas duras removeriam a tinta, ao invés de aplicá-la ao suporte.

Processualmente, a primeira camada de tinta tem a intenção de cobrir a superfície do metal e evitar áreas de oxidação. Com ela já é utilizado um molho de velatura[7] com adição de óleo de linhaça, de modo a aumentar a aderência da camada com o suporte. Opcionalmente, o pintor pode escolher realizar uma imprimação[8] a óleo sobre a placa de metal. Se há áreas que não foram cobertas ao final da primeira sessão, ou onde o artista deseja deixar a cor do metal respirando, estas devem ser cobertas com o molho de velatura (e com isso impedir a ação do ar sobre o metal).

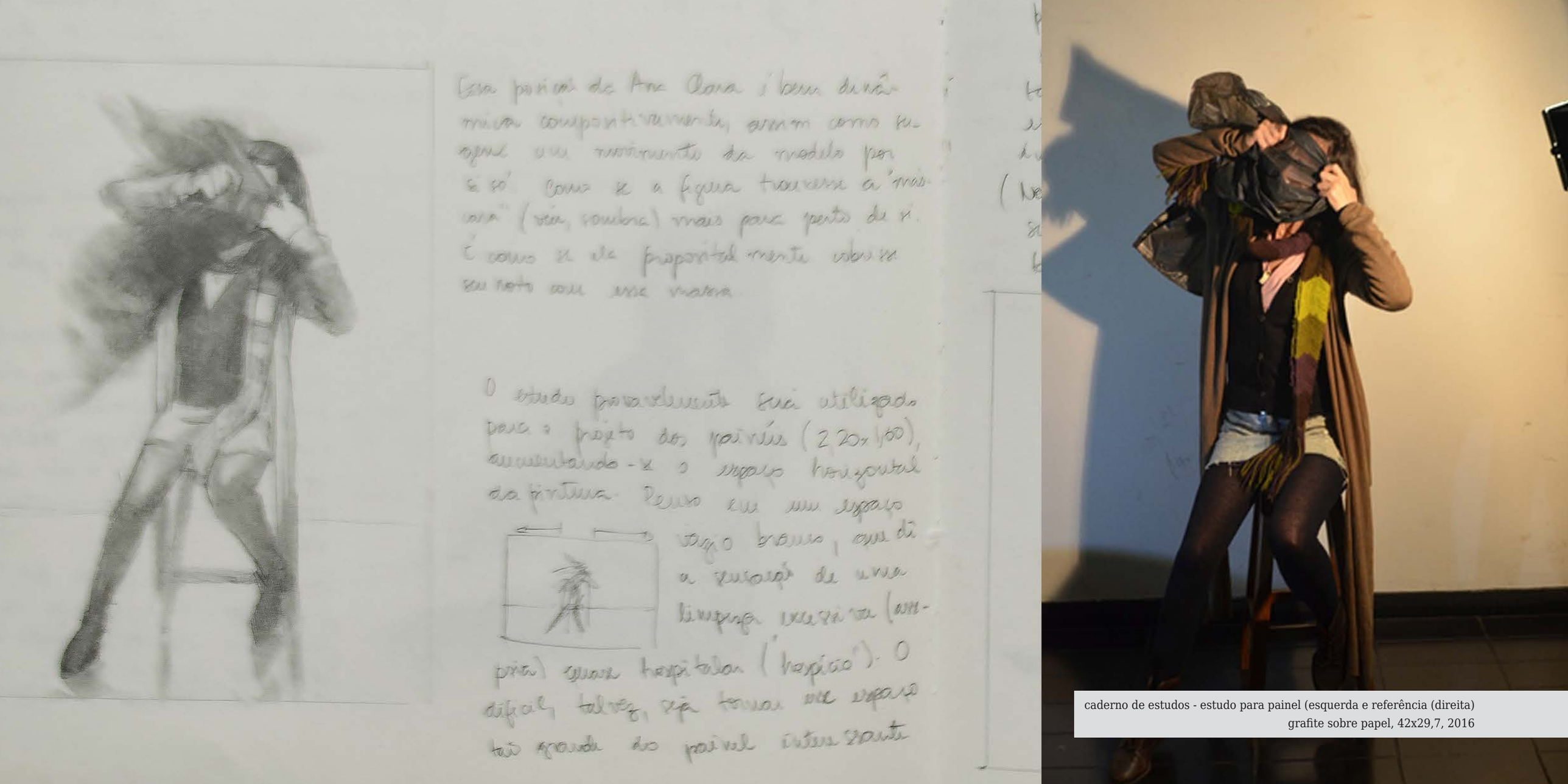
O resultado estético disso são camadas bem uniformes, sem empastamentos e com poucas texturas. A experiência de pintar sobre o metal é bem distinta, pois não há resistência alguma do suporte à aplicação de tinta. Como tenho preferência por uma fatura mais aparente, fiquei atenta à tendência de utilizar muitas interplanações, resultado mais comum quando o suporte é muito liso.

PROCESSO

Na primeira camada, além de cobrir a superfície como mencionado anteriormente, eu tencionava a setorização das cores. Em minhas referências podiam ser notadas áreas setorizadas de cor (fundo escuro, blusa azulada, carnação rosada/avioletada). Uso a primeira camada de tinta para lançar essas áreas, em um tom geral, sem preocupações com detalhes. Com a demora da tinta em oxidar, essa primeira camada permanece ainda molhada por bastante tempo, o que permite que, sobre ela, sejam aplicadas novas camadas de tinta (molhado sobre molhado), realizando assim as misturas de cor no próprio suporte.

No trabalho *borderline*, para criar as dobras e sombras do tecido da blusa, um tom de branco azulado (branco de titânio e azul ultramar) foi lançado primeiramente. Sobre ele, foram adicionadas pinceladas mais carregadas de azul ultramar, aplicado sobre camada presente no suporte e misturado a ela. Assim foram criadas as passagens de um branco com menos azul (área mais luminosa) para um branco com mais azul (área mais escura).

Os dois metais escolhidos como suporte também possuem propriedades características: o latão possui um tom dourado e o cobre,



caderno de estudos - estudo para painel (esquerda e referência (direita)
grafite sobre papel, 42x29,7, 2016

alaranjado. Optei por não realizar uma imprimação para preservar esse tom metálico tão específico. Foi minha escolha também mantê-lo respirando em diversas áreas nas três pinturas. Ainda, em certos momentos a tinta foi 'raspada' do suporte com o uso de estilete, criando linhas que deixam a cor do suporte respirando.

Pigmentos transparentes de tons médio a escuro (como preto, sombra natural e terra de siena queimada) foram muito utilizados para criar áreas transparentes de sombra, o que permitia o tom metálico do suporte transparecer. Da mesma maneira, pigmentos opacos como branco de titânio e ocre precisaram ser utilizados com cautela, sem entrar em contato com as áreas de sombra e cobrir o fundo.

2.8. PROJETO PAINÉIS

No ano de 2016, o grupo de pesquisa 'O corpo como poética na pintura contemporânea' trabalhou na produção de painéis de pintura. Devido aos altos custos para compra dos painéis e o tempo de execução limitado de cada um, foi decidido que cada aluno e cada orientador ficaria responsável pela idealização do painel, além de realizar a pintura

de um detalhe, correspondente a 1/6 da dimensão total (cada detalhe mede 1,60 x 0,60m).

A partir de um dos ensaios fotográficos realizados produzi uma série de estudos no diário de pesquisa. Ao lado dos estudos de composição fiz a seguinte anotação sobre a posição escolhida da modelo:

> "[...] é bem dinâmica compositivamente, assim como sugere um movimento da modelo por si só. Como se a figura trouxesse a 'máscara' (véu, sombra) mais para perto de si. É como se propositalmente cobrisse seu rosto com essa massa. [...] Penso em um espaço vazio branco, que dê a sensação de uma limpeza excessiva (assepsia), quase hospitalar ('hospício'). O difícil, talvez, seja tornar esse espaço tão grande do painel interessante".

Comecei a ajustar a fotografia escolhida para referência digitalmente (como no processo descrito em 6.5 – EDIÇÃO DE IMAGENS). Assim, a partir da fotografia - e levando em consideração os estudos realizados anteriormente no diário de pesquisa - foi realizada uma pintura digital como estudo do painel inteiro.

Prossegui então para um estudo a óleo no diário de pesquisa, a partir do qual realizei mais duas pinturas: um estudo em maior escala

referência (esquerda) e idealização de detalhe (direita) para painel *kaijuu*
digital, 2016

referência (esquerda) e estudo para painel *kaijuu* (direita)
óleo sobre papel, 42x20,7cm, 2016

do painel (38,5x53cm) em compensado, além do detalhe do painel em tamanho real (160x60 cm).

É importante ressaltar que o projeto também contemplou a produção dos próprios painéis, com a utilização de compensado e ripas de madeira.

PREPARO DO FUNDO

Após lixar do painel, passei uma camada fina de massa acrílica para corrigir as imperfeições do painel. A massa foi lixada após sua secagem, para garantir que a superfície ficasse o mais lisa possível. Por cima da camada de massa acrílica passei duas camadas de tinta acrílica branca, de modo a isolar completamente a madeira. Preparei uma imprimação a óleo neutra, misturando pigmentos (branco de titânio, amarelo ocre e preto) com o mínimo de óleo de linhaça possível, o suficiente para dar liga aos mesmos sem tornar a tinta muito gorda. Apliquei uma camada dessa imprimação no painel e no compensado no qual realizei o estudo para o mesmo.

estudo para painel *kaijuu*
óleo sobre compensado, 38,5x53cm, 2016

TRANSFERÊNCIA DA IMAGEM - PROJEÇÃO

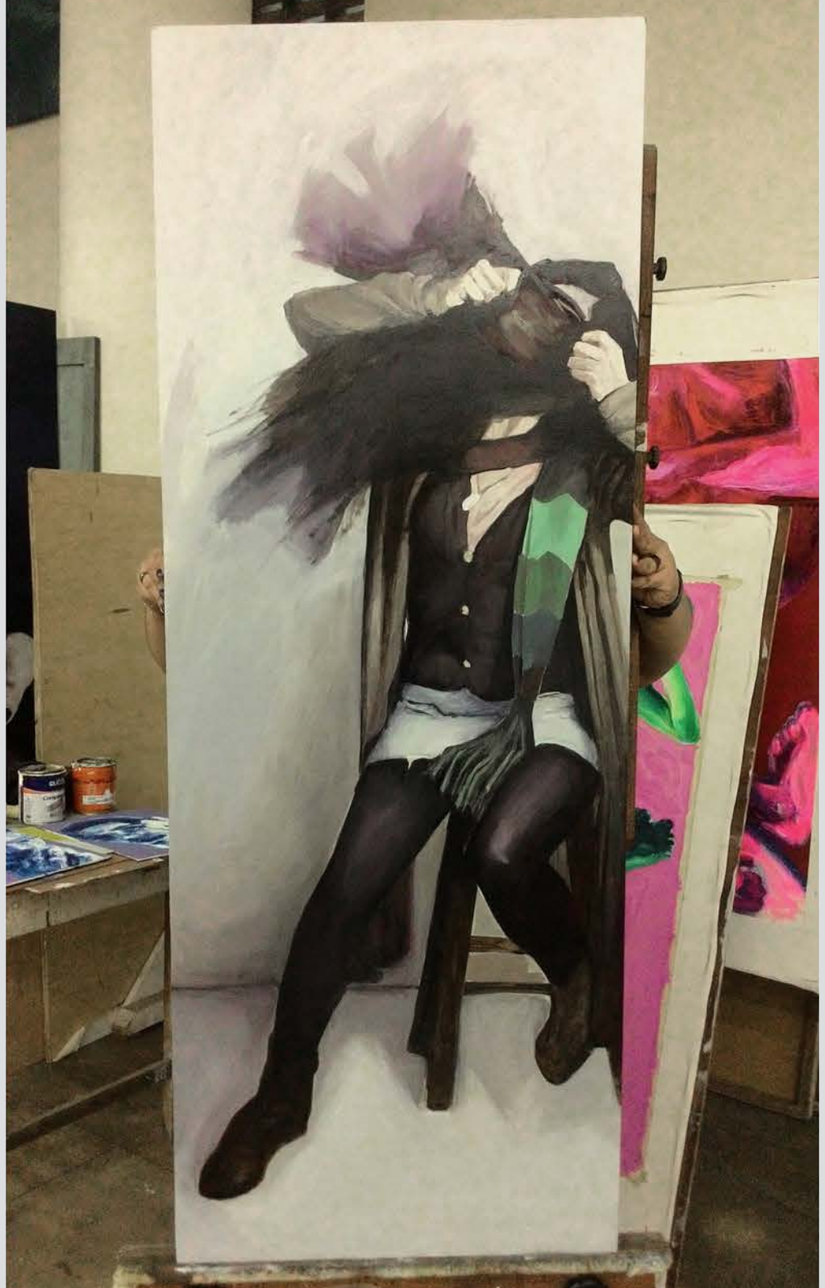
Apesar de ser um método prático para suportes pequenos, a transferência utilizando papel e pigmento é um pouco mais trabalhosa para maiores dimensões, pois envolveria imprimir a imagem de referência separadamente em diferentes folhas, para juntá-las e então realizar a transferência para o suporte.

Por isso, para o meu detalhe do painel, optei por fazer a transferência por projeção. Ela consiste em projetar a imagem de referência com projetor sobre o suporte, em uma sala escura, de modo que o artista possa 'desenhar' por cima da referência, marcando o suporte (com carvão ou lápis Contè branco). É a transferência mais prática para maiores dimensões, mas também pode ser utilizada para suportes menores.

PROCESSO

Optei por um processo de pintura que começa com camadas *alla prima* (mistura de tinta no suporte, molhado sobre molhado), so-

painel *kaijuu* - após três sessões
óleo sobre compensado, 160x60cm, 2017



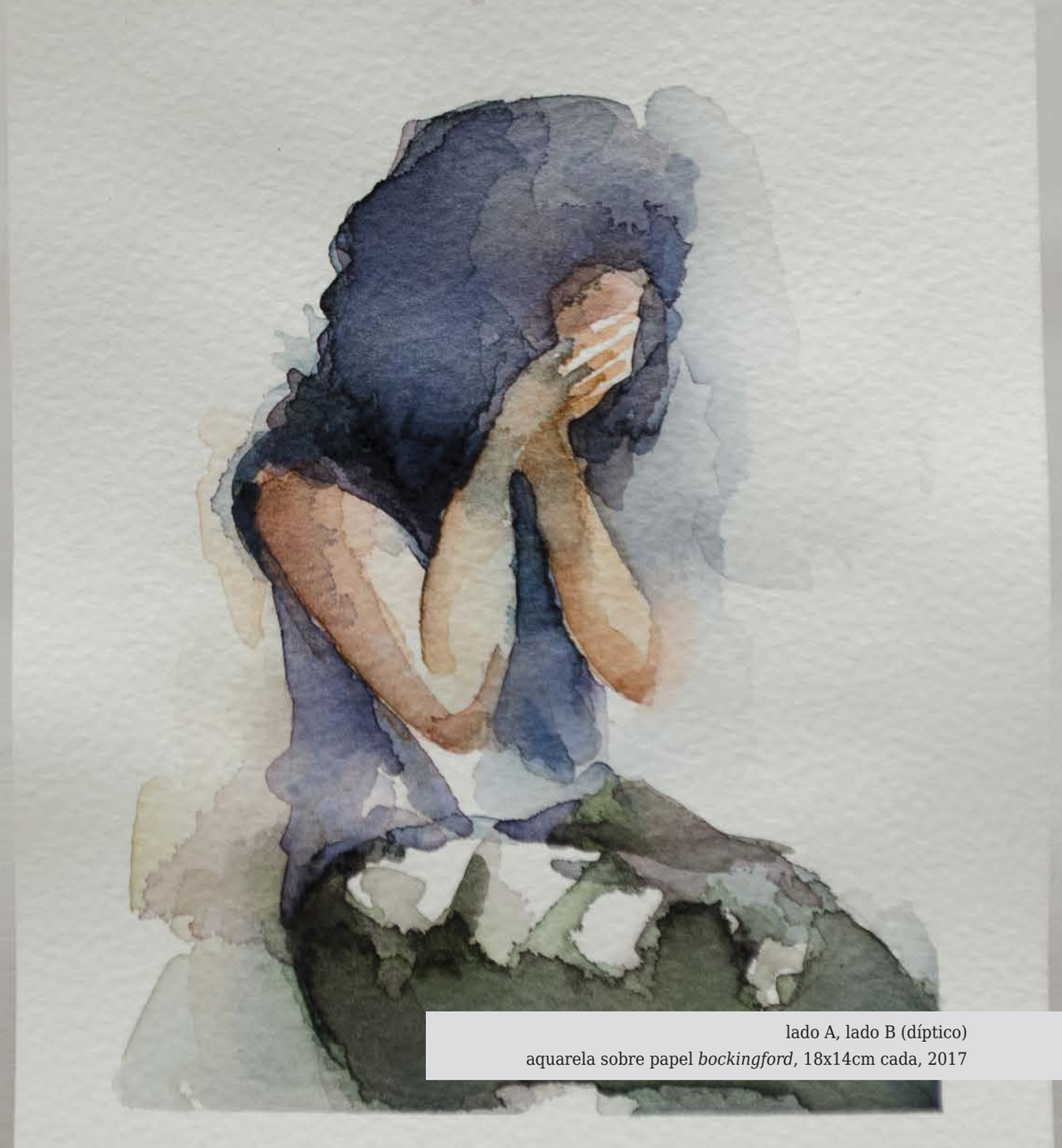
painel *kaijuu* - após três sessões (direita) e detalhe do painel finalizado (esquerda)
óleo sobre compensado, 160x60cm, 2017

sem título
aquarela sobre papel moleskine, 21x13cm, 2016

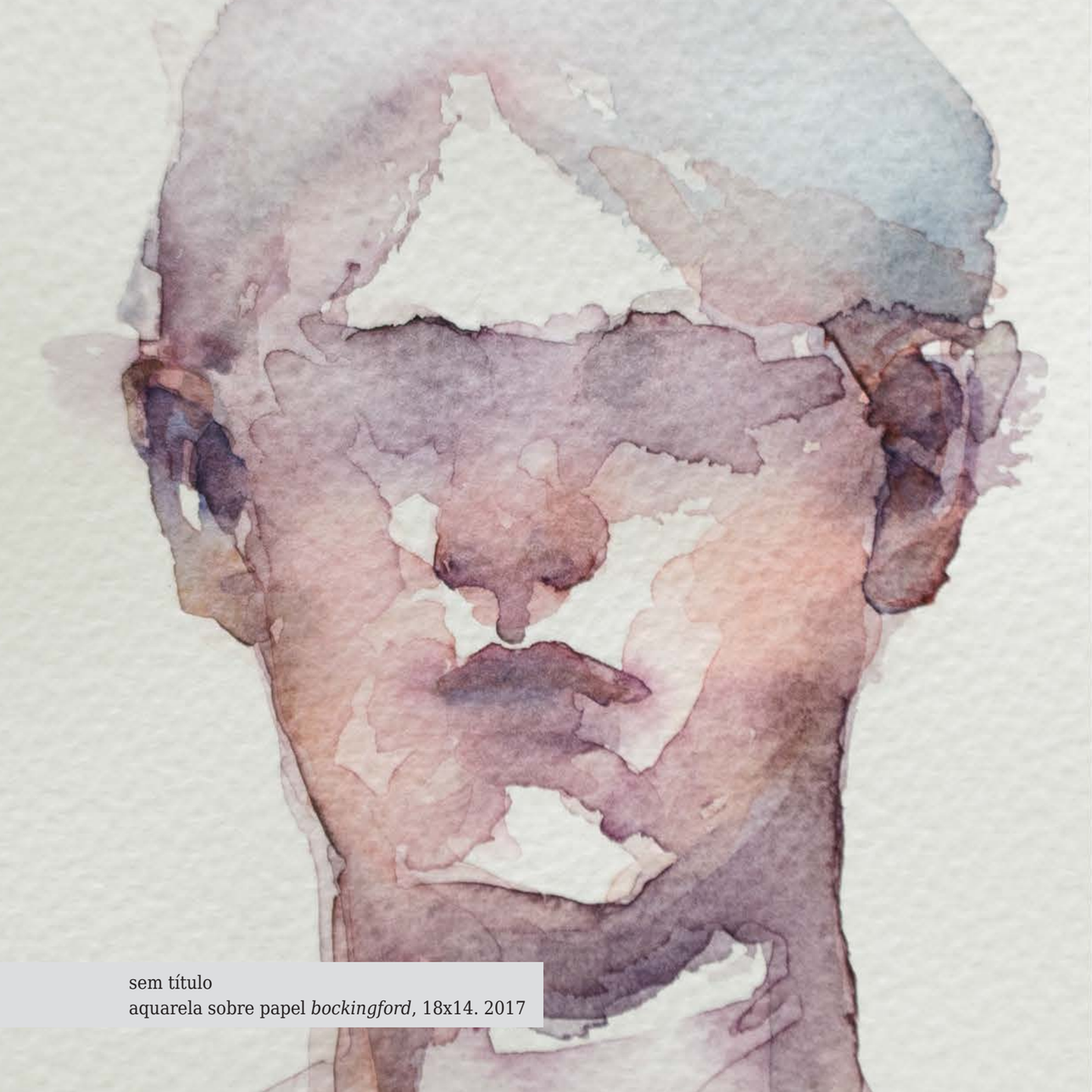
bre as quais apliquei camadas de velatura e esbatimento, até por se assemelhar ao processo utilizado para as pinturas anteriores. Assim, as primeiras camadas serviram para dar o tom geral à pintura, separando áreas de cor, definindo de maneira inicial os valores. No entanto, essas primeiras camadas não são suficientes para criar os tons mais profundos necessários nas áreas mais escuras, pois há pouca quantidade de óleo no molho de velatura.

Houve uma camada de massa acrílica anterior ao fundo de preparação a óleo, o que tornou o suporte bem absorvente. Tive que me acostumar à rápida secagem e absorção da tinta a óleo, pois diferia bastante do processo sobre placas de metal (onde, como foi citado anteriormente, não há absorção da tinta pelo suporte). Isso facilitou o trabalho de certa maneira, pois permitiu um menor tempo de espera entre sessões. No entanto, também tive dificuldade em áreas maiores do fundo, pois nas primeiras camadas (onde há menos óleo, e, portanto, o tempo de secagem é menor) algumas pinceladas secavam antes que eu pudesse entrar com outras cores e realizar as passagens entre tons.

As sessões posteriores tiveram como intenção principal variar o matiz e aprofundar os tons mais escuros. Só consegui alcançar os tons mais profundos da blusa, meia-calça e da fumaça após sucessivas camadas de preto, violeta de cobalto e azul ultramar. À medida que re-



lado A, lado B (díptico)
aquarela sobre papel *bockingford*, 18x14cm cada, 2017



sem título
aquarela sobre papel *bockingford*, 18x14. 2017

alizei as camadas de velatura, também fiz a variação sutil de matiz de algumas áreas, como a blusa, onde as áreas luminosas desviam o matiz para o verde. Isso foi feito com esbatimentos com óxido de crômio por cima da velatura parcialmente molhada (após uma hora ou mais de sessão, o solvente da camada evapora, deixando a velatura com uma 'pega', sobre a qual o esbatimento entra muito bem, permitindo interplanações).

Apesar de considerar a pintura finalizada, tenho intenção de envernizá-la de modo a igualar a superfície, que se encontra muito fosca em áreas de poucas camadas, e muito brilhosa naquelas onde apliquei mais velaturas. No entanto, recomenda-se um tempo de espera de pelo menos seis meses antes da aplicação de verniz para pinturas a óleo, de modo a permitir a completa secagem da tinta.

2.9. AQUARELAS

Além de pinturas a óleo, também produzi uma série de aquarelas também relevantes à pesquisa. A aquarela se difere bastante da técnica a óleo, processual e esteticamente.

Exposição coletiva ‘O corpo como poética na pintura contemporânea’
Fotografia por Licius Bossolan

Devido à secagem, a aquarela precisa ser manipulada rapidamente, além de não permitir o retorno a estágios iniciais da pintura (o 'branco' utilizado é o próprio papel). Assim, procurei trabalhar com a aquarela aproveitando essas suas peculiaridades, ao invés de tentar simular a tinta a óleo. Dessa forma os estudos produzidos com esse material foram feitos de forma mais veloz, explorando a síntese das pinceladas da aquarela, a transparência e a possibilidade de aguadas do material. Eles diferem bastante das outras imagens mostradas nesse trabalho de conclusão de curso. Pertencem a um universo que privilegia mais a exploração de possibilidades e seguem por um caminho mais intuitivo, sem a preocupação de se alcançar um resultado antecipado.

2.10. EXPOSIÇÃO COLETIVA 'O CORPO COMO POÉTICA NA PINTURA CONTEMPORÂNEA'

No segundo semestre de 2016, o grupo de pesquisa 'O corpo como poética na pintura contemporânea' participou de um edital de seleção para exposição no Centro Cultural Raul de Leoni, em Petrópolis/RJ. A mostra coletiva reuniu trabalho dos dois professores orientadores e dos quatro alunos participantes, assim como de dois alunos graduados que fizeram parte do grupo em seu primeiro ano.

A exposição aconteceu de 02 de Setembro a 30 de Setembro de 2016, e, além da experiência com sua montagem, preparo e seleção de material, ela também foi importante para mostrar a maturidade e desenvolvimento dos participantes grupo como pintores, independentes entre si, mas interligados pela poética em comum: o corpo.

---

[3] "BPD is characterized by a 'pervasive pattern of instability' (American Psychiatric Association, 1994, p.654) that is evident in three primary areas: self-image, affect, and interpersonal relationships." (ZIEGLER-HILL; ABRAHAM, 2006) "Patients with borderline personality disorder (BPD) suffer from affective instability, impulsivity, and identity disturbance which particularly manifest in an unstable or insecure self-image. One main problem for studies of core psychopathology in BPD is the complex subject of identity disturbance and self-image." (DAMMANN et al, 2011)

[4] *Mise-en-scène* é um termo que descreve a criação de ambiência em teatro ou cinema, através da direção de cena e da atuação dos atores.

[5] Uma das técnicas de preparo da placa de cobre para pintura a óleo é a de passar uma camada do óleo do dente de alho sobre a superfície, já lixada e limpa. Isso tradicionalmente cria uma maior aderência da tinta ao metal, além de também agir como fun-

gicida e anticorrosivo. Esse procedimento foi somente utilizado nas terceira e quarta pinturas realizadas.

[6] Ainda que seja um procedimento mais prático para pinturas pequenas, ele pode ser realizado para aquelas maiores que uma folha A4; basta que a imagem em linhas seja ampliada digitalmente, e impressa em diferentes folhas A4. Essas folhas são 'montadas', presas com fita adesiva, e é realizado o processo de transferência normalmente. Uma outra opção para a marcação é a projeção da referência (ou das linhas da referência, como descrito em 5.6.2.1) sobre o suporte, mais viável e prático para suportes de grandes dimensões. O processo de projeção é descrito em 6.6.3.2.

[7] Molho de velatura é o nome dado à mistura de solvente, óleo (mais comumente o de linhaça polimerizado/*stand*) e secante. A lei da ancoragem determina que camadas inferiores da pintura precisam ser mais 'magras' (menos óleo) que camadas superiores ('gordo' sobre 'magro'). Assim, o pintor precisa sempre estar atento à quantidade de óleo utilizada por ele, para evitar problemas estruturais posteriores. Em suportes de madeira e tela é recomendado que o pintor não utilize óleo na primeira camada de pintura, para um *underpainting* o mais magro possível.

[8] Imprimação é o nome dado a um fundo de preparação opaco sobre o suporte e pode ser realizado com tinta a óleo ou acrílica.

sem título
aquarela sobre papel moleskine, 13x21cm, 2016

3. CONCLUSÃO

A união de uma pesquisa teórica com a parte prática da pintura resultou em um trabalho que julgo conciso e embasado. O trabalho realizado junto ao grupo de pesquisa funcionou como preparo para este trabalho de conclusão de curso, pois me possibilitou aprofundamento prático e teórico. Os autores escolhidos me auxiliaram no entendimento de certas questões sobre identidade, os quais fazem parte de um entendimento mais amplo, de cunho filosófico e sociológico. Do mesmo modo, apenas o âmbito teórico não me seria suficiente, visto que não haveria materialização da pesquisa em imagem, meu objetivo final.

A realização da exposição coletiva foi minha primeira experiência em um espaço expositivo de maior relevância. Todo o processo de preparo de material para edital, assim como a preparação da exposição em si, foi imprescindível para o meu crescimento como artista, além de permitir que eu expusesse ao lado de meus colegas e professores orientadores.

A escolha do suporte também foi extremamente importante para o resultado obtido. Pela primeira vez, trabalhei sobre suportes pequenos (placas de cobre e latão, de 20x30cm). Nestes trabalhos menores, o processo de pintura e o resultado final são mais intimistas, delicados, o que se relaciona com a intenção do projeto de entender a identidade do sujeito, tão pessoal e intrínseca. O suporte também rendeu um resultado interessante e relevante para a pesquisa: a cor do metal, por várias vezes respirando nas pinturas, parece revelar algo de muito íntimo de cada sujeito, algo que considero puro e intocável: o que considero a parte não-periférica do indivíduo.

Por outro lado, os suportes maiores causam mais impacto: a tendência dos trabalhos possuírem maior tamanho, como o detalhe em tamanho real do painel, que se aproxima bastante da proporção real da modelo, é levar em consideração essa presença da pintura e do ser ali representado, justamente pela sua verossimilhança e proximidade com o real. Com isso, compreendi que o artista deve estar atento para que o tamanho do suporte se adeque ao tipo de leitura que ele deseja instigar no observador.

Interessante também foi notar que o que denominei identidade periférica pode, na minha concepção, suprir a necessidade de um rosto para identificação do sujeito. Em diversas ocasiões observei que as pessoas reconheceram as modelos utilizadas para as pinturas desse projeto, ainda que seus rostos estivessem cobertos em todas as imagens. Determinados adereços e alterações corporais, então, se tornam tão importantes para a alteridade do sujeito – e julgo, então, de grande peso no que constitui sua identidade- quanto o rosto, tornando-o às vezes até mesmo dispensável no processo de identificação. Ainda que

seja algo possível apenas entre pessoas que possuem certa intimidade entre si, a ponto de uma reconhecer a outra em certas sutilezas do seu vestuário, por exemplo, ou em uma tatuagem, considero tais fatos importantes, pois aconteceram de maneira contrária à que eu previ anteriormente à execução do projeto. A identidade periférica consegue, então, em certos casos, ser autossuficiente como identificação e identidade do sujeito.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** Ed. especial, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____, Z. **O mal-estar da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade.** 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____, D. **Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade.** 6ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.

CASTRO, A. L. **Culto ao corpo e estilos de vida: o jogo da construção de identidades na cultura contemporânea.** Revista Perspectiva, vol. 31, 2007. Disponível em: <http://piwik.seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/viewFile/524/449>. Acesso em: 18 abr, 2016, 21:15:00.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos.** 8a. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1994.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas, SP: Papirus, 1993.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização.** 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FREUND, G. **Fotografia e sociedade.** 2ª ed. Lisboa: Veja, 1995.

THE METROPOLITAN Museum of Art's Design Department. **ANCIENT FACES: MUMMY PORTRAITS FROM ROMAN EGYPT.** Nova Iorque, 8 fev. 2000. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2000/ancient-faces-mummy-portraits-from-roman-egypt>. Acesso em: 23 mai. 2016.

DAMMANN, G.; et al. THE SELF-IMAGE IN BORDERLINE PERSONALITY DISORDER: AN IN-DEPTH QUALITATIVE RESEARCH STUDY. **Journal of Personality Disorders**, Vol. 25, No 4, p. 517-527, 2011. Disponível em: < http://www.caremindstudio.com/wp-content/uploads/2016/04/BPD-and-self-image.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017.

ZEIGLER-HILL, V.; ABRAHAM, J. BORDERLINE PERSONALITY FEATURES: INSTABILITY OF SELF-ESTEEM AND AFFECT. **Journal of Social and Clinical Psychological**, Vol. 25, No. 6, p.668-687, 2006. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.542.4627&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017.

APÊNDICE
CADERNO DE PAISAGENS

Caderno de paisagens produzido durante a disciplina Tópicos Especiais sobre Paisagem, ministrada pela prof. Dr.ª Martha Werneck, na Escola de Belas Artes / UFRJ, em 2016. A proposta do tópico era realizar estudos de paisagens com tinta a óleo em caderno Canson. Apesar de não estar diretamente relacionado ao trabalho de conclusão de curso, o estudo da paisagem serviu como um ótimo aprendizado a respeito de cor e fatura.

Audrey Lamaica
caderno de paisagem
2016/1
(21) 99384-2932