

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA

Cláudia Figueira de Almeida

# ÍDOLO

Rio de Janeiro  
2018

# ÍDOLO

Monografia apresentada como pré-requisito para conclusão do Curso de Pintura da Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro, e avaliada pela seguinte banca examinadora:

Aprovada em:

---

Julio Ferreira Sekiguchi. Doutor, EBA/UFRJ

---

(Marisa Flórido César, Doutora, Instituto de Artes /UERJ)

---

(Yoko Nishio, Doutora, EBA/UFRJ)

## Resumo

Apresentação da pesquisa e do processo de produção da obra ÍDOLO, composta por 58 telas de pintura tendo como referência um mesmo retrato de família. Este trabalho procurou pensar possibilidades do gênero retrato na contemporaneidade, abordando ideias como afeto, gesto, cópia, repetição e instalação. *Palavras-chave: perda, estranho familiar, retrato, cópia, repetição, instalação, pintura.*

**Cláudia Figueira de Almeida**

# **ÍDOLO**

**Rio de Janeiro**

**2018**

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Projeto Fabíola, Francis Alÿs.....	10
Figura 2 - The Liar, the Copy of the Liar (Studio view, Mexico City), 1994 - Francis Alÿs.....	11
Figura 3 - The Sign Painting Project - New York triptych (detalhe) - Francis Alÿs.....	12
Figura 4 - Azulejaria "de tapete" sobre telas, 1999 – Adriana Varejão.....	13
Figura 5 - Polvo Portraits I (China Series), 2014 - Adriana Varejão.....	14
Figura 6- Tag um Tag Guten Tag, Peter Dreher .....	15
Figura 7- Jean-Siméon Chardin, Soap Bubbles, oil on canvas 61x63,2; 60x73 cm; 93x74.6cm .....	16
Figura 8 Clube de Regatas Flamengo 1954.....	33

*“...quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é:*

*quando ver é perder.”*

*Georges Didi-Huberman*

*(O que vemos, o que nos olha)*

*“Repetition is a form of change”*

*Brian Eno*

*(The oblique strategies)*

## SUMÁRIO

<b>1 PALAVRAS INICIAIS .....</b>	<b>6</b>
<b>2 O ÍDOLO NADA É? .....</b>	<b>8</b>
2.1 MEIOS MISTOS, GESTOS, CÓPIAS, REPETIÇÕES .....	9
2.2 DUAS MIL PERGUNTAS .....	18
<b>3 AS PARTES DO ÍDOLO .....</b>	<b>21</b>
3.1 REFERÊNCIA, TÍTULO, SUPORTE, DIMENSÃO .....	21
3.2. PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO TRABALHO – ESTUDOS REALIZADOS .....	21
3.3 A COMPOSIÇÃO .....	25
3.4. O AMBIENTE GRÁFICO .....	29
3.5 A PALETA E A TÉCNICA .....	32
3.6 FACE A FACE .....	37
3.7 A GRISALHA .....	39
3.8 EIS AÍ: TODOS JUNTOS .....	41
<b>4. PALAVRAS FINAIS.....</b>	<b>42</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS UTILIZADAS .....</b>	<b>44</b>

## 1 PALAVRAS INICIAIS

Um dos mitos originários da pintura narra a história de Dibutades, oleiro Sícion, cuja filha está apaixonada por um rapaz em vias de partir para uma longa viagem. No quarto, uma luz projeta a sombra do amado na parede e, num gesto de captura, podemos dizer, a jovem pega um pedaço de carvão do fogo e desenha a sombra do jovem na parede<sup>1</sup>. Para Alberti<sup>2</sup> esse mito demonstrava, entre outras coisas, que a pintura contém em si “a força de fazer presentes os ausentes”. Para Julien Bell<sup>3</sup>, o impulso da moça foi suficiente para criar algo que era evidentemente um substitutivo, uma outra forma de presença, uma imagem, um retrato. Retrato, de RITRATO – palavra italiana, do latim *retrāhō, is, ěre, traxi, tractum*. Entre seus significados: puxar para trás, retirar, chegando a uma ideia de “subtrair” ou “tirar fora” ou “capturar” uma imagem; e, também, “fazer reviver”<sup>4</sup>. Se esse é o gesto que se tornará a danação do artista na República de Platão, se essa se tornará uma das mais revolidas questões da História da Arte, não cabe aqui discutir, cabe deixar que nesses assuntos se pense como parte da poeira que o vento levanta quando sopra.

ÍDOLO é um trabalho que está inserido dentro do contexto de um projeto mais amplo, intitulado ÁLBUM. Em sua concepção, ÁLBUM tateava sobre o conceito freudiano do “estranho familiar”<sup>5</sup> (em alemão “Unheimlich”) que podemos traduzir como uma inquietação, uma angústia suscitada por algo, fato, situação que, embora familiar, causa estranheza. Iniciei a pesquisa do ÁLBUM pinçando imagens de referência entre as fotos antigas de família que traziam alguma coisa de estranho em sua suposta normalidade. Uma série de pinturas foram, então, realizadas tendo como orientação esse pensamento. Com o tempo, esses trabalhos se mostraram ser apenas estudo, ensaio, preparação para a obra que agora apresento.

O projeto plástico a partir da ideia do ÁLBUM visava estabelecer conexões entre o álbum de família e um álbum de cromos ou figurinhas, formando uma coleção de imagens de certo modo inquietantes. Todo álbum é uma coleção de imagens e toda coleção é uma narrativa de afetos. A proposta de transformar a família em

---

<sup>1</sup> Apud DUBOIS, p.117

<sup>2</sup> ALBERTI, p. 101

<sup>3</sup> BELL, p.10

<sup>4</sup> FERREIRA, António Gomes. Verbetes *retrāhō*

<sup>5</sup> FREUD, 1976



figurinhas deveria carregar consigo certo humor. Trazer a público, expor, trazer à luz algo da esfera do ambiente íntimo, propunha a caricatura do clã, dessacralizava. “Vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo o mundo o que se passa na casa da gente”, diz a narradora ao seu leitor em um livro infantil de Clarice Lispector<sup>6</sup>. No trabalho ÍDOLO, entretanto, esse humor falhou em favor de sensações densas e condensações afetivas, alcançando para mim, durante o processo e diante do que vejo no trabalho concluído, esse “estranho” de que falou Freud.

Os recursos plásticos para esse projeto seriam e foram pesquisados nos campos da pintura, da fotografia e das artes gráficas – o ambiente de produção de figurinhas é vasto, tem sua história e museu. As pinturas foram realizadas, na sua maior parte, em técnica mista de óleo e acrílica.

Enquanto cromo de um projeto ÁLBUM, ÍDOLO se relaciona com a ideia da figurinha repetida, que vai se acumulando sem destino, sem espaço possível. Enquanto obra, o “álbum” pensado originalmente seria completado somente dessa imagem em suas cinquenta e oito tentativas de capturar uma imagem em meio aos sentimentos confusos e intensos do estado de luto. Enquanto proposta artística, procurei pensar a possibilidade do múltiplo em pintura; original e cópia; a repetição dos gestos; o uso da fotografia como referência para pintura; a cópia como atitude recorrente na História da Arte e na produção pictórica brasileira atravessando o ensino acadêmico, até encontrar na arte contemporânea uma intencionalidade que a transforma em conceito.

Para me ajudar pelo caminho, Francis Alÿs, Adriana Varejão e Peter Dreher foram os artistas em que me apoiei.

O trabalho é um fato, não há como fugir, portanto, é apresentado em todas as suas etapas, desde os primeiros estudos, passando pela pesquisa de cromos, pela definição da paleta, título, até chegar ao processo de produção da obra como um todo e, finalmente, apresenta-se a obra.

---

<sup>6</sup> LISPECTOR, p.9

## 2 O ÍDOLO NADA É?

O ÍDOLO é uma única obra que envolveu a produção de 58 telas, sendo 57 retratos, acompanhados de uma tela representando o verso numerado e informativo da figurinha. A imagem familiar que serve de referência, neste caso, é um retrato de meu irmão Eduardo, nascido em 1958 e falecido aos 58 anos. Um ciclo de vida que parece iniciar e terminar no mesmo ponto. No retrato mencionado, ele está com 5 anos, vestido com a camisa de seu time de futebol favorito, a cabeça levemente inclinada, o olhar esperto, um sorriso de quem sente, sem euforia, a alegria do momento.

A morte repentina do meu irmão representou um tempo de profunda transformação no grupo familiar como um todo e em cada indivíduo desse grupo, em particular. O estranho brotou abruptamente em meio ao luto quando percebi minha mãe repetidas e repetidas vezes apresentando como imagem do Eduardo um retrato dele aos 5 anos, e não na idade adulta em que estava. Durante o processo do luto, essa imagem circulou na família acompanhada dos discursos da perda e da saudade. Fiquei pensando sobre a permanência afetiva dessa imagem em contraste com a imagem real que sofreu a ação do tempo, o que para mim, naquele momento, mostrava como ele era visto/percebido pela mãe. Como se tivesse havido uma cristalização, como se a vida toda ele tivesse realmente se mantido dentro dela como um menino. Era a concretização da ideia de que para as mães todo filho é criança a vida inteira?

ÁLBUM era um projeto em curso que ainda não me satisfazia. Olhei o retrato do Eduardo e a camisa do time me levou de volta às figurinhas, representativas, elas mesmas, de uma infância de imaginários de largas auréolas, povoado de disputas de pipas, ceróis, bonecas e bilhas e praças e turmas e medos. Nesse instante, entendi que aquela era uma figurinha do meu ÁLBUM. Faria um retrato para cada dia de sua vida. Considerando, porém, a provável impossibilidade de completar a demanda, me dei conta de que ele havia nascido em 58 e falecido aos 58 e percebi que um ciclo chegava ao fim. Estava definido o contorno da obra: um retrato para cada ano de sua vida.

## 2.1 Meios mistos, gestos, cópias, repetições

Inúmeros foram os artistas que se valeram de meios mistos para produção pictórica, notadamente a partir dos movimentos de vanguarda de início do séc XX. Picasso e Matisse são dois dos exemplos mais lembrados. O direito permanente à pesquisa estética, para lembrar as palavras de Mário de Andrade<sup>7</sup>, foi uma conquista do artista da época, conquista essa que tem na Arte Contemporânea, talvez, seu momento mais acentuado, quando o que se percebia por fronteiras ou campos específicos das linguagens artísticas desde Lessing<sup>8</sup> foram seguramente dissolvidos em nome do entendimento de que todo recurso é válido no processo de criação.

Envolvendo combinações entre fotografia, artes gráficas e pintura, imediatamente pensamos obras de Andy Warhol e Robert Rauschenberg, Sigmar Polke e Martin Kippenberger, além de Gerhard Richter. São alguns exemplos. No Brasil, lembro de Carlos Vergara e Rubens Guerchman ou, entre os contemporâneos, em muitos trabalhos de Daniel Senise que são um conjunto gráfico-pictórico.

Nesta monografia, entretanto, três artistas me pareceram significativos de serem comentados: Francis Alÿs, Adriana Varejão e Peter Dreher. Embora com direções conceituais diversas, identificamos na obra dos três um ou outro aspecto que interessa a esta pesquisa, pois ajudam a pensar algumas das questões surgidas ao longo da mesma: o múltiplo em pintura, a cópia, a instalação de pintura e a pintura como objeto.

A pesquisa de Francis Alÿs envolve pensar o espaço interdisciplinar da arte, a arquitetura e a prática social, incluindo pinturas, fotografias, escritos, animação, a maioria dos trabalhos registrada em vídeos. Um de seus interessantes projetos começou com uma ida ao mercado de pulgas quando encontrou duas pinturas que retratavam a figura de uma mesma mulher, de perfil voltado para a esquerda e olhar perdido, com um véu vermelho sobre a cabeça. Descobriu que se tratava da Santa Fabíola. Começou então a procurar em feiras de antiguidades e antiquários, em diversos países, pinturas dessa mesma santa e chegou a colecionar mais de 400 delas.

---

<sup>7</sup> ANDRADE, Mário. 1974 p.242

<sup>8</sup> LESSING, 2011.

À parte as questões conceituais particulares do artista, interessa aqui a ideia da repetição e do múltiplo em pintura, a questão do original e da cópia, assim como da composição em procedimento instalativo de parede. Alÿs reuniu os trabalhos todos em uma grande instalação conseguindo unidade na variedade de tamanhos e qualidades de pintura. A repetição de um padrão iconográfico básico segura toda a composição entre as inúmeras variações.

Figura 1 - Projeto Fabíola, Francis Alÿs



Fonte: [https://www.bing.com/images/search?view=detailV2&ccid=%2fHbHzBHI&id=B30B9CA49A376784E4AEBDFB9A5D115D9715A8AB&thid=OIP.\\_HbHzBHIwZVArUDra4abcAEgDY&q=francis+alys&simid=608023785759637770&selectedIndex=334&ajaxhist=0](https://www.bing.com/images/search?view=detailV2&ccid=%2fHbHzBHI&id=B30B9CA49A376784E4AEBDFB9A5D115D9715A8AB&thid=OIP._HbHzBHIwZVArUDra4abcAEgDY&q=francis+alys&simid=608023785759637770&selectedIndex=334&ajaxhist=0)

Em outro trabalho, *The Sign Painting Project*, Alÿs também trata a questão original e cópia. Nesse trabalho, o artista solicitou a diversos pintores de cartaz que reproduzissem as pequenas obras pintadas por ele. Da cópia maior, o artista

realizava um novo original e solicitava outra cópia, ciclo que se poderia perpetuar indefinidamente.

Figura 2 - *The Liar, the Copy of the Liar* (Studio view, Mexico City), 1994 - Francis Alÿs



Fonte: <http://www.ocopy.net/tag/francis-aly/>

Outro dos aspectos que nos interessam na obra de Alÿs, para este trabalho, é o tratamento da pintura como “coisa”, como objeto. Um simples recurso, observável na imagem abaixo, aponta parte do verso da tela da pintura sendo exibida, o que quebra a ideia do ilusionismo e nos coloca diante de um objeto, não de uma “janela”. Importa aqui não o que está representado, mas o pensamento de obra como um todo. Um gesto, uma atitude do artista sobre a obra faz toda diferença.

Figura 3 - *The Sign Painting Project - New York triptych (detalhe)* - Francis Alys



Fonte: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/310.2016.a-c/>

Adriana Varejão recorre muitas vezes em seu trabalho à ideia gráfica, à referência fotográfica e ao tratamento da pintura como objeto. Assim apresenta seus “azulejos” empilhados. Trabalho que nos remete não apenas à história da pintura de azulejaria, como ao *trompe l'oeil*, engenhosamente encontrando espaço entre o objeto verdadeiro, a conotação e a pintura que parece adesivar as “telas-azulejo”, um procedimento em que o bidimensional escorrega para a tridimensionalidade diante dos nossos olhos.

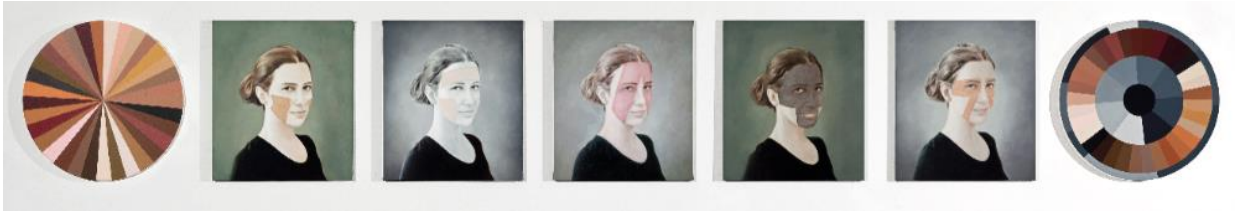
Figura 4 - Azulejaria "de tapete" sobre telas, 1999 – Adriana Varejão



Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>

Em outro trabalho, Adriana Varejão, realiza pequenas variações sobre um mesmo retrato repetido encomendado a artistas diversos. A exemplo de Alÿs, as discussões sobre autoria, original e cópia são colocadas em pauta. Novamente, nos interessam essas e outras interessam: pensar o múltiplo em pintura, a repetição de um mesmo gesto, a busca da mesma imagem referente, e a composição, no sentido mais amplo, como instalação de parede. Adriana também age sobre os seus retratos com pequenos, mas significativos, gestos que lançam esses trabalhos para planos mais extensos de significação.

Figura 5 - Polvo Portraits I (China Series), 2014 - Adriana Varejão



Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/home/>



Fonte: <http://www.consueloblog.com/wp-content/uploads/2014/05/DSC04745-1024x681.jpg>

O alemão Peter Dreher realizou um trabalho intitulado *Tag um Tag guten Tag* (Dia a dia, bom dia), em que decidiu pintar todo dia uma mesma natureza morta, um copo de vidro sobre uma mesa. Pintado em diversos horários do dia, o copo de vidro reflete não apenas as variações de luz, mas denuncia presenças de outras coisas no ambiente a que não temos acesso senão pelo seu reflexo.



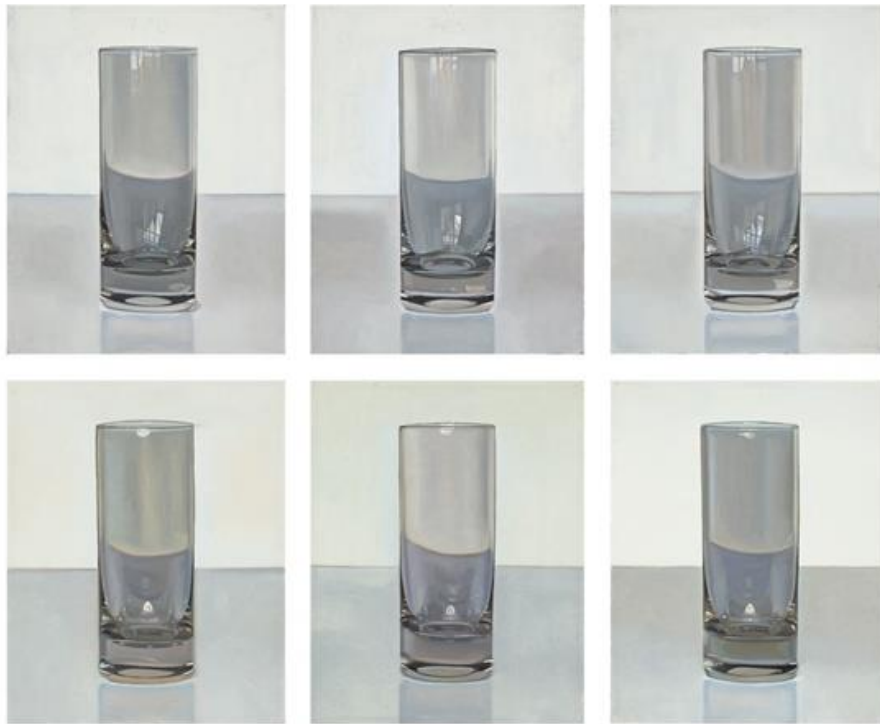
Figura 6- Tag um Tag Guten Tag, Peter Dreher



Fonte: <http://athensbiennale.org/wp-content/uploads/2013/06/1.jpg>

Das mais de 2000 telas de Peter Dreher, podemos retirar algumas conclusões sobre o artista e sua obra: disciplina, técnica, obstinação, perseverança e a busca de ressignificar a tradicional pintura de natureza morta na contemporaneidade. Essa ressignificação parece estar alicerçada sobre o volume produzido, a montagem, a insistência no modelo que, por ser natural, não é idêntico, recebe as influências da luz do dia. Embora pareçam iguais, as telas sofrem pequenas alterações conforme a hora do dia. Os reflexos no copo e a cor do entorno variam criando diferença de tela para tela. Para o artista, conquanto o rigor a que se submeteu, isso deve ter aliviado o peso de se estar diante da mesma imagem dia após dia, todo dia, como sugere o título do trabalho.

Figura 7 Peter Dreher - Tag um Tag Guten Tag - detalhe



Fonte - <https://www.mutualart.com/Artist/Peter-Dreher/1A5FCADAFE7F136F>

O recurso à cópia, à repetição, nunca foi estranho à pintura. A pintura do antigo Egito era toda ela baseada na obediência rígida a cânones bem definidos. Criar não era importante, mas dominar a técnica e a imagem pela repetição de modelos admitidos. A repetição do consagrado atravessa a história da pintura. Afrescos antigos eram carregados de rostos semelhantes tirados de cartões que eram usados repetidas vezes para os mais diversos personagens representados. Composições que “davam certo” eram tiradas como modelo e copiadas infinitas vezes pelos mais diversos artistas, dos menos aos mais conceituados. Cadernos de desenhos, de anotações, esboços, eram passados de um artista a outro, de oficinas a outras, ou mesmo vendidos, estudados e copiados. Repetir um padrão era também uma forma de comercializar a obra. Não só da gravura se faziam cópias. Um artista como Jean-Siméon Chardin, por exemplo, copiava-se a si mesmo, fazendo réplicas em tamanhos diversos que eram assinadas normalmente como novos originais<sup>9</sup>. Cada uma das telas abaixo está em um museu diferente.

Figura 8- Jean-Siméon Chardin, *Soap Bubbles*, oil on canvas 61x63,2; 60x73 cm; 93x74.6cm

<sup>9</sup> KIRSH, p.194



Fonte - *conf Bibliografia KIRSH,p208*

A história da pintura é uma história de cópias e repetições<sup>10</sup>, não apenas no nível prático, do fazer do artista, também no nível da divulgação e do ensino. Cópias de obras eram feitas, muitas vezes em gravura. As estampas atravessavam as fronteiras e os oceanos levando aquela imagem transformada em algo tosco e reduzido. Cópias das cópias das cópias e os fantasmas vão sobrevivendo. No passado, na Escola de Belas Artes, em Paris, se recomendava a cópia dos grandes mestres.<sup>11</sup> No Brasil, alunos que se destacavam na Academia (depois Escola Nacional, hoje, Escola) de Belas Artes eram enviados ao exterior com o intuito, não apenas de aprender, como de fazer cópias de obras específicas que poderiam ser usadas didaticamente na instituição<sup>12</sup>. O ensino da técnica foi todo ele – e ainda hoje é – baseado na cópia, seja do natural, seja da fotografia, como se faz mais agora. Copiar sempre foi parte importante da formação do pintor. Copiava-se o modelo, a composição, esquemas cromáticos e outros quesitos plásticos. Uma grande troca de influências artísticas existia antes de modo mais precário, em tempo mais estendido.

<sup>10</sup> “A obra de arte sempre foi reprodutível”, aponta W. Benjamin. BENJAMIN, p.166

<sup>11</sup> PEREIRA, 2017 - p.213

<sup>12</sup> PEREIRA, 2017 - p.214-215

Isso não é tão diferente nos dias atuais, acelerados e vorazes, quando imagens de trabalhos de artistas do mundo inteiro estão ao alcance da mão que carrega um telefone celular. Ideia, modelo, aceitação, padrão, cópia, mercado, tudo se agrega e forma uma força única até que um consegue se libertar um pouco e dar um passo diferente encontrando sua dicção.

A discussão da mimese atravessa os tempos e a teoria, a crítica e os estilos, as obras e a filosofia. A fotografia, o cinema, os meios digitais a aprofundaram ainda mais. O sentido da cópia e da representação em si foram esvaziados. Alguns gêneros em pintura, como a natureza morta e o retrato, muito calcados na representação, perderam força, enquanto se mantinham no nos limites daqueles procedimentos. Trabalhos como os Francis Alÿs, Adriana Varejão e Peter Dreher falam, entre outras coisas, de cópia e representação. Mas vão muito além disso, porque problematizam essas questões, não se resumem a elas. A montagem, a proposição, a motivação, os pequenos gestos, o que se diz para além da tela são procedimentos que atualizam essas ideias, esses gêneros, porque resultam numa ação, numa atitude artística.

## **2.2 Duas mil perguntas**

Como realizar esse trabalho? Em quanto tempo faria essas pinturas, seria possível fazer trabalhos iguais de pintura? Seria interessante fazer uso direto da técnica gráfica sobre a pintura (silk ou outra impressão) para, por exemplo, fazer a base do retrato ou pelo menos o número do cromo no canto superior esquerdo? Qual seria a implicação dessa atitude? Seria necessária a fidelidade da pintura à imagem fotográfica para se obter o grau máximo de possibilidade de conexão entre a pintura e a fotografia original que serve de referência? Seria importante pensar a cor como expressão do tempo? Do tempo histórico, da passagem do tempo sobre o suposto material, já que a imagem original é um retrato de 1963 e o “cromo” seria então desse ano, desse tempo? O que podemos pensar/realizar em termos da relação da cor com o tempo (o tempo vivido, o tempo marcado pelo esmaecimento do objeto foto, a saturação da imagem digital, a cor da moda, a cor possível para a gráfica de então). O que pensar sobre o deslocamento da imagem e sua resignificação – o deslocamento de um meio fotográfico para um meio pictórico

com impregnação de ideias gráficas; o deslocamento de uma imagem do âmbito do particular para um suposto âmbito público; o deslocamento da imagem no tempo, de uma época (séc XX, década de 60) para a época atual e o que isso representa; o deslocamento de uma imagem originalmente p&b para a policromia; o deslocamento de uma imagem simples para um pensamento de conceito; e, finalmente. O que extrair da minha relação com a imagem do meu irmão recentemente falecido? Prolongar o afeto no tempo, uma convivência que já não é possível na realidade e que tanto revela apego, quanto processo de aceitação da perda, vivência mesma do desapego? A repetição leva mesmo ao esvaziamento da imagem? Que significação alcança a repetição de gestos que pretendem pintar e repintar um número x de vezes o mesmo retrato? Será que vou conseguir superar essa dor, neste momento, para pintar esses retratos?

### **2.2.1 Nem tudo tem resposta**

No trabalho ÍDOLO, a questão do múltiplo envolveu, entre outras coisas, pensar o uso do mesmo referente fotográfico, perguntar da possibilidade do múltiplo ser efetivamente realizado em pintura e, em consequência, se cada pintura seria um original ou uma cópia não apenas da foto, porém de si mesma, uma vez sendo repetidos os parâmetros técnico-imagéticos definidos para o trabalho.

Outro ponto, foi observar as variações pictóricas oriundas do fazer, do processo, considerando não apenas a pintura em si, mas considerando a carga emocional, o vínculo afetivo entre mim e o retrato. A relação entre o retratista e o retratado sempre foi uma das chaves dessa pintura enquanto gênero<sup>13</sup>. Antes havia a figura humana posando dias e dias, o que permitia a apreensão de sutilezas de humor e expressão, o entendimento, a percepção dos caracteres do personagem. Com a fotografia, para o pintor que a utiliza como referência, a expressão, embora fixa, encontra o mistério nessa unidade eterna e indivisível que nos convida a adivinhar o ser, a ficcionalizá-lo em três tempos: passado, presente e futuro.

A discussão da reprodutibilidade<sup>14</sup> envolveu o fato de a escolha da realização do trabalho (embora híbrido no pensamento) ser em forma de pintura, linguagem

---

<sup>13</sup> POPE-HENNESSY, p.3

<sup>14</sup> BENJAMIN, 1987,

não mecânica, em vez de ser de ordem gráfica ou fotográfica, de reprodução mecânica. ÍDOLO poderia ter sido feito de diversos modos, com múltiplos recursos hoje acessíveis, em base serigráfica, ou através da impressão da imagem em canvas, o que tornaria o processo mais rápido, mais “eficiente” no sentido da cópia, mais frio e objetivo também. Entretanto, a escolha de um processo de realização manual para a repetição trouxe consigo um discurso carregado de afeto, risco, erro e de adesão a uma temporalidade distinta da que vivemos hoje no mundo.

ÍDOLO é uma pintura-objeto que pode ser montada de múltiplas maneiras. A ideia de figurinha, à qual se conecta, não é trabalhada no nível da mimese, portanto, não é ilusória enquanto coisa. É uma ideia rompida obviamente por fatores diversos, entre os quais a superfície, o suporte, e a dimensão da tela que, embora pequena, 40x30cm, e proporcional ao retrato de referência, excede em muito o tamanho padrão, 07x05 cm, encontrado nas verdadeiras figurinhas das bancas de jornal.<sup>15</sup>

Fica criada uma fricção estranha quando percebemos que são 57 pinturas que se repetem sem se repetir, que respeitam a mesma imagem de base, composição, paleta para se identificar na diferença. Resultam numa iconografia que oscila entre a semelhança e a dessemelhança, a exatidão e a deformação. Como em Alÿs, a figura representada em ÍDOLO carrega todo um valor de culto e de evocações icônicas, entretanto, não num sentido social, religioso, de devoção coletiva, e, sim, no sentido do afeto particular<sup>16</sup>. Com Adriana Varejão, aprendi que a máscara é o próprio retrato sob as diversas máscaras que logrei tangenciar. Todos os retratos são Eduardo e nenhum deles o representa. Todos juntos formam um, embora cada um encontre a sua individualidade em separado.

Neste trabalho, fui buscar a repetição do gesto, já intuindo meu fracasso. Diferentemente de Peter Dreher, que trabalhou com uma natureza morta, um ambiente frio, minha proposta estava carregada de sensações múltiplas. Se em algum momento pensei em fazer retratos idênticos, ao final da primeira tela, compreendi que o alcance afetivo do trabalho ia muito além do que poderia imaginar

---

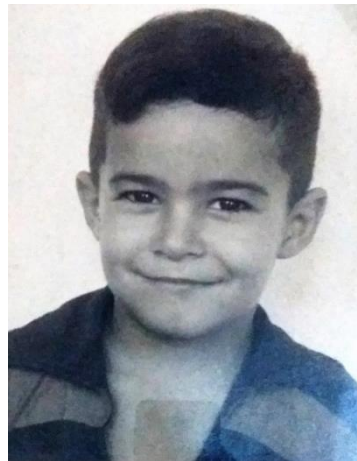
<sup>15</sup> Hoje em dia o tamanho das figurinhas é amplo e variado, obedecendo a múltiplas formas de design incluindo-se aí o seu próprio formato que pode ser de todo tipo, ovalado, irregular, quadrado, etc.

<sup>16</sup> “O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade”, aponta W.Benjamin, BENJAMIN, p174

e que jamais o coração, “órgão amoroso da repetição<sup>17</sup>, aquele que nos ritimiza, permitiria. Não há gesto repetido. Ninguém dá a mesma pincelada duas vezes.

### 3 AS PARTES DO ÍDOLO

#### 3.1 Referência, título, suporte, dimensão



Eduardo - Retrato de 1963

Definido o contorno, 58 telas, defini o tamanho de cada uma em 40x30cm em proporção ao original. Na qualidade de cromo, o seu número dentro do ÁLBUM seria, obviamente, 58 e o título, ÍDOLO, agregava àquela imagem não apenas as imagens dos ídolos esportivos, - que combinava com pensamentos sobre a figura de meu irmão na família - como a concepção originária da palavra em grego *εἶδωλον*, que significa, além de imagem, figura, retrato, simulacro, fantasma, imaginação<sup>18</sup>.

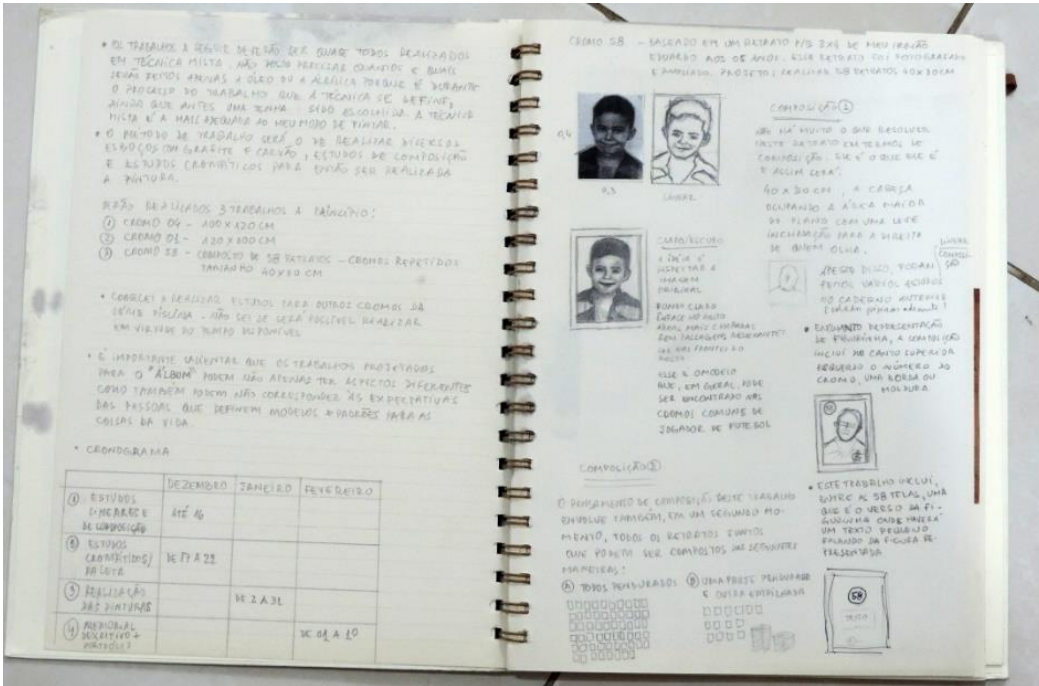
#### 3.2. Processo de construção do trabalho – estudos realizados

O processo da pintura iniciou nos seus esboços, desenhos, estudos tonais e cromáticos. Era preciso me assenhorar da imagem e vivenciá-la para definir composição e paleta de trabalho.

---

<sup>17</sup> . DELEUZE, p.12

<sup>18</sup> PEREIRA, Isidro.1976



Caderno de estudos

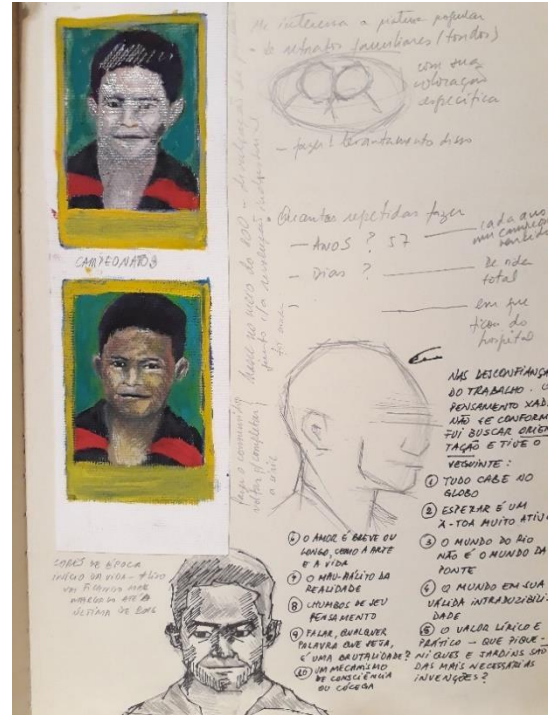


Caderno de estudos





Caderno de estudos



Caderno de estudos

A procura da expressão me levou também a realizar ações ao redor do campo de futebol da praça próxima à rua em que moro. Aos trabalhos no poste, chamei PROCURA-SE UM LYRIO.



Desenhos feitos em poste com carvão encontrado na praça.

### 3.3 A composição

Não havia muito o que resolver nesse retrato em termos de composição. Ele é o que é. Após diversas considerações, decidi respeitar a imagem fotográfica dada: a cabeça ocupando a maior parte do plano com uma leve inclinação para a direita do observador. Um deslocamento que dinamizava a imagem e emprestava pensamento ao retratado. Apesar de optar por respeitar a composição original, fiz diversos estudos lineares com outras inclinações de cabeça como visto em imagens anteriores.

Enquanto representação de figurinha, a composição quase sempre inclui no canto superior esquerdo de quem olha o emblema do clube a que pertence o jogador, o número do cromo ou do jogador, uma borda ou moldura. Isso foi sendo eliminado com o correr do trabalho. O emblema e o número definiam elementos que tirariam o foco do principal. A borda, como uma moldura foi deixada, embora não tenha sido respeitada.

Duas formas básicas de composição puderam ser pensadas entre as mais evidentes possibilidades, a primeira que prevê que todas as pinturas estarão dispostas na parede uma ao lado da outra ou empilhadas, como nas simulações abaixo. A composição passa a ser também passível de alteração conforme o ambiente em que poderá vir a ser exposto esse trabalho.



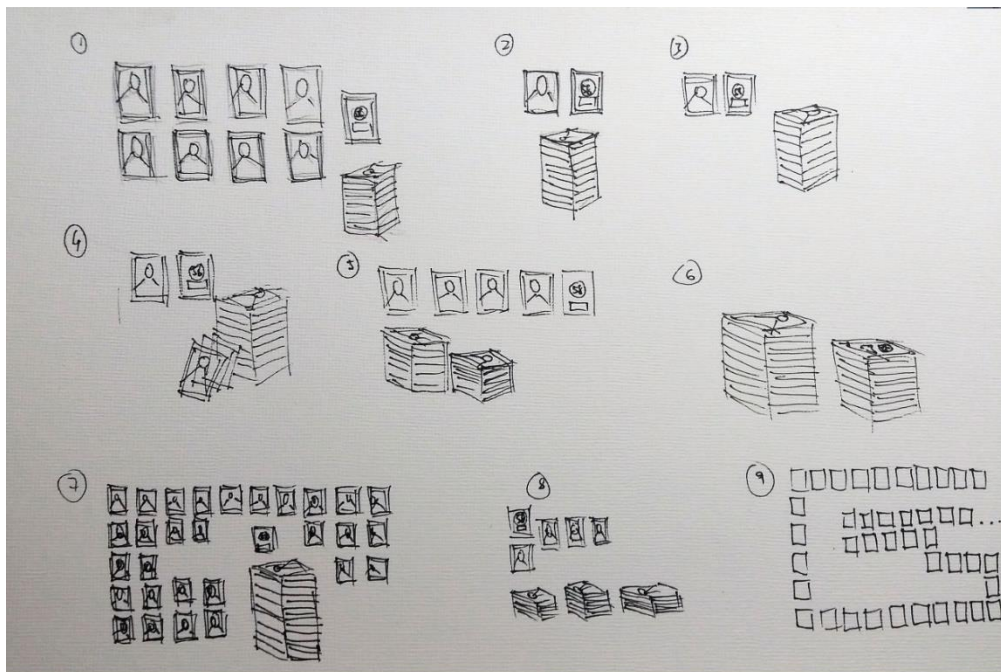
apx 290 X 390 cm

Simulação compositiva 1



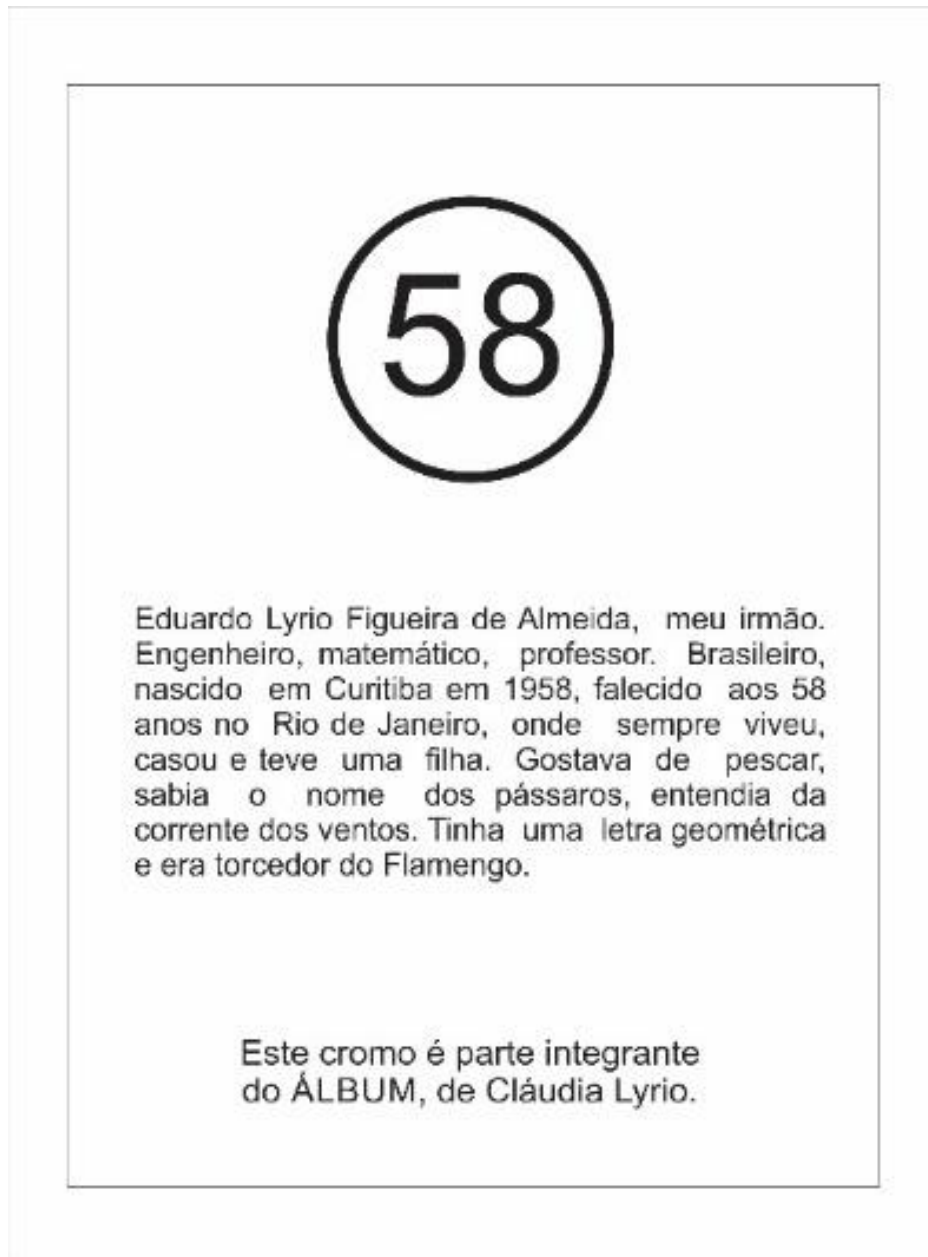
aprox 230x250 cm

Simulação compositiva 2

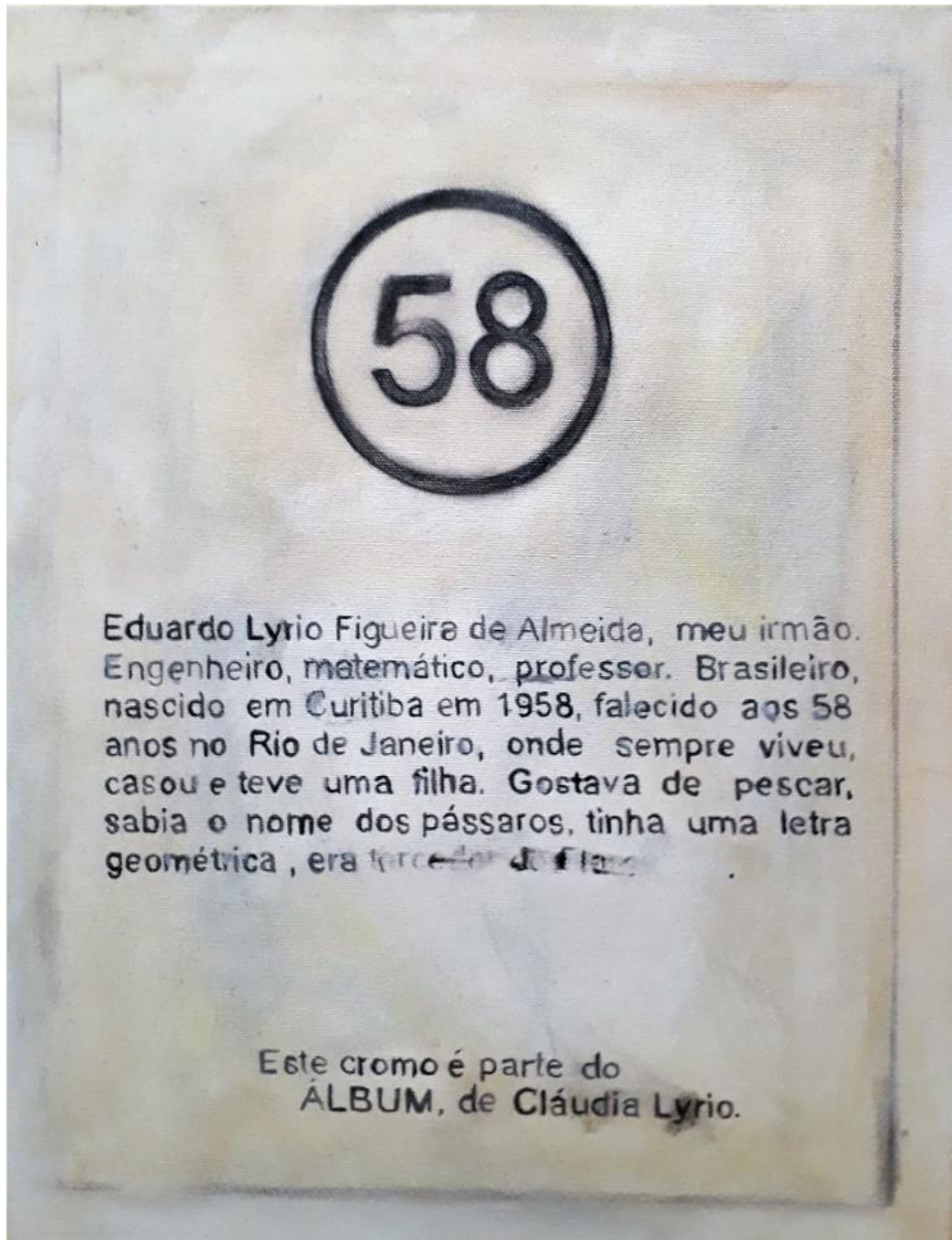


Outros estudos de composição tendo em vista a perspectiva da instalação.

O trabalho se compôs de 57 telas com o retrato , mais uma que representa o verso da figurinha. Na imagem abaixo, o esboço dessa pintura de elementos gráficos feito digitalmente.



O texto final sofreu alterações, ficando a pintura dessa tela como mostra a imagem a seguir.



Ídolo – detalhe da obra - tela 40x30 cm, téc mista, 2017

### 3.4. O ambiente gráfico

Ao mesmo tempo em ia pensando a imagem através de desenhos e estudos, fazia longa pesquisa sobre figurinhas de jogadores de futebol para encontrar as melhores soluções visuais para esse trabalho. Descobri, assim, que as figurinhas eram feitas, de início, com reprodução de desenho em preto e branco, depois eram reproduções fotográficas em tons de cinza pintados à mão por uma técnica rudimentar de aguadas e máscaras, depois coloridas por cromolitografia até o desenvolvimento da litografia, do offset e técnicas mais modernas de produção gráfica.



Fonte : <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/esporte/2013/10/25/colecionador-de-albuns-de-figurinhas.htm#fotoNav=1>



Fonte : <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/esporte/2013/10/25/colecionador-de-albuns-de-figurinhas.htm#fotoNav=1>





Fonte : <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/esporte/2013/10/25/colecionador-de-albuns-de-figurinhas.htm#fotoNav=1>

Nessa pesquisa, observei que a cor tem sua época e o tempo também passa para ela, no que toca ao esmaecimento, no que toca à moda e à técnica possível. O uso do conhecimento técnico da roda cromática pela indústria também sai de um design intuitivo e descompromissado para formas mais sofisticadas e intencionais de pensamento. A indústria gráfica aos poucos foi se aprimorando, desenvolvendo novas tecnologias como o offset, a rotogravura e a impressão digital. A pigmentação mais estável das tintas aos poucos permitiu outras cores e maior saturação. A reprodução passou a ter muito mais precisão, com acabamento e corte feitos por máquinas avançadas.



Fonte : <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/esporte/2013/10/25/colecionador-de-albuns-de-figurinhas.htm#fotoNav=1>

### 3.5 A paleta e a técnica

Tendo em mente que a cor variava com o tempo, pensei primeiramente em fazer uma mudança quadro a quadro que mostrasse essa passagem de tempo, assim como transformar a camisa do Flamengo em camisa do da Seleção brasileira nos anos de campeonato mundial. Todos esses pensamentos, entretanto, acabaram me parecendo anedóticos e foram sendo abandonados ao longo dos estudos, um a um. Fiz novos estudos cromáticos a partir do meu desenho, procurando definir não somente a paleta como a fatura da pintura.



Estudos cromáticos – formatos entre 29,7 x 21 cm e 40 x 30 cm

Após esses estudos, entendi que a figura, para melhor remeter à figurinha repetida, deveria ter um padrão igual em todas as telas: composição, desenho e cor, além da moldura característica da figurinha tradicional. Isso me levou de volta à fotografia e à necessidade de respeitar a imagem fotográfica, ela mesma, em sua forma, o mais possível. Assim eram feitas as figurinhas de futebol a partir de certo momento de sua história, quando deixam de ser desenhadas e passam a usar a cromolitografia que consistia em tintamentos por transparências sucessivas sobre a foto tirada do jogador.

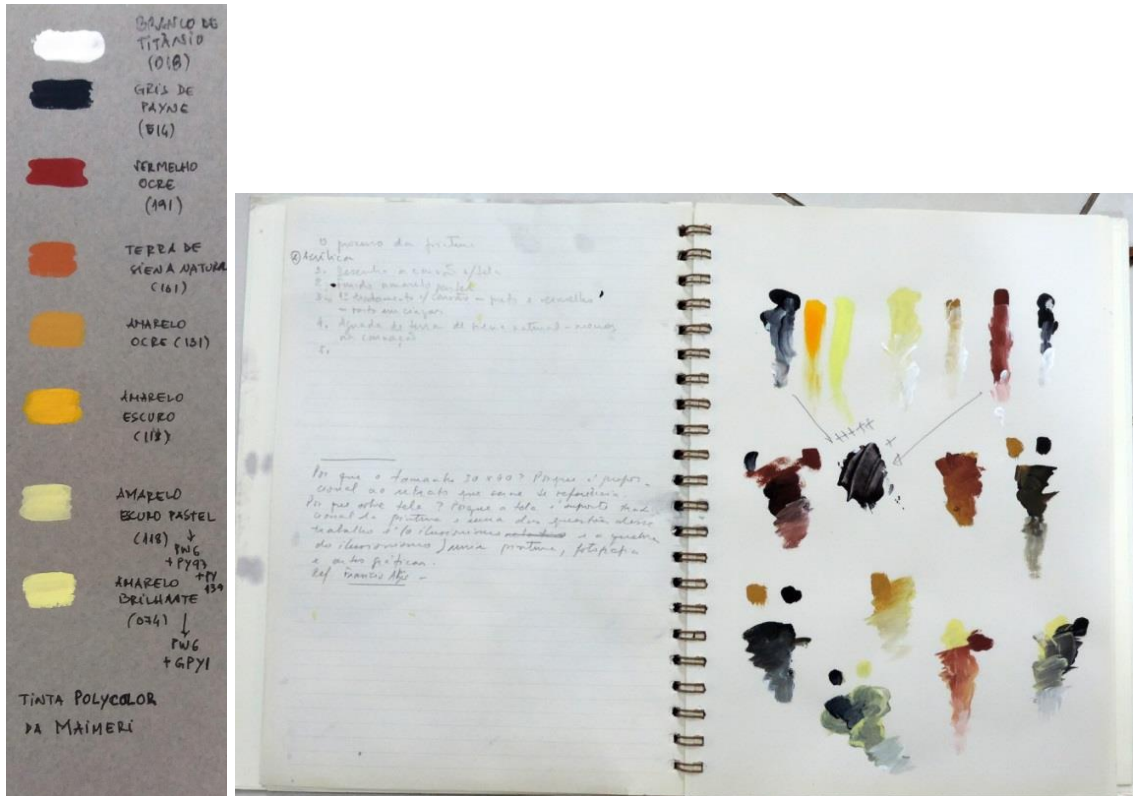
Em meio a outras pesquisas ainda, encontrei um arquivo do time do Flamengo de 1954 que trazia alguns pontos como solução: a fotografia usada na produção, o texto falando de cada jogador, uma paleta fora do padrão das complementares, que depois foi muito utilizado, e o mesmo modelo de camiseta da foto de referência. Estava definida a paleta: preto, vermelho, branco e amarelo. Essa paleta era significativa o suficiente para mim: na alquimia, representam as quatro cores do desenvolvimento espiritual.

Figura 9 Clube de Regatas Flamengo 1954



fonte: <https://br.pinterest.com/pin/332070172509821516/>

Optei por iniciar o trabalho em acrílica, utilizando uma tinta de acabamento fosco e seco. A paleta inicial foi definida em: gris de payne (devido à ausência momentânea do preto 530 no mercado), vermelho ocre, terra de siena natural (que foi abandonada posteriormente), amarelo brilhante, amarelo escuro, amarelo pastel escuro e branco de titânio<sup>19</sup>.



Paleta acrílica e estudos de paleta.

<sup>19</sup> A nomenclatura das tintas acrílicas nem sempre obedece ao padrão de nomenclatura tradicional de tintas, cada fabricante usa nomes de sua própria escolha para cores semelhantes ou até iguais. No trabalho foram utilizadas tintas Polycolor, da Maimeri.



Paleta acrílica em desdobramento:

Após as primeiras 4 telas que foram pintadas uma a uma, percebi que o processo seria, daquele modo, muito mais demorado do que supunha e que seria interessante usar também a tinta a óleo diversificando acabamentos e alcançando outras sutilezas pictóricas. Assim, trouxe para a paleta do trabalho, respeitando as quatro cores alquímicas, outras variações: brancos de titânio e de zinco; amarelo brilhante (Gamblin), amarelo luminoso (Pébeo) amarelo ocre e amarelo limão; *vermillinon*, laca de gerânio e laca de garança; preto de marfim e de marte.



Paleta de óleo e estudos de paleta

### 3.6 Face a face

Após a definição da paleta, iniciei o processo da pintura. Nas primeiras telas, entendi que não daria para pintar os retratos um por um, como estava fazendo, porque afetivamente não estava sendo possível. Esbarrava em mim. Então acabei definindo um método. As primeiras etapas seriam realizadas em bloco, como nas jornadas dos afrescos. Isso me ajudaria com o volume e, também, com a sensação de estar caminhando, fundamental para chegar até o fim. Era um modo de postergar o contato com o rosto, adiar sofrimentos. A partir de certo ponto, porém, um ponto meio indistinto em que os retratos não eram ninguém, era preciso saber o que cada um me dizia. Os rostos foram assim se individualizando, um a um, adquirindo contornos que não esperava, mesmo quando buscava repetir os gestos, as pinceladas. Enfrentei minhas dificuldades com o retrato: diante da perda, da técnica e do meu próprio questionamento sobre esse gênero saturado de pintura.



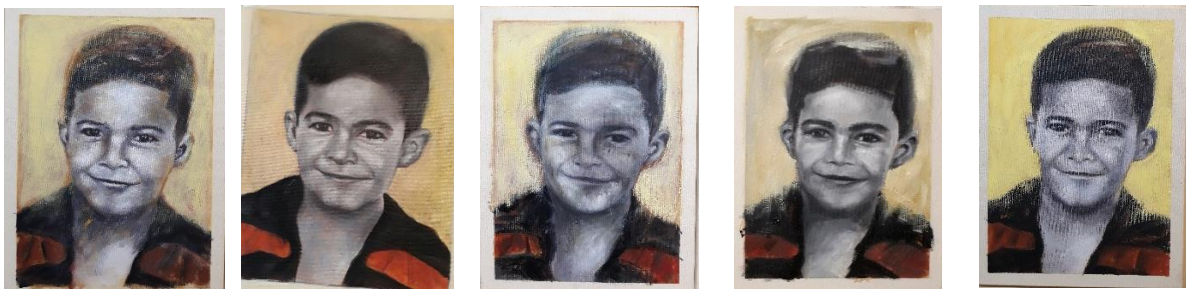
Vista de várias etapas do trabalho em processo.

O processo da pintura seguiu as seguintes etapas: marcação a carvão; primeira camada de pintura do fundo; *underpainting* do retrato em tons quentes e saturados; novas camadas sobre o fundo; ajuste da marcação da *underpainting*; grisalha; pintura da camisa; camadas finais do fundo; velaturas.



Ídolo – processo de base – a partir desse momento, os valores eram mais ou bastatne mais detalhador em cores quentes e saturadas

Muitas técnicas foram utilizadas nas pinturas, uma a uma, apesar do método de trabalho e do processo geral ser o mesmo. Sabendo que o resultado de superfície de qualquer pintura depende das suas primeiras camadas<sup>20</sup>, propositalmente, fiz a *underpainting* ora mais solta, ora mais delicada, mais definida no que diz respeito ao trabalho tonal. Como resultado, variação dentro da unidade. As variações foram intensificadas com a mudança da acrílica para o óleo, com a mistura das técnicas, com a variação de aspecto das tintas escolhidas e, também, com as combinações da paleta, fosse para evocar a passagem do tempo, as figurinhas, a memória dos ícones, fosse para trazer à lembrança a fopintura e o próprio referente fotográfico.



Ídolo – detalhes da obra - telas 40x30 cm, téc mista, 2017/18

<sup>20</sup> Na verdade, o resultado de superfície da pintura começa no suporte escolhido.



### 3.7 A grisalha

A grisalha já era conhecida como técnica de pintura desde o séc. XIV, quando era chamada “color lapidum” (cor da pedra). O termo, *grisaille* (de *gris*, cinza, em francês) só foi cunhado no séc. XVII. A técnica foi usada em todos ou quase todos os tipos de pintura, do afresco e do mural à pintura em painel e em tela, passando pelas miniaturas e iluminuras. Embora o termo se refira a tons de cinza, a grisalha pode trazer sutilmente outras cores, a fim de serem enfatizados estes ou aqueles elementos dentro da pintura<sup>21</sup>. Era a técnica usada para simular uma escultura em pintura, criando-se um *trompe l’oeil*, que alimentou os debates do *paragone*. Artistas como Van Eyck utilizaram a grisalha não como técnica ilusionista, mas com a intenção de trabalhar com uma paleta reduzida que se descolava, assim, da representação mimética.<sup>22</sup>

A grisalha também era usada como *underpainting* na pintura em camadas. A pintura em camadas e a pintura *alla prima* são as maneiras básicas de pintar. A primeira, obedece a etapas distintas, sessões, em que a imagem vai criando corpo pouco a pouco, enquanto na segunda, de modo único e direto, se aplica a tinta sobre a tela.

A pintura em camadas pode, ela mesma, obedecer a procedimentos diversos na colocação das camadas. Uma das possibilidades é preparar uma *underpainting* em escala de cinza ou *grisalha*. Essa *underpainting*, também conhecida como *dead layer*, tem como função guiar as camadas subsequentes como um mapa em que o pintor já não precisa se preocupar com os valores quando da aplicação da cor. Assim, sobre a grisalha, o pintor entra com a cor através de velaturas sucessivas e/ou esfregaços (este é um modo de se usar o pincel seco), como se verdadeiramente desse vida a um corpo. Essa técnica foi (e ainda é) muito utilizada para a pintura da carnação, rosto, corpo como um todo, porque permite alcançar um grau excelente de delicadeza e realismo na representação da pele, com transparências e sutilezas.

No trabalho ÍDOLO, o processo da grisalha foi invertido na pintura do corpo. As camadas iniciais foram feitas em tons quentes e saturados (respeitando a paleta

---

<sup>21</sup> BOCHERT, p.239-240

<sup>22</sup> Para aprofundar, conf. os textos SCHOELL-GLASS e BOCHERT

definida) para depois serem cobertas por uma grisalha. Em alguns retratos, esse trabalho tonal foi feito com bastante cuidado, enquanto em outros as áreas de valor ficaram mais amplas. Três razões me levaram a usar a grisalha para as camadas finais do rosto. A primeira, reforçar a conexão com a fotografia em p&b utilizada como referente. A segunda, reforçar a conexão com o método cromolitográfico de produção de figurinhas à época do retrato, quando o rosto ficava monocromático. Por fim, como metáfora, como processo de visualização da perda e do surgimento da distância. Tempo e cor. “Trabalho cromático do distanciamento”<sup>23</sup>, a grisalha não é uma cor, é uma “coloris de descoloração”<sup>24</sup>.

“Uma imagem em grisalha não apresenta nada de neutro, nada de estável, nada de estritamente definido. Parece antes resultar de um momento e de um movimento: trata-se do tempo que passou, como uma rajada de vento, e que, ao passar, *pulverizou* (nos dois sentidos do verbo: depositar poeira e destruir) a cor das coisas.”<sup>25</sup>

A grisalha, portanto, é muito mais do que uma etapa do trabalho de pintura. Ela traz a potência e a limitação da representação<sup>26</sup>. Nesse sentido, ela reflete sobre si mesma e sobre a arte. Funciona também como metáfora. É a metáfora da sombra da filha de Dibutades, a moça do mito da pintura. Com ela pretendi, neste trabalho, pensar essa imagem que me serviu de referência, uma imagem dada e fugidia, através de um processo que foi, ele mesmo, como um movimento de instauração do distanciamento, uma vivência da perda enfrentando o paradoxo de tentar impedi-la.

---

<sup>23</sup>DIDI-HUBERMAN, 2014 - p. 282. Aby Warburg foi quem apontou o papel da grisalha na representação da distância. Cf também SHOELL-GLASS, P. 201

<sup>24</sup> id, p. 46

<sup>25</sup> Id ibid

<sup>26</sup> SHOELL-GLASS, p.201



Ídolo – o processo da grisalha - telas 40x30 cm, téc mista, 2017/18

### 3.8 Eis aí: todos juntos

A verdade da obra não deve ser tirada apenas dela mesma, mas de todo o processo de sua produção<sup>27</sup>. Decisões foram tomadas e abandonadas. Cores foram pensadas e deixadas. A dúvida nunca foi embora, na verdade, ainda está presente aqui dentro. Entre conflitos e apaziguamentos, instabilidade e estabilidade, eis a obra que chega a um termo, mas não a um fim, muito menos a uma conclusão. Sinto que está em movimento.

<sup>2727</sup> SALLES, p.33



Ídolo – óleo e acrílica sobre tela , 58 telas 40x 30 cm – área total (aberto) 200x360 cm -2018

#### 4. PALAVRAS FINAIS

“O rosto é o ser inevitavelmente exposto do homem e, também, o seu próprio restar escondido nessa abertura”, diz Giorgio Agamben<sup>28</sup>. Ao término do trabalho, encontrei múltiplos Eduardos em que todos eram ele e nenhum conseguiu ser integralmente. Um ser que me escapou, muitos entes que toquei. É, porém, ainda Agamben que me acena: o rosto não é um simulacro, é *simultas*, *ele* reúne ao mesmo tempo nossas múltiplas faces e nenhuma delas é mais verdadeira que a outra. Para saber o rosto, não devemos pensar em semelhanças, mas na “simultaneidade dos semblantes”, na “inquieta potência que os mantêm junto e os reúne em comum.”<sup>29</sup> Para encontrar esses semblantes nesse retrato, joguei sobre ele repertórios reais e imaginários. Mais que tudo, eu habitei esse retrato. Mais que um trabalho de pintura, **Ídolo** foi um lugar onde vivi. Foram dois anos, entre pesquisa e pintura, em que prolonguei a presença de meu irmão comigo, conversei com aquele rosto, sorri de volta, revi fatos de um passado, atravessei alegrias e culpas, ficionei inúmeros momentos e deixei que a grisalha fizesse seu papel.

<sup>28</sup> AGAMBEN, p.74

<sup>29</sup> Id. ibid

Estive, enfim, diante da presença da memória, acompanhei, dia a dia, face a face, não a sua perda, mas a sua transmutação em algo que não sei explicar, mas está guardado, é uma sombra na parede, é estranho e é, também, familiar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS UTILIZADAS

- AGAMBEN, Giorgio. Il volto. In: Mezzi senza fine. Note sulla politica. Bollati Boringhieri: Torino, 1996, p. 74-80. \*Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa
- ALBERTI, Leon Batista. Da pintura. Campinas, Editora da UNICAMP, 1999.
- ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: ---. Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo, Martins, 1974.
- BELL, Julian. What is painting? London, Thames & Hudson, 2017
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. BENJAMIN, W. Obras escolhidas: Magia e Técnica; Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BLOM, Philipp. Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro, Record, 2014
- BOCHERT, Till-Holger. Color lapidum: a survey of late medieval grisaille. In: [https://www.academia.edu/14953055/Color\\_Lapidum\\_A\\_survey\\_of\\_Late\\_Medieval\\_Grisaille](https://www.academia.edu/14953055/Color_Lapidum_A_survey_of_Late_Medieval_Grisaille)
- ArteVersa – revista digital <sup>1</sup> <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=30> Colecionismo na pós-produção (maio 2017)
- DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha. São Paulo, Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. Grisalha: Poeira e poder do tempo. Lisboa, Ymago, 2014 (edição digital)
- DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas, Papirus, 1993
- ENO, Brian e SCHMIDT, Peter. The oblique strategies. App, 1975
- FERREIRA, António Gomes. Dicionário de Latim-Português, Porto, Porto Editora, 1983
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: \_\_\_\_\_. (Sem a referência). Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1976.
- KIRSH, Andrea & LEVENSON, Rustin S. Seeing through paintings: physical examination in art historical studies. New Haven and London, Yale University Press, 2000
- LESSING, Gotthold Ephraim . Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Introdução, tradução e notas Marcio Seligman-Silva, Iluminuras, 2011
- LISPECTOR, Clarice. A vida íntima de Laura. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1978.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Lisboa, Veja, 2002
- PEREIRA, Sonia Gomes. Arte, Ensino e Academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Mauad:Faperj, 2016
- PEREIRA, Isidro. Dicionário Grego-Português e Português-Grego. Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1976
- POPE-HENNESSY, John. The portrait in the Renaissance. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1979
- SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado. São Paulo, Intermeios, 2013
- SCHOELL-GLASS, Charlotte. Em grisaille – Painting Difference. In: Text and Visuality. Word & Image Interactions III, Amsterdam/Atlanta, Editions Rodopi, 1999.

## PESQUISA DE CROMOS

- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cromo\\_\(estampa\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cromo_(estampa))
- <https://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Colecionismo>
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81lbum de cromos](https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81lbum_de_cromos)
- [http://www.bdportugal.info/Comics/Col/Cromo BD/](http://www.bdportugal.info/Comics/Col/Cromo_BD/)
- [http://bazar0.com/shop\\_ptr.html?IP=188.251.122.19](http://bazar0.com/shop_ptr.html?IP=188.251.122.19)