

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

Marina Pastorino

**FUGA DO EU: AUTORRETRATOS DE UMA MENTE AUSENTE**

Rio de Janeiro  
2019

Marina Pastorino

**FUGA DO EU: AUTORRETRATOS DE UMA MENTE AUSENTE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos à obtenção do título de Bacharel em Pintura.

Orientadora: prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Luana Manhães da Silva

Rio de Janeiro  
2019

Marina Pastorino

## **FUGA DO EU: AUTORRETRATOS DE UMA MENTE AUSENTE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos à obtenção do título de Bacharel em Pintura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Luana Manhães da Silva

Trabalho \_\_\_\_\_. RIO DE JANEIRO, \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_\_.

---

Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Luana Manhães da Silva – Orientadora  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Martha Werneck de Vasconcellos  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Julio Ferreira Sekiguchi  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RIO DE JANEIRO

2019

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, à minha noiva, Julia, que foi um apoio constante na execução dessa pesquisa, aos amigos Elton, Suzana, Fernanda, Marcone e Bianca pelo grande apoio moral, à Cris, minha terapeuta, que sugeriu a obra de Deleuze após uma longa conversa sobre o trabalho, à Lua, Bruna, Andressa, Letícia, Cás, Márcia e demais pessoas queridas da EBA, à mamãe, por sentar do meu lado para discutir as ideias quando me faltavam palavras e à Luana pela excelente orientação e suporte.

## RESUMO

Esse Trabalho de Conclusão de Curso analisa a construção de três autorretratos que fazem alusão ao conceito “estado de dissociação” do sujeito. Foram utilizados como base teórica os estudos de Teoria da Cor de Itten, análises de Deleuze acerca das obras de Francis Bacon como base comparativa dos trabalhos desenvolvidos e, também, como auxílio ao tema, a publicação *Trauma and Recovery*, da psiquiatra Judith Herman.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Retratos do personagem entre 2005 e 2010 .....	7
Figura 2 – Lauren de Graaf at Vera Wang 16 s/s Backstage.....	8
Figura 3 – "Insônia", trabalho apresentado no anteprojeto .....	9
Figura 4 – Processo da pintura "K.B." de Alex Kanevsky .....	10
Figura 5 – "Fragment of a Crucifixion" de Francis Bacon.....	11
Figura 6 – "J.F.H." de Alex Kanevsky .....	13
Figura 7 – "J.W.i." de Alex Kanevsky .....	14
Figura 8 – "The Mothers" de Jenny Saville .....	15
Figura 9 – "Market Street, Midnight" de Jeremy Mann (série "Cityscapes").....	15
Figura 10 – "The Rescue" de Marco Mazzoni.....	16
Figura 11 – "Sem Título" de Louise de Bourgeois .....	16
Figura 12 – "Lágrimas de Sangre" de Oswaldo Guayasamín.....	16
Figura 13 – Referência base.....	19
Figura 14 – esquema de comparação entre forma e cor .....	20
Figura 15 – "Triptico, Estudos do Corpo Humano" de Francis Bacon.....	21
Figura 16 – Composição.....	22
Figura 17 – Estudo de cor I.....	23
Figura 18 – Primeira etapa da pintura 1.....	25
Figura 19 – Segunda etapa da pintura 1.....	26
Figura 20 – primeira etapa "Impedimento".....	26
Figura 21 – Impedimento .....	27
Figura 22 – Estudo de Cor II.....	28
Figura 23 – Primeira etapa da pintura 2.....	29
Figura 24 – Segunda etapa da pintura 2.....	30
Figura 25 – Catarse .....	30
Figura 26 – Primeira etapa do políptico: fundos.....	31
Figura 27 – Retratos de William Blake de 1976, analisados na citação acima .....	32
Figura 28 – Segunda etapa do políptico .....	33
Figura 29 – Pinturas de Bacon analisadas por Deleuze na citação acima.....	34
Figura 30 – terceira etapa do políptico.....	35
Figura 31 – Ego .....	36

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>6</b>
<b>1 ESTADO DA QUESTÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2 DESENVOLVIMENTO .....</b>	<b>17</b>
<b>2.1 O ESPÍRITO ANIMAL E A CONSTRUÇÃO DA REFERÊNCIA .....</b>	<b>17</b>
<b>2.2 COMPOSIÇÃO E FORMA .....</b>	<b>19</b>
<b>2.3 A ESCOLHA DA PALETA .....</b>	<b>22</b>
<b>2.5 EXECUÇÃO E METODOLOGIA.....</b>	<b>24</b>
2.5.1 <i>Impedimento.....</i>	24
2.5.1 <i>Catarse.....</i>	27
2.5.2 <i>Ego.....</i>	31
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>37</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>39</b>

## INTRODUÇÃO

A série Fuga<sup>1</sup> do Eu<sup>2</sup> tem como objetivo o desenvolvimento de autorretratos que traduzem diversos estados de dissociação, o não reconhecimento de si e retratos de um sujeito não existente no plano que foge da realidade, representando a própria consciência longe do ambiente onde o corpo, então vazio desse eu, habita.<sup>3</sup>

A pesquisa teve início em 2016, quando, após dois anos de convivência com um trauma de infância lembrado, percebi a necessidade de externar a inércia gerada por conflitos internos presentes em meu interior. A redescoberta da memória esquecida trouxe revelações sobre a construção da minha própria identidade a partir do melhor entendimento e reflexão sobre um personagem que criei aos meus nove anos de idade como forma de defesa e escape, como explica Herman:

Enquanto a maioria dos sobreviventes de abuso na infância descrevem um grau de proficiência no uso de transe, alguns desenvolvem um tipo de dissociação virtuosa. Eles podem aprender a ignorar dor severa, a esconder suas memórias em amnésias complexas, a alterar seu senso de tempo, lugar ou pessoa, e a induzir alucinações ou estados de possessão. Às vezes essas alterações na consciência são deliberadas, mas geralmente elas se tornam automáticas e parecem estranhas e involuntárias. (HERMAN, 1992, p. 102, tradução nossa)

Essa figura esteve sempre presente em minha memória, seu rosto sempre esteve ali e, desde que me lembro, aprender a desenhar tinha como principal objetivo retratá-lo e torná-lo mais real (Figura 1). Foi protagonista em muitas histórias que

---

<sup>1</sup> Fuga: s.f. [figurado] estado de perturbação psicológica de curta duração que leva o indivíduo a buscar ausentar-se ou desprender-se da realidade; subterfúgio, escapatória. (DICIO. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/fuga/>>. Acesso em 04 fev. 2017)

<sup>2</sup> Eu: s.m. a maneira de ser alguém; a qualidade particular e distintiva de uma pessoa. (DICIO. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/eu/>> Acesso em 04 fev. 2017)

<sup>3</sup> “Às vezes situações de perigo inescapáveis podem não só evocar terror e raiva, mas também, paradoxalmente, um estado de calma destacada, onde terror, raiva e dor se dissolvem. Eventos continuam a ser registrados na consciência, mas é como se tais eventos fossem desconectados de seus significados originais. Percepções podem ser dormentes ou distorcidas, com anestesia parcial ou perda de sensações particulares. A sensação de tempo pode ser alterada, normalmente com uma sensação de câmera lenta, e a experiência pode perder sua qualidade de realidade ordinária. A pessoa pode sentir como se o evento não está acontecendo com ela, como se ela estivesse observando de fora de seu corpo, ou como se toda a experiência fosse um pesadelo do qual acordará em breve.” (HERMAN, 1992, p. 42-43, tradução nossa)



escrevia durante a infância e adolescência, vivenciando em seu corpo tudo o que eu não lembrava de ter sofrido: esse é o corpo representado nas pinturas dessa série.

Figura 1 – Retratos do personagem entre 2005 e 2010



Fonte: A Autora (2005-2010)

Como proposta de trabalho vislumbrei elaborar pinturas com uma atmosfera opressiva, construída a partir de uma paleta carregada de pretos e azuis, visando um resultado cromático semelhante ao da fotografia de Michele Morosi (Figura 2). Para isso pretendia usar diversos processos da pintura, que proporcionassem reflexão ao estado emocional.

Figura 2 – Lauren de Graaf at Vera Wang 16 s/s Backstage



Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/462604192966291925/> (2015)

Esta proposta surgiu a partir da pesquisa iniciada em 2016, na qual eu buscava em meus trabalhos uma relação cromática predominantemente fria. Porém não tinha uma referência de resultado onde eu quisesse chegar. Os trabalhos anteriores à referência foram feitos através de processos diversos, observando como a cor do fundo interfere no resultado final. Decidi continuar com essa abordagem em busca de uma “sensação colorante”<sup>4</sup> que remetesse as sensações vividas pelo personagem, usando como base teórica o livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação* de Gilles Deleuze (2011).

No trabalho apresentado como anteprojeto (Figura 3) encontrei um processo que me agradava, mas na execução do trabalho concluí que ainda não era o que eu buscava, pois mesmo através dos pretos e azuis se sobressaindo devido ao fundo laranja, a tonalidade ainda era muito quente e percebi como a busca da paleta fria através do contraste quente-frio deveria conter apenas os tons quentes que possuem tonalidades mais próximas dos tons frios, como o vermelho e alguns tons violáceos.

---

<sup>4</sup> Deleuze, ao analisar as obras de Bacon, usa o termo “sensação colorante” como o ápice da lógica da sensação, como dito no prefácio do livro: “Cada uma das rubricas seguintes considera um aspecto dos quadros de Bacon, segundo uma ordem que vai do mais simples ao mais complexo. Esta ordem, porém, é relativa e só tem validade do ponto de vista de uma lógica geral da sensação. É evidente que na realidade todos os aspectos coexistem, convergem na cor, na ‘sensação colorante’, que é o culminar dessa lógica.” (DELEUZE, 2011, p.31)

Figura 3 – "Insônia", trabalho apresentado no anteprojeto



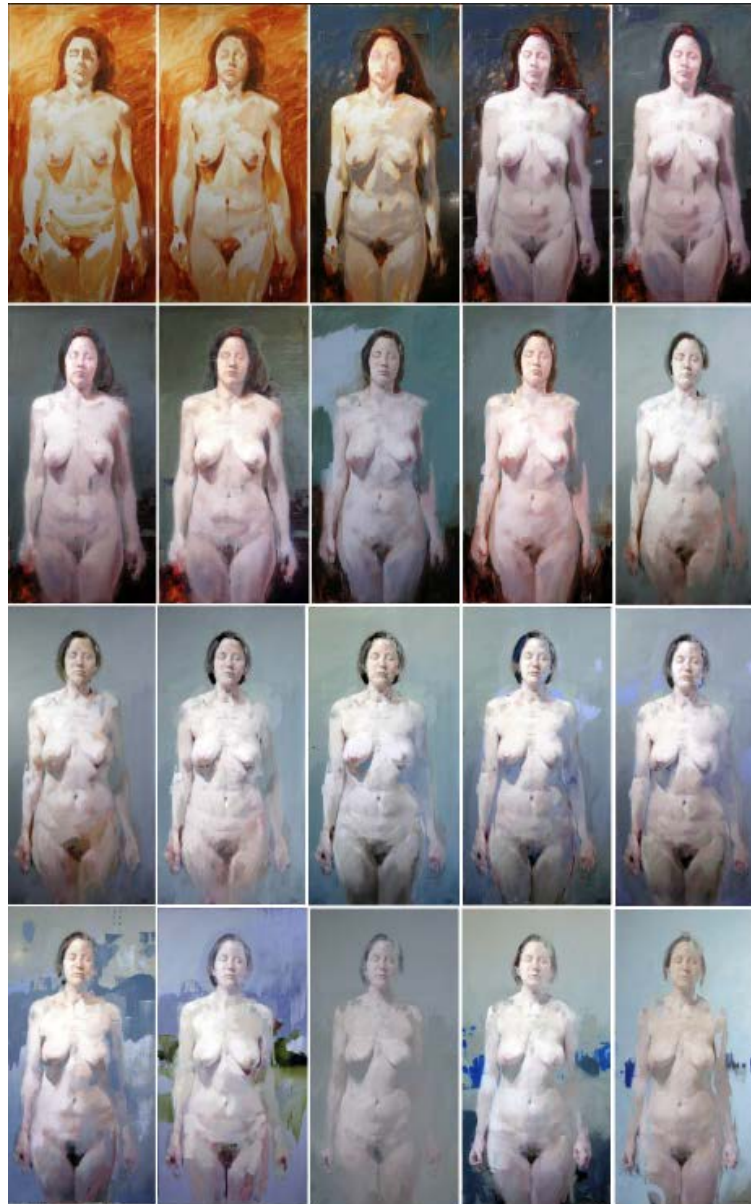
Fonte: A autora (2017)

Esse trabalho foi iniciado com uma imprimadura de laranja e construído através de uma pré-pintura em cinza, quando encontrei um processo utilizado por Alex Kanevsky<sup>5</sup> (Figura 4) em uma de suas pinturas e resolvi, a partir de então, segui-lo com algumas alterações.

---

<sup>5</sup> Alex Kanevsky (1963- ) é um pintor atualmente baseado na Filadélfia, Pensilvânia. Suas obras combinam abstração e figuração em retratos de múltiplas camadas que capturam o movimento e o fluxo constante do tempo em um único momento.

Figura 4 – Processo da pintura “K.B.” de Alex Kanevsky



Fonte: <http://www.somepaintings.net/PROGRESS/KBprogress/KBPROG.htm>

Como objetivo inicial, apresentei à banca de qualificação que gostaria de observar esse processo do início, em sua plenitude. Porém, o resultado cromático em que eu queria chegar ainda era indeterminado, apesar de idealizado, e ao produzir as composições para as obras apresentadas, percebi que o resultado já não seria satisfatório com base no progresso da minha pintura anterior, e dentro do processo de Alex Kanevsky.

## 1 ESTADO DA QUESTÃO

A base teórica para explicação da temática é a publicação *Francis Bacon: Lógica da sensação*, de Gilles Deleuze, edição publicada em 2011, onde Deleuze analisa as obras de Bacon através de uma lógica não-racional da sensação:

De qualquer modo Bacon não deixou de querer eliminar o “sensacional”, ou seja, a figuração primária naquilo que provoca uma sensação violenta. Tal é o sentido da fórmula; “quis pintar o grito mais do que o horror”. (Deleuze, 2011, p. 85)

A mesma lógica deve ser usada para as análises do meu trabalho, e é pelo intuito de pintar a sensação mais do que o objeto, que me identifico com as pinturas de Francis Bacon (

Figura 5).

Figura 5 – "Fragment of a Crucifixion" de Francis Bacon



Fonte: <https://www.francis-bacon.com> (1950)

Como aporte teórico para a compreensão do tema, foi usado o livro *Trauma and Recovery*, da médica psiquiatra Judith Herman. Sua escolha, no lugar de teóricos conhecidos como Sigmund Freud, foi proposital, devido ao seu posicionamento feminista em relação ao trauma.

Um século mais tarde, este estudo ainda compete com descrições clínicas contemporâneas dos efeitos do abuso sexual na infância. É um documento brilhante, compadecido, argumentado eloquentemente e fundamentado em si. Seu título triunfante e tom exultante sugere que Freud via sua contribuição como a conquista essencial no campo.

Ao invés, a publicação de *"The Aetiology of Hysteria"* marcou o fim dessa linha de questionamento. Dentro de um ano, Freud tinha, de maneira privada, repudiado a teoria traumática das origens da histeria<sup>6</sup>. Sua correspondência deixa claro que ele estava cada vez mais perturbado pelas implicações sociais radicais de sua hipótese. Histeria era tão comum entre mulheres, que, se as histórias de suas pacientes fossem verdade, e se sua teoria fosse correta, ele seria forçado a concluir que o que ele chamava de "atos pervertidos contra crianças" eram endêmicos, não somente entre o proletariado de Paris, onde ele tinha primeiro estudado histeria, mas também entre as respeitáveis famílias burguesas de Viena, onde ele estabeleceu sua prática. Essa ideia era simplesmente inaceitável. Era além da credibilidade. De frente com esse dilema, Freud parou de escutar suas pacientes. (HERMAN, 1992, p.14, tradução nossa)

Em seu texto, Herman deixa evidente seu posicionamento em frente as atitudes de Freud durante sua carreira. Enquanto não exclui seus achados, Herman, como mulher, é cuidadosa em sua leitura e leva em consideração a interferência do machismo e das práticas da época em suas considerações.

---

<sup>6</sup> Na língua grega, histera significa matriz. Na Antigüidade, e sobretudo em Hipócrates, a histeria era considerada uma doença orgânica de origem uterina e, portanto, especificamente feminina, que tinha a particularidade de afetar o corpo em sua totalidade [...] Platão retomou a tese hipocrática, sublinhando que a mulher, diferentemente do homem, trazia em seu seio um "animal sem alma". Próximo da animalidade: assim foi, durante séculos, o destino da mulher, e mais ainda da histérica. [...] A moderna noção de neurose histérica veio à luz ao mesmo tempo que se produzia, no mundo ocidental, entre 1880 e 1900, uma verdadeira epidemia de sintomas histéricos. Escritores, médicos e historiadores concordavam em ver nas crises da sociedade industrial sinais convulsivos de natureza feminina. Assim, as massas trabalhadoras eram chamadas de histéricas quando entravam em greve, enquanto as multidões eram remetidas a seus "furores uterinos" quando ameaçavam a ordem estabelecida. Remetida a uma causa traumática que tinha ligação com o sistema genital, a histeria de Charcot tornou-se, durante esse período, uma doença funcional, de origem hereditária, que tanto afetava os homens quanto as mulheres. [...] Entre 1888 e 1893, portanto, Freud forjou um novo conceito de histeria. Retomou de Charcot a idéia da origem traumática. Todavia, pela teoria da sedução\*, afirmou que o trauma tinha causas sexuais, sublinhando que a histeria era fruto de um abuso sexual realmente vivido pelo sujeito na infância [...] Após o abandono da teoria da sedução, e também da publicação, em 1900, de *A interpretação dos sonhos\**, o conflito psíquico inconsciente é que foi reconhecido por Freud como a principal causa da histeria. Ele afirmou, a partir de então, não mais que as histéricas sofriam de "reminiscências", como nos Estudos, mas de fantasias. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 338-340)

Para o estudo da cor, foi utilizada a Teoria da Expressão da Cor de Johannes Itten, presente na publicação *The Elements of Color*, publicado em 1970, assim como os estudos de mixagem de cores e relações cromáticas presentes no mesmo livro. O autor apresenta aspectos da psicologia de uma cor, através de seu posicionamento em relação as outras cores e seus contrastes.

Dentre os artistas que influenciam a pesquisa aqui apresentada, há dois que se destacam: Alex Kanevsky e Jenny Saville. Como dito na introdução, foi graças ao processo de Alex Kanevsky que esta pesquisa tomou um rumo, porém, a influência do pintor está presente também na composição e tratamento da figura, principalmente em duas pinturas da série *Beautiful and Profound Paintings* de 2014 (Figura 6 e Figura 7):

Figura 6 – “J.F.H.” de Alex Kanevsky



Fonte: <http://www.somepaintings.net/2014A/index.html> (2014)

Figura 7 – “J.W.i.” de Alex Kanevsky



Fonte: <http://www.somepaintings.net/2014A/index.html> (2014)

Vale notar, na Figura 7, como a paleta dessaturada da carnação conversa com o vermelho vibrante em segundo plano, o que me fez questionar como esse diálogo ocorreria em uma escala menor, com o vermelho saturado utilizado como fundo e respirando por trás da pintura, ao invés de uma adição posterior.

Ambos os trabalhos apresentam uma desconstrução da figura, que possivelmente ocorreu ao longo de seus desenvolvimentos. O artista construiu a figura em sua integridade, para depois vir com camadas de tinta como se apagasse sua forma, conforme é observado na Figura 4. Essa desconstrução também pode ser observada nos trabalhos mais recentes de Saville, porém de maneira inversa, permitindo que se enxergue a marcação da figura através do inacabado, conforme é visto na Figura 8. Tal tratamento é semelhante ao que Deleuze observava nas pinturas de Bacon e chamava de espírito animal<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> “Não se trata de modo algum de uma correspondência entre formas animais e formas de rosto. De facto o rosto perdeu sua forma ao ser passado à escova ou esfregado com um pano, operações que desorganizam e fazem surgir em seu lugar uma cabeça. E as marcas ou traços de animalidade também não são formas animais, mas antes espíritos que assombram as partes submetidas à passagem da escova ou do esfregão, espíritos que puxam a cabeça, individualizam e qualificam a cabeça sem rosto. [...] Acontece por vezes da cabeça de homem ser constituída de animal; mas não é o animal enquanto forma, é o animal como traço” (DELEUZE, 2011, p. 60)



Figura 8 – “The Mothers” de Jenny Saville



Fonte: <https://www.gagosian.com/artists/jenny-saville> (2011)

Outros artistas influenciam a pesquisa, porém de maneira indireta. No caso de Jeremy Mann e Marco Mazzoni, ambos conseguiram resultados cromáticos semelhantes ao almejado (Figura 2), Mann com pinturas da série *Cityscapes* (Figura 9) e Mazzoni com várias de suas ilustrações (Figura 10)

Figura 9 – “Market Street, Midnight” de Jeremy Mann (série “Cityscapes”)



Fonte: <http://redrabbit7.com/cityscape/> (2008-2016)

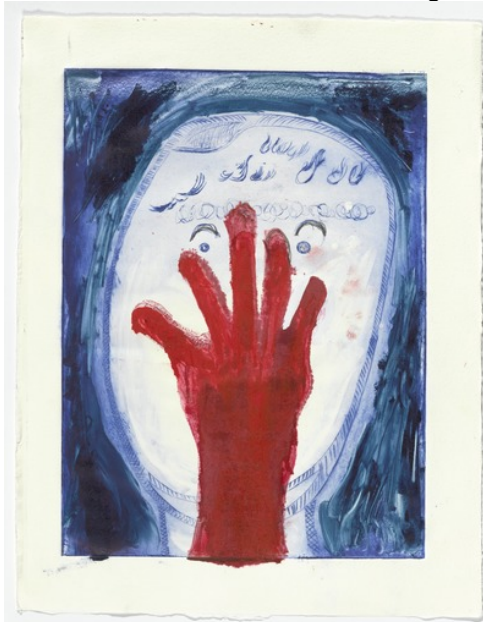
Figura 10 – "The Rescue" de Marco Mazzoni



Fonte: <https://www.instagram.com/p/9jZEbFtSl6/> (2015)

Já Louise Bourgeois (Figura 11) e Guayasamín (Figura 12) têm uma influência mais emocional, através dos sentimentos de horror que passam com suas obras, semelhantes aos que busco representar em minha pesquisa.

Figura 11 – "Sem Título" de Louise de Bourgeois



Fonte: <https://mo.ma/2zon2t9> (1999)

Figura 12 – "Lágrimas de Sangre" de Oswaldo Guayasamín



Fonte: <https://bit.ly/2S0o994> (1973)

## 2 DESENVOLVIMENTO

### 2.1 O Espírito Animal<sup>8</sup> e a Construção da Referência

Ao analisar as pinturas de Bacon, Deleuze separa a Figura entre carniça e espírito, um acoplado entre homem e animal.

Em vez de correspondências formais, o que a pintura de Bacon contém é antes uma *zona de indiscernibilidade, de indecibilidade*, entre homem e animal. O homem devém animal, mas tal não acontece sem que ao mesmo tempo o animal devenha espírito, espírito do homem, espírito físico do homem apresentado no espelho como Euménide ou Destino. Nunca é uma combinação de formas, mas sim o facto comum do homem e do animal. (DELEUZE, 2011, p. 61, grifo do autor)

Esse animal é o espírito, porém não o é animal como ser, mas como traço, presente nas marcas da pintura.

Não se trata de modo algum de uma correspondência entre formas animais e formas de rosto. De facto o rosto perdeu sua forma ao ser passado à escova ou esfregado com um pano, operações que desorganizam e fazem surgir em seu lugar uma cabeça. E as marcas ou traços de animalidade também não são formas animais, mas antes espíritos que assombram as partes submetidas à passagem da escova ou do esfregão, espíritos que puxam a cabeça, individualizam e qualificam a cabeça sem rosto. [...] Acontece por vezes da cabeça de homem ser constituída de animal; mas não é o animal enquanto forma, é o animal como traço. (DELEUZE, 2011, p. 60)

Esse espírito animal representa uma sensação<sup>9</sup> deveras similar a dissociação: “uma extrema sensação de isolamento, de insignificância quase igual a um nada; o horror de um suplício” (DELEUZE, 2011, p. 65), ao que a carniça é a estrutura física que detém o espírito.

---

<sup>8</sup> Observar que não é o mesmo conceito que o homônimo presente em culturas indígenas

<sup>9</sup> “Adotando uma expressão de Valéry, a sensação é o que transmite directamente, evitando o desvio ou o aborrecimento de uma história que houvesse de ser contada” (DELEUZE, 2011, p. 82)

A figura do personagem é o espírito animal, corresponde a um retrato interno. Seu rosto existe, porém, ao tentar trazê-lo para o plano real, sua forma se desfaz e o rosto, um dia nítido, perde sua precisão num mundo onde tudo é mais concreto.

Devido a essa imprecisão do rosto do personagem, achei necessária a construção de uma referência a partir de fotos de pessoas que lembravam esse personagem, uma lembrança fantasma, porém presente, fosse em um olhar ou no formato de um nariz, e suas partes-chaves foram desmontadas e reconstruídas em um corte e colagem que trouxe um rosto próximo ao personagem, porém ainda distante de tudo o que ele representa (Figura 13). Um rosto genérico, como uma *schemata*<sup>10</sup>, porém rico de pequenos defeitos humanos. Esse rosto é a base para a cabeça e segundo Deleuze, seria o que ele chama de Figura.

O corpo é a Figura, ou antes, o material da Figura. Sobretudo, não há que não confundir o material da figura com a estrutura material espacializante que se lhe opõe. O corpo é Figura e não estrutura. Inversamente, a Figura, sendo corpo, não é rosto e nem sequer tem rosto. Tem uma cabeça, porque a cabeça é parte integrante do corpo. Pode mesmo reduzir-se à cabeça. [...] Há uma grande diferença entre as duas coisas. Porque o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, ao passo que a cabeça é algo que depende do corpo, ainda que seja a extremidade do corpo. Não é que a cabeça tenha um déficit de espírito, mas trata-se de um espírito que é corpo, sopro corporal ou vital, um espírito animal, o espírito animal do homem: um espírito porco, um espírito-búfalo, um espírito-Cão, um espírito-morcego... (DELEUZE, 2011, p. 59)

---

<sup>10</sup> Em seu texto *Arte e Ilusão*, Gombrich fala com frequência no uso de *schematas*: esquemas genéricos para auxílio visual do artista. Tais esquemas servem como guias para a construção da imagem, seja ela um retrato do real ou do imaginário, através de alterações feitas em cima do esquema pré-escolhido de forma a aproximar a figura do retrato. Para explicar de maneira sucinta, Gombrich cita F.C. Ayer: "O artista profissional adquire uma grande quantidade de *schemata* com a qual produz rapidamente no papel o esquema de um animal, de uma flor, de uma casa. Esse esquema lhe serve de apoio para a representação de imagens da sua memória, e ele modifica gradualmente o esquema, até que corresponda àquilo que deseja exprimir. Muitos desenhistas deficientes em *schemata* e que sabem copiar outro desenho não sabem copiar o objeto." (AYER, 1916 *apud* GOMBRICH, 1995, p. 157)

Figura 13 – Referência base

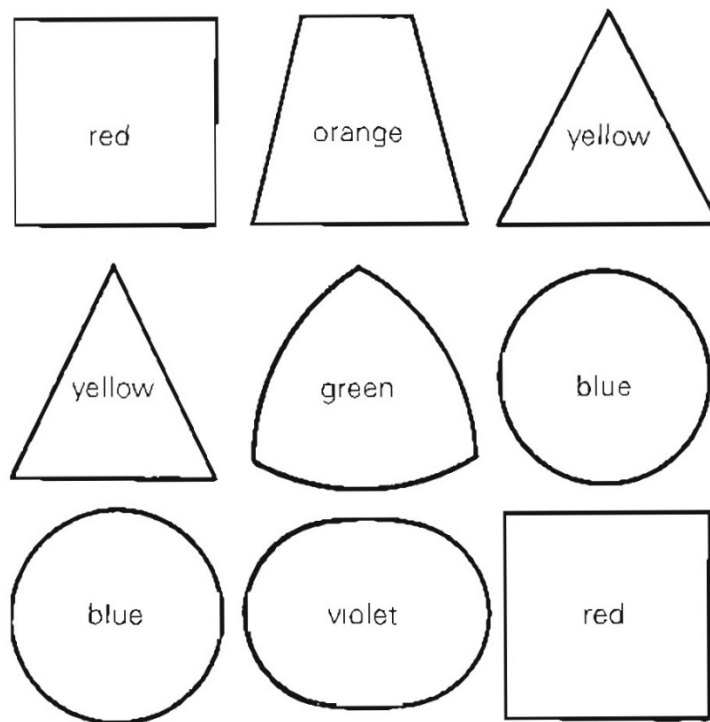


Fonte: A autora (2017)

## 2.2 Composição e Forma

No capítulo *Form and Color* de seu livro *The Elements of Color*, Itten (1970) compara as formas básicas com a sensação e expressão das cores primárias (Figura 14).

Figura 14 – esquema de comparação entre forma e cor



Fonte: ITTEN, Johannes. *The Elements of Color* (1970)

Enquanto o triângulo é o símbolo do pensamento e é combinado com o amarelo devido à sua leveza, o quadrado corresponde ao vermelho e simboliza gravidade, matéria e uma limitação forte. No entanto, vale notar que o que ele diz sobre o círculo: “Em oposição à forte, tensa sensação de movimento produzida pelo quadrado, o círculo gera um sentimento de relaxamento e movimentação suave. É o símbolo do espírito, movendo-se inteiro em si mesmo” (ITTEN, 1970, p. 75, tradução nossa) que também é observado por Deleuze nas obras de Bacon (Figura 15):

Este círculo ou este oval, ocupa mais ou menos espaço: pode extravasar o quadro, para lá dos seus limites, pode estar no centro de um tríptico, etc. [...]. Migra para os pequenos discos que rodeiam uma parte do corpo da personagem ou para dentro dos círculos giratórios que envolvem os corpos. [...]. Resumindo, o quadro comporta uma pista, uma espécie de circo, enquanto lugar. Trata-se de um procedimento muito simples que consiste em isolar a Figura. [...] São lugares. Seja como for, Bacon não esconde que estes procedimentos são quase rudimentares, apesar das subtilezas das respectivas combinações. O importante é que não constroem a Figura à imobilidade; pelo contrário, cumprem o papel de tornar sensível uma espécie

de progressão, de exploração da Figura no lugar ou sobre si mesma. É um campo operatório. A relação da Figura com seu lugar isolante define um facto: o facto é... o que tem lugar... E a Figura assim isolada se torna uma Imagem, um Ícone. (DELEUZE, 2011, p. 33-34)

Figura 15 – “Tríptico, Estudos do Corpo Humano” de Francis Bacon



Fonte: <https://www.francis-bacon.com> (1970)

Com isso em mente, construí as composições de modo a evidenciar esses elementos. O triângulo como símbolo de autorreflexão, o quadrado formado pelas mãos como a rigidez da opressão e a seriedade do trauma, mas principalmente o círculo no lugar da face, evidenciando a identidade volátil (Figura 16).

Desde o início a, Figura é o corpo, e o corpo tem lugar dentro do recinto do círculo. Mas o corpo não espera apenas algo da estrutura, espera algo em si mesmo, faz esforço em si mesmo para devir Figura. Agora, é no corpo que alguma coisa se passa: o corpo é fonte do movimento. Já não se trata do problema do lugar, mas antes do acontecimento. Se há esforço, e esforço intenso, não é de modo algum um esforço extraordinário, como se se tratasse de um empreendimento superior às forças do corpo e que incidisse sobre um objecto distinto. O corpo esforça-se precisamente - ou espera precisamente - por escapar. Não sou eu que tento escapar ao meu corpo, é o corpo que tenta escapar ele próprio por... Em síntese, um espasmo: o corpo como plexo, e o seu esforço ou a sua espera por um espasmo. Talvez tenhamos aqui uma aproximação ao horror ou à abjeção segundo Bacon. (DELEUZE, 2011, p. 53)

Figura 16 – Composição



Fonte: A Autora (2017)

### 2.3 A Escolha da Paleta

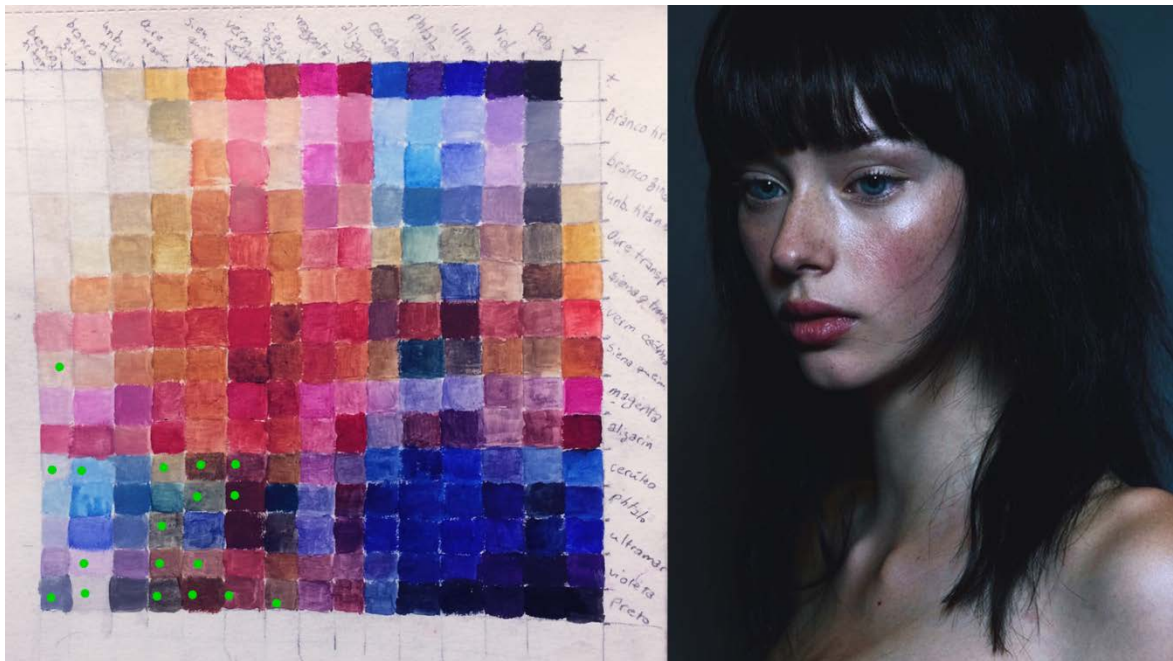
Iniciei, então, estudos cromáticos para fechar uma paleta inicial que remetesse à Figura 2. O estudo foi feito com base nas instruções de Itten:

Qualquer pessoa desejando explorar a fundo as possibilidades de mixagem de cor deve experimentar mixar cada tom com cada um dos outros. Divida um quadrado grande em 13 por 13 quadrados pequenos. O primeiro espaço no canto esquerdo é mantido branco. Os quadrados restantes da coluna acima são preenchidos com cada uma das doze cores do círculo cromático [...]. Os quadrados restantes da coluna à esquerda são preenchidos com as mesmas cores na ordem complementar (ITTEN, 1970, p. 64, tradução nossa)



Ao invés das cores do círculo cromático, o estudo foi feito com a gama de tintas disponíveis<sup>11</sup> - branco de titânio (PW6), branco de zinco (PW4), *unbleached titanium* (PW6)<sup>12</sup>, amarelo ocre transparente (PY42), óxido de ferro vermelho transparente (PR101), vermelho de cádmio (PR108), terra de siena queimada (PR101), magenta quinacridone (PR122), alizarin crimson (PR83), azul cerúleo (PB35), azul phtalo (PB15:3), azul ultramar (PB29), violeta de dioxazina (PV23) e preto (PBk7) - e foi então cruzado com a foto de referência cromática, e, através da ferramenta de seleção de cores no Photoshop, foram selecionadas as cores que comporiam a paleta (Figura 17).

Figura 17 – Estudo de cor I



Fonte: A autora (2018)

A paleta final foi então composta por branco de titânio (PW6), branco de zinco (PW4), amarelo ocre transparente (PY42), óxido de ferro vermelho transparente (PR101), terra de siena queimada (PR101), vermelho de cádmio (PR108), azul cerúleo (PB35), azul phtalo (PB15:3), azul ultramar (PB29), violeta de dioxazina

<sup>11</sup> Com exceção de amarelos vibrantes

<sup>12</sup> Manufaturada com um processo químico diferente do dióxido de titânio comum, o que resulta em uma cor neutra clara puxada levemente para um marrom rosado

(PV23) e preto (PBk7), e posteriormente, ao longo do processo de pintura, alizarin crimson (PR83) devido a sua saturação e transparência.

A escolha deliberada da falta de amarelos vibrantes se deu porque

quando um amarelo saturado é usado para produzir o efeito principal, a composição deve adquirir uma característica leve ao todo, ao que vermelho ou azul puros saturados requerem uma expressão ao todo sombria (ITTEN, 1970, p. 41, tradução nossa)

e “uma escala cromática quente-fria completa via azul-verde a vermelho-laranja através de amarelo só é possível se todos os tons são da mesma luminosidade que o amarelo; caso contrário conseguimos contraste claro-escuro”. (ITTEN, 1970, p. 48, tradução nossa)

## **2.5 Execução e Metodologia**

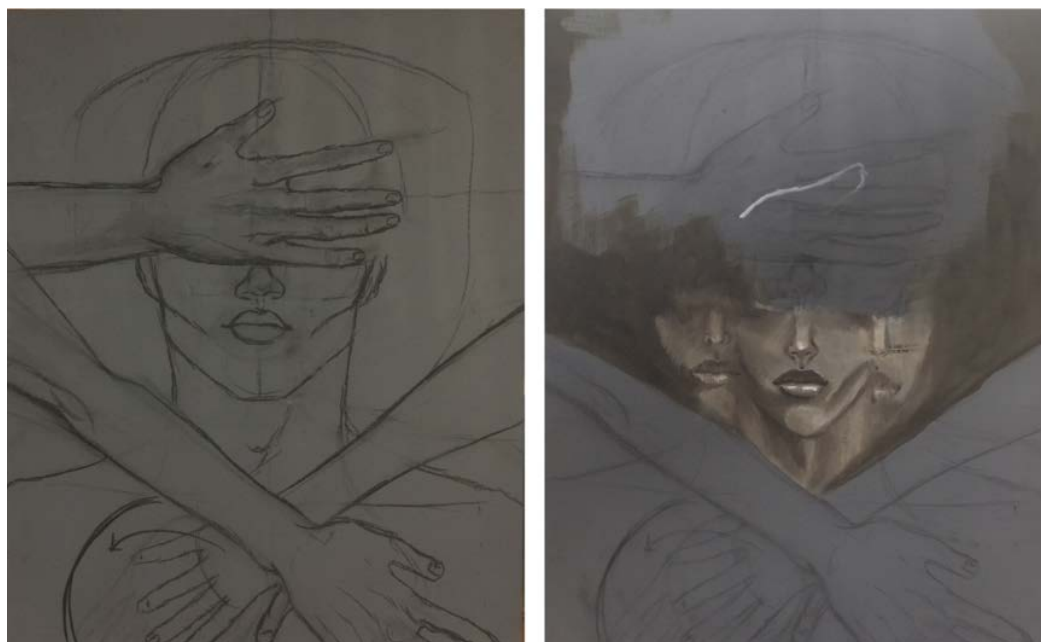
### *2.5.1 Impedimento*

Com observação da Figura 2, e com orientação da professora Luana, a escolha de fundo mais lógica seria o fundo cinza, devido a sua neutralidade, o que possibilitaria um contraste quente-frio sem grande influência dos tons quentes no todo da pintura. O primeiro trabalho foi então iniciado<sup>13</sup> através do fundo cinza quente, que nos dá um meio tom neutro que não se confunde com o pigmento da tinta terra de sombra natural (PBr7), utilizada na pré-pintura monocromática (Figura 18) junto com o branco de titânio, conforme o processo da professora Martha no Tópico Especial de Figura Humana, cursado em 2017/2.

---

<sup>13</sup> O primeiro trabalho foi feito com uma marcação por observação, ao que os demais trabalhos foram marcados com decalque.

Figura 18 – Primeira etapa da pintura 1



Fonte: A Autora (2017)

Porém, como consta na proposta, o desafio era utilizar diversos processos para chegar a resultados diversos e estudar o que mais se aproximaria do que desejo transmitir. Decidi então utilizar uma base de vermelho saturado na mão da primeira pintura (Figura 19), associado por Itten (1970, p. 86) com mundos de guerra e demônios, símbolo de revolução, porém, ao utilizar o vermelho puro, este gritava ao fundo e destoava do restante do trabalho. Em função disso, decidi refazer a primeira pintura, através de um *grisaille*<sup>14</sup> de cinza neutro, e utilizar o fundo vermelho na segunda pintura no intuito de retratar a sensação de uma catarse emocional<sup>15</sup>, deixando toda a turbulência do vermelho vibrante respirar ao fundo de maneira não-diluída.

<sup>14</sup> Pré-pintura monocromática, normalmente em tons cinzentos ou acastanhados

<sup>15</sup> Palavra grega utilizada por Aristóteles para designar o processo de purgação ou eliminação das paixões que se produz no espectador quando, no teatro, ele assiste à representação de uma tragédia. O termo foi retomado por Sigmund Freud\* e Josef Breuer\*, que, nos Estudos sobre a histeria\*, chamam de método catártico o procedimento terapêutico pelo qual um sujeito consegue eliminar seus afetos patogênicos e então ab-reagi-los, revivendo os acontecimentos traumáticos a que eles estão ligados. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 107)

Figura 19 – Segunda etapa da pintura 1



Fonte: A Autora (2018)

Por fim iniciei o processo de refazer a primeira composição em uma nova pintura, dessa vez utilizando o cinza neutro como ponto de partida (Figura 20) ao invés do cinza quente, para melhor sobressair a cor.

Cinza neutro é uma cor não-característica, indiferente, acromática, diretamente influenciada por luz e tons contrastantes. É reduzida, mas facilmente excitada a ressonâncias vibrantes. Qualquer cor instantaneamente transformará cinza de seu estado neutro, acromático, a um efeito de cor complementar correspondendo matematicamente à cor ativante. Essa transformação ocorre subjetivamente, nos olhos, não objetivamente nas cores em si. Cinza é um neutro, estéril, dependente em suas cores vizinhas para vida e característica. Ele atenua suas forças e as matura. Ele reconciliará oposição violenta, através da absorção de suas forças e assim, vampiresco, assumindo uma vida própria. (ITTEN, 1970, p. 37, tradução nossa)

Figura 20 – primeira etapa "Impedimento"



Fonte: A Autora (2019)

E por fim camadas de acrílica aguadas e opacas até sua finalização (Figura 21).

Figura 21 – Impedimento

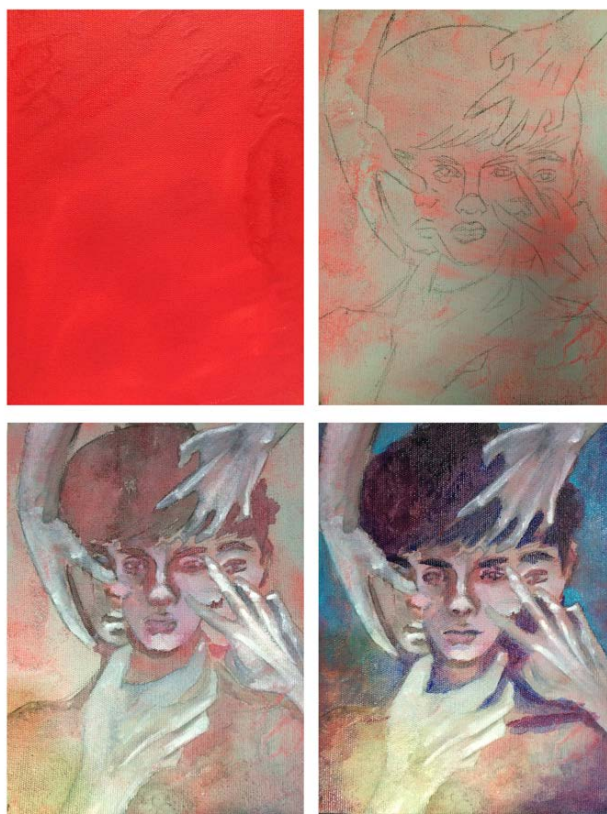


Fonte: A Autora (2019)

### 2.5.1 *Catarse*

Após a tentativa frustrada da primeira pintura (Figura 19), iniciei o processo da segunda e, para não acabar com a sensação de calma superficial intuída, foi observando as aulas do professor Licius no Tópico Especial de Processos que surgiu a ideia de conciliar propostas de fundo através de uma imprimação de vermelho saturado como base e uma imprimadura cinza neutro acima, para dessaturar o vermelho sem perder sua influência no todo da pintura. Foi feito então um estudo (Figura 22) onde retornamos ao intuito inicial com a base tonal monocromática em vermelho, através de camadas aguadas para não sobrecarregar em saturação.

Figura 22 – Estudo de Cor II

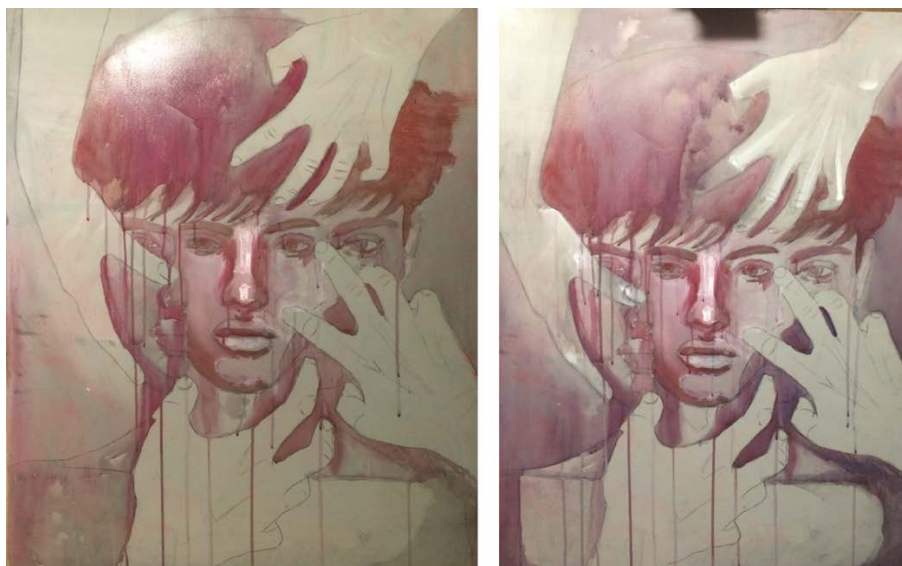


Fonte: A Autora (2018)

Conforme os estudos da Figura 22, prossegui com camadas aguadas em alizarin crimson e azul ultramar como pré-pintura feita com tinta acrílica, com o intuito de um tratamento semelhante à aquarela, e a adição do branco de titânio nos pontos luminosos (Figura 23). Esta pré-pintura representa a sensação de catarse:

É compreensível para ambos paciente e terapeuta desejarem uma transformação mágica, um extermínio do mal do trauma. Psicoterapia, no entanto, não se livra do trauma. O objetivo de contar a história do trauma é integração, não exorcismo. No processo de reconstrução, a história do trauma passa por uma transformação, mas somente no senso de tornar-se mais presente e mais real. A premissa fundamental do trabalho psicoterapêutico é uma crença no poder restaurativo de contar verdades. Ao contar, a história do trauma vira um testemunho. (HERMAN, 1992, p. 181, tradução nossa)

Figura 23 – Primeira etapa da pintura 2



Fonte: A Autora (2018)

Concomitante com a intensa dor da lembrança contida, a sensação provocada pela catarse é de alívio, uma sensação suave, de plenitude, quase de paz, dando à vida um novo poder, mas não ainda o direito de rir. As camadas opacas a óleo em tons azuis e neutros (Figura 24) retratam tal sensação, nas palavras que uma sobrevivente anônima relatou a Herman:

Inicialmente eu senti uma sensação de sucesso, realização, incrível alívio! Então, eu comecei a me sentir muito triste, um pesar profundo. Foi extremamente doloroso e eu não tinha palavras para explicar o que eu estava sentindo. Eu me encontrei chorando e chorando e não sabendo exatamente porque. Isso raramente acontece comigo. Eu usualmente sou capaz de ter algum tipo de descrição verbal para explicar meus sentimentos. Isso foi somente uma sensação crua. Perda, pesar, luto, [...]. Eu tinha dito tudo o que eu queria dizer do jeito que eu queria dizer. Desde então, eu tenho me sentido livre.... (HERMAN, 1992, p. 201, tradução nossa)

Figura 24 – Segunda etapa da pintura 2



Fonte: A Autora (2018)

Por fim, entrei com veladuras de azul e preto colorido<sup>16</sup> para maior profundidade, finalizando, assim, a segunda pintura (Figura 25).

Figura 25 – Catarse



Fonte: A Autora (2019)

---

<sup>16</sup> Mistura de alizarin crimson e azul phtalo



### 2.5.2 Ego

Comecei a execução dos últimos trabalhos da série, um políptico de título Ego, composto de quatro trabalhos feitos com fundos construídos a partir de uma imprimação feita com um cinza neutro, seguida de diversas camadas aguadas em vermelho, azul e violeta, contornando decalques de minhas mãos para a construção de um padrão através do espaço negativo (Figura 26). Esse padrão foi então usado no intuito de receber a pintura por cima e aparecer apenas respirando em alguns pontos.

Azul é sempre sombrio, e tende em sua maior glória à escuridão. É um nada intangível, e ainda assim presente como a atmosfera transparente. [...] quando azul é esmaecido, cai em superstição, medo, luto e perdição, mas sempre aponta para o reino do transcendental. [...] violeta é a cor do inconsciente – misterioso, impressionante e às vezes opressivo, ora ameaçador, ora encorajador, de acordo com contraste. (ITTEN, 1970, p. 88-89, tradução nossa)

Figura 26 – Primeira etapa do políptico: fundos<sup>17</sup>



Fonte: A Autora (2018)

<sup>17</sup> Não há registro dessa etapa da quarta pintura do políptico, cujo fundo foi feito somente com aguadas de azul.

Após a catarse, o que sobra do espírito animal se esvai de maneira abrupta. Se a série completa é sobre a fuga do eu através da sensação de dissociação, a perda sensorial deste estado, a morte do personagem, dificultou sua representação até que decidi retratar a sensação de seu desaparecimento por si, o espírito animal em retorno à carniça através de sua desconstrução.

Segundo Bacon, não há cabeça de morto. A cabeça surge desossada, em vez de ser ossuda. E contudo está longe de ser mole, apresentando-se, pelo contrário, firme. A cabeça é carne, e a própria máscara não é mortuária, é um bloco de carne firme que se separa dos ossos [...]. Em toda a obra de Bacon, a relação cabeça-carniça percorre uma escala intensiva que a torna cada vez mais íntima. [...]. Depois ainda, todas as séries de cabeças realizadas por Bacon afirmarão a sua identidade com a carniça, e entre as mais belas há as que são pintadas com as cores da carniça, o vermelho e o azul. (DELEUZE, 2011, p. 66-67)

Figura 27 – Retratos<sup>18</sup> de William Blake de 1976, analisados na citação acima



Fonte: <https://www.francis-bacon.com>

---

<sup>18</sup> *Estudo para Retrato II (a partir de uma máscara em gesso de William Blake), 1955*  
*Estudo para Retrato III (a partir de uma máscara em gesso de William Blake), 1955*

Fiz sua marcação em uma aguada de alizarin crimson (Figura 28), aproveitando os imprevistos como escorridos e manchas não planejadas com intuito de transmitir sua decomposição.

Figura 28 – Segunda etapa do políptico



Fonte: A Autora (2018)

A desconstrução da imagem foi feita com a tinta à óleo através de veladuras e opacidade. (Figura 30).

[...] há um bom motivo para enfrentar mais diretamente ainda o problema de saber como tornar visíveis forças que não o são. Isto aplica-se a todas as séries de cabeças executadas por Bacon e também às séries de autorretratos. É aliás a razão pela qual Bacon produz essas séries: a extraordinária agitação dessas cabeças não vem de um movimento que a série houvesse supostamente de recompor, mas antes de forças de pressão, de dilatação,

de contração, de achatamento, de alongamento, que se exercem sobre a cabeça imóvel. [...] É como se a cabeça fosse esbofeteadada por forças invisíveis segundo os mais variados ângulos. E, nessa perspectiva, as partes do rosto desfeitas por acção da escovagem, ou da passagem de pano ganham um novo sentido, uma vez que assinalam a zona em que efetivamente a força se está a exercer. (DELEUZE, 2011, p. 114)

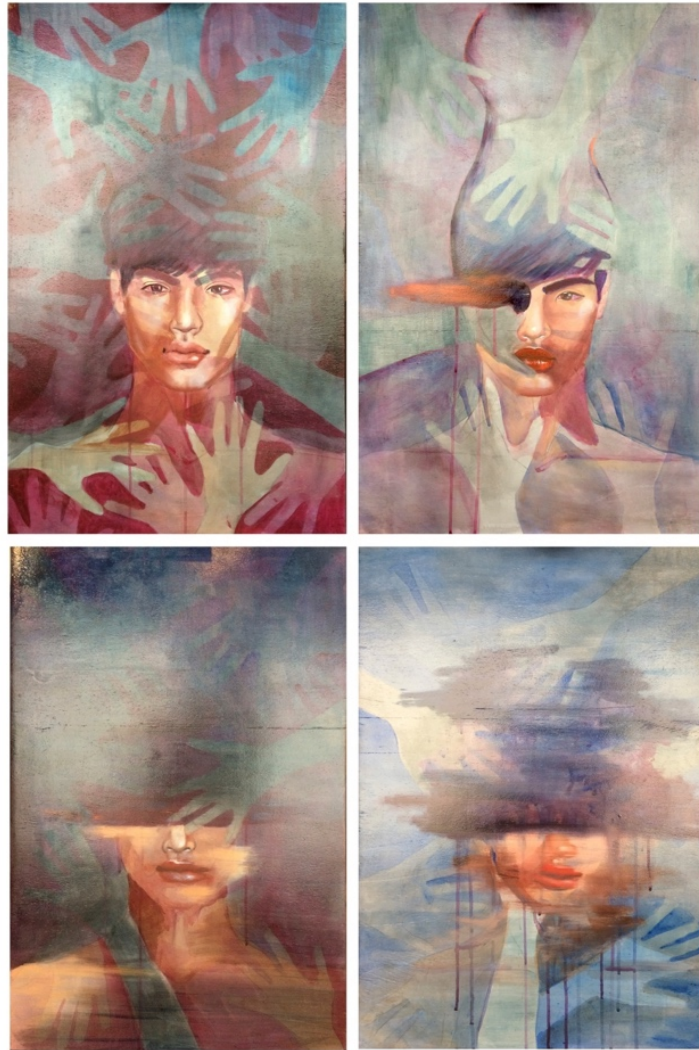
Figura 29 – Pinturas<sup>19</sup> de Bacon analisadas por Deleuze na citação acima



Fonte: <https://www.francis-bacon.com> (1964-1968)

<sup>19</sup> *Tríptico: Três Estudos para Um Autorretrato*, 1967  
*Tríptico: Três Estudos de Isabel Rawsthorne*, 1968  
*Tríptico, Três Estudos para Um Retrato de George Dyer (sobre fundo claro)*, 1964  
*Quatro Estudos para um Autorretrato*, 1967

Figura 30 – terceira etapa do políptico



Fonte: A Autora (2018)

E por fim, os quadros do políptico foram finalizados com mais veladuras para maior profundidade (Figura 31). Para chegar no resultado mais próximo do desejado, estes trabalhos serão envernizados com um verniz brilhante próprio para finalização de pinturas à óleo, porém sua aplicação só será possível após seis meses de finalização das pinturas, por conta do tempo mínimo de oxidação das tintas.

Figura 31 – Ego – etapa finalizada



Fonte: A Autora (2019)

## CONCLUSÃO

No livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, Deleuze (2011) diz que antes do começo do trabalho a tela já está ocupada com clichês físicos, recordações fantasmas e percepções já feitas. E que o trabalho do pintor não é preencher uma superfície branca, mas esvaziar uma superfície definindo quais dados presentes na tela antes do início do trabalho são obstáculos e quais tem o papel de auxiliar ou mesmo definir os efeitos do trabalho.

Tive grande identificação com sua análise das obras de Bacon, com os autorretratos desenvolvidos através dessa série que buscavam representar a sensação de dissociação.

Bacon censurar-se-á pelo facto de pintar demasiadamente o horror, como se este fosse suficiente para nos fazer sair do figurativo; e avançará cada vez mais da direção de uma Figura em horror. Mas porque será que escolher “o grito em vez do horror”, a violência da sensação em vez da do espectáculo, é um acto de fé vital? As forças invisíveis, os poderes do futuro, não estarão já aí, e não serão muito mais inultrapassáveis do que o pior espectáculo e mesmo do que a pior dor? Pode-se dizer que, de certo modo, sim, como toda a carniça testemunha. Mas de um outro modo, não. Quando o corpo visível, como se fosse um lutador, defronta as potências do invisível, não lhes confere outra visibilidade que não seja a sua. E é no seio dessa visibilidade que o corpo luta activamente e afirma uma possibilidade de triunfar de que não dispunha enquanto elas permaneciam invisíveis no âmbito de um espectáculo que nos subtraía as nossas forças e nos desviava. É como se um combate se tornasse agora possível. A luta com a sombra é a única luta real. (DELEUZE, 2011, p. 119)

A proposta inicial era elaborar pinturas com uma atmosfera opressiva com grandes forças contidas e contraditórias, como reflexo do estado emocional, construída através de uma paleta fria rica de pretos e azuis, e o objetivo foi atingido através de um contraste quente-frio com a adição intensa do vermelho, trazendo consigo uma sensação sufocante.

As pinturas que melhor chegaram ao resultado desejado foram as que compõem o políptico, com um resultado cromático e tonal a serem atingidos após a adição do verniz para maior vivacidade das cores, que acabaram mais opacas no período inicial de oxidação das tintas. O verniz também devolverá às pinturas suas profundidades tonais, que auxiliará no resultado esperado e junto com a escala do

trabalho que se aproxima de uma escala humana resultará na representação da sensação que eu desejava passar, levando a pesquisa à uma conclusão positiva.

Seja como for, todo o processo de aprofundamento e reflexão do tema envolvido me foi satisfatório do ponto de vista do encontro com a integridade do meu Eu.

Não há pintor que não passe por essa experiência de caos-germe, em que de súbito nada vê e corre o risco de se afundar: colapso das coordenadas visuais. Não se trata de uma experiência psicológica, mas de uma experiência propriamente pictural, embora possa ter uma grande influência na vida psíquica do pintor. Nesse ponto o pintor defronta-se com os maiores perigos no que diz respeito à sua obra e a si próprio. É um tipo de experiência sempre recomeçada nos mais diversos pintores. [...] De todas as artes, a pintura é sem dúvida a única que integra necessariamente, "histericamente", a sua própria catástrofe, constituindo-se assim em fuga para frente. [...] Onde os pintores diferem é na maneira de abraçar esse caos não figurativo e na avaliação que fazem da ordem pictural que se segue, da relação desta ordem com o dito caos. (DELEUZE, 2011, p. 173-174)



## REFERÊNCIAS

- AYER, F.C. *The Psychology of Drawing with Special Reference to Laboratory Teaching*. Baltimore, 1916 *apud* GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. 1. Ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- DICIO. (04 de Fevereiro de 2017). Fonte: Dicionário online de português: <https://www.dicio.com.br>
- GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HERMAN, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. Nova York: Basic Books, 1992.
- ITTEN, Johannes. *The Elements of Color*. Nova York: Van Nostrand Reinhold Company, 1970.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.