

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE ARTES – CEART  
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS**

**FABRICIO RODRIGUES GARCIA**

**AS SUPERFÍCIES DA IMAGEM: PROXIMIDADE E  
AFASTAMENTO, FASCINAÇÃO E REPULSÃO**

**FLORIANÓPOLIS, SC**

**2016**

**FABRICIO RODRIGUES GARCIA**

**AS SUPERFÍCIES DA IMAGEM: PROXIMIDADE E AFASTAMENTO,  
FASCINAÇÃO E REPULSÃO**

Trabalho de conclusão apresentado ao curso de Artes Visuais do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: M.e Wagner Jonasson da Costa Lima

**FLORIANÓPOLIS, SC**

**2016**

**FABRICIO RODRIGUES GARCIA**

**AS SUPERFÍCIES DA IMAGEM**  
PROXIMIDADE E AFASTAMENTO, FASCINAÇÃO E REPULSÃO

Trabalho apresentado ao curso de Arte Visuais como requisito parcial para obtenção o título de Bacharelado em Arte Visuais

**Banca Examinadora**

**Orientador:**

---

M.e Wagner Jonasson da Costa Lima  
Universidade do Estado de Santa Catarina

**Membros:**

---

Dr<sup>a</sup>. Rosângela de Miranda Cherem  
Universidade do Estado de Santa Catarina

---

Dr. Antônio Carlos Vargas Sant'Anna  
Universidade do Estado de Santa Catarina

**Suplentes:**

---

Dr<sup>a</sup>. Sandra Maria Correia Fávero  
Universidade do Estado de Santa Catarina

---

Dr<sup>a</sup>. Jocielle Lampert  
Universidade do Estado de Santa Catarina

**Florianópolis, 22/06/2016**

## RESUMO

Este trabalho tem como finalidade discorrer sobre os processos do artista durante seu percurso na faculdade. O texto foi separado em três capítulos sendo o primeiro sobre a fotografia no campo das artes esta que faz parte intrínseca na obra do mesmo. O segundo capítulo fala da produção das imagens gráficas na séries Sereias e Redes, a qual busca uma aproximação com o detalhe e o plano. Por fim o terceiro capítulo aborda a produção da série Orquídeas na qual o artista aborda como assunto genitálias. Todos os trabalhos dispostos nesta pesquisa tem como meio o uso da fotografia, seja direta ou indiretamente. O pensamento do detalhe é recorrente em toda estas obras, independente sua técnica ou suporte.

**Palavras-chave:** Gravura, Pintura, Desenho, Fotografia.



## ABSTRACT

This work aims to discuss the processes of the artist during his journey in college. The text was divided into three chapters being the first on photography in art that this is an intrinsic part in the work of the same . The second chapter talks about the production of the graphic images on the Mermaids and Networks series , which seeks a rapprochement with the detail and the plan. Finally, the third chapter deals with the production of Orchids series in which the artist addresses as a matter female genital . All the works that this research is through the use of photography , either directly or indirectly . The thought of detail recurs in all these works , whether technical or support.

**Keywords** : Engraving, Painting, Drawing, Photography.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mesa posta .....	4
Figura 2 – Câmara escura .....	5
Figura 3 – A pele .....	8
Figura 4 – Orquídea .....	8
Figura 5 – Delphinium .....	9
Figura 6 – Weeping forsythia .....	9
Figura 7 – Quimera .....	12
Figura 8 – O convite .....	13
Figura 9 – sem título .....	15
Figura 10 – Rede .....	16
Figura 11 – Imagem aérea .....	17
Figura 12 – A pele (detalhe) .....	18
Figura 13 – A pele .....	19
Figura 14 – Great Wall of Vagina Panel 1.....	21
Figura 15 – sem título .....	22
Figura 16 – Projeção .....	24
Figura 17 – sem título .....	25
Figura 18 – sem título .....	25
Figura 19 – Ateliê do artista .....	26
Figura 20 – orquídea (processo) .....	28
Figura 21 – Orquídea .....	29
Figura 22 – Orquídeas finalizadas .....	30
Figura 23 – Grey line with black, blue and yellow .....	30
Figura 24 – Madre Teresa de Calcutá .....	32
Figura 25 – Orchid blue (detalhe) .....	33
Figura 26 – Orchid blue .....	34

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	1
<b>1 PROJEÇÕES E INTENSIDADES</b>	3
1.2 A fotografia e as artes visuais	3
1.3 Processo artístico e lógica fotográfica	6
<b>2 SEREIAS E REDES</b>	11
2.1 Sereias	11
2.2 Redes	14
<b>3 VULVAS E ORQUÍDEAS</b>	20
3.1 Vulvas	20
3.2 O uso da projeção	22
3.3 As orquídeas	24
3.4 Orchis	31
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	35

## INTRODUÇÃO

Qual o motivo que leva o artista a produzir? De onde surgem suas ideias? O início de um processo é quase sempre um horizonte sem fim. O artista não sabe ao certo por onde seguir e onde irá chegar. O artista busca referências em tudo que está a sua volta, inclusive em outros artistas. O interesse que o leva a escolher determinados assuntos e procedimentos, na busca pela singularidade, são desafios diários dentro do ateliê.

A importância do espaço de trabalho é primordial para o bacharel em artes visuais. Para muitos, o primeiro ateliê acaba sendo a própria universidade. É nesse espaço que ele irá aprender a amar seu ofício, é ali que ele terá acesso a informações sobre os materiais e referências que mais tarde utilizará para transformar seus pensamentos em imagem. A respeito disso, Auguste Rodin declarou: “Sem dúvida, a técnica é apenas um meio. Mas o artista que a negligencia nunca atingirá sua meta, que é a interpretação do sentimento, da ideia.”<sup>1</sup>

Os trabalhos aqui comentados foram fruto de esforço e dedicação ao longo de quatro anos e meio durante minha passagem pela universidade. Durante o ano de 2013, tive um grave problema de saúde que afetou seriamente minha produção e principalmente minha forma de pensar dentro do que eu vinha fazendo em termos de arte. Corri sério risco de perda total da visão, e acabei tendo que trancar o curso por um semestre. Hoje, ainda com sequelas em meu olho esquerdo, busco me adaptar a essa nova realidade.

Os trabalhos que serão apresentados nos capítulos seguintes poderiam ser classificados em séries distintas, intituladas “Sereias”, “Redes” e “Orquídeas”. Cada série tem as suas particularidades, seja no assunto, técnica ou suporte. Contudo, todas estão em estreita relação com a lógica fotográfica e seus excessos. A reprodução fotográfica possibilita a percepção de dimensões efêmeras e desconhecidas da realidade. É nesse ponto que reside meu interesse na fotografia.

---

<sup>1</sup> RODIN, Auguste; GSELL, Paul. **A arte: conversas com Paul Gsell**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990, pg78

Nesse sentido, a noção de “inconsciente ótico”, de Walter Benjamin, parece articular as séries entre si.

A minha produção está ligada diretamente à imagem pintada, desenhada ou gravada. Com esses recursos, procurei abordar a “pele” da imagem fotográfica, materializando o tato visual ao acentuar a sua superfície. Esse efeito pode fascinar e repelir simultaneamente. Nesse sentido, os trabalhos que compõem as séries “Sereias”, “Redes” e “Orquídeas” podem ser vistos como constituídos de proximidade e afastamento, fascinação e repulsão.

O objeto de angústia por excelência, tal é a carne – aquela do interior. Por procurar em demasia o semblante da “carne”, mais exatamente da pele, isto é, o encarnado, Frenhofer não teria então encontrado mais que o dessemelhante da “carne”, a redobra das entranhas. Por ter procurado em demasia a eficácia dos fundos das superfícies, ele não terá encontrado mais que o caos dos fundos como arrombamento das superfícies.<sup>2</sup>

O presente trabalho abrange o trabalho em ateliê e a pesquisa teórica. No primeiro caso leva em conta a obra como processo. Pensar esse processo implica considerar que a obra não avança segundo um projeto estabelecido. É sempre *a posteriori* que teremos compreensão do que fazemos. Já a pesquisa teórica especula sobre as implicações do trabalho e estabelece relações com a história da arte e com a produção contemporânea. Os conceitos derivam da técnica, dos procedimentos, da maneira de trabalhar.

---

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A pintura encarnada. São Paulo: Escuta, 2012. p. 142.

## 1 PROJEÇÕES E INTENSIDADES

RESUMO DO CAPÍTULO: O respectivo capítulo aborda a fotografia no campo artístico de maneira concisa e relata minha aproximação para com o meio. Procuro enfatizar de maneira introdutória o porque da utilização e o interesse pela câmera fotográfica em relação ao trabalho pictórico e gráfico.

### 1.2 A fotografia e as artes visuais

A fotografia pode ser abordada como imagem de diversos sentidos e enfoques diferenciados, uma vez que “pensar a fotografia não implica apenas refletir sobre um tipo de imagem ou sobre um sistema de trocas simbólicas.”<sup>3</sup> Para a pesquisadora Annateresa Fabris, desde o início, a fotografia demonstrou ser um agente de “conformação da realidade num processo de montagem e seleção, no qual o mundo se revela ‘semelhante’ e ‘diferente’ ao mesmo tempo.”<sup>4</sup>

As bases do princípio da fotografia envolvem pesquisas de processos químicos associados à câmara escura. A solução para esse problema só foi encontrada na primeira metade do século XIX, por artistas como Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). A fotografia surge e assume o papel de verossimilhança que antes pertencia à pintura. Estabeleceu-se, desse modo, uma relação dialética entre fotografia e arte. Como afirma Philippe Dubois: “À fotografia, a função documental, a referência, o concreto; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário.”<sup>5</sup>

Contudo, não pode ser esquecido o caráter híbrido da fotografia, isto é, de “instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte.”<sup>6</sup> Desde os primeiros ensaios fotográficos do século XIX, a construção da imagem se regulou por um repertório proveniente da tradição pictórica, como retratos, paisagens e naturezas-mortas. Esse fato deve-se, a

---

<sup>3</sup> FABRIS, Annateresa (org). Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991, p.9.

<sup>4</sup> FABRIS, 1991, p. 9.

<sup>5</sup> DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico, Campinas, SP: Papyrus, 2012. p. 32.

<sup>6</sup> FABRIS, p.173.

princípio, por razões técnicas: os longos tempos de exposição faziam com que a fotografia se moldasse a composições já consolidadas no imaginário artístico.



Figura 1 - Fotografia atribuída a Nicéphore Niépce, *Mesa posta*, 1822. Fonte: <http://avidaatravesdafotografia.blogspot.com.br/2010/11/historia-da-fotografia-os-pioneiros.html> acesso em 04/06/2016

Durante um período importante do século XIX a fotografia viveu em uma relação de aspiração rumo à arte. O movimento “Pictorialista” assinala o ponto culminante do desejo que a fotografia tinha de aproximar-se da pintura. O propósito essencial dessa tendência foi contar com um máximo de recursos no manejo da construção fotográfica para se aproximar das correntes pictóricas daquele momento, desde o Naturalismo até o Impressionismo, e afastar-se o máximo possível da documentação. Assim, fotógrafos exploraram as possibilidades plásticas do meio, em busca de efeitos artísticos.<sup>7</sup>

O desenvolvimento da pintura, diferente da fotografia, caminhou lentamente. Apesar disso, pintores como Johannes Vermeer (1632-1675) e Frans Hals (1580-1666), entre outros, já empregavam dispositivos como a câmara escura. A câmara escura foi utilizada como ferramenta para a representação da realidade. Sua importância, entretanto, vai além de um mero emprego como ferramenta de desenho. Sua função mais importante seria, de acordo com a pesquisadora Laura González Flores, “a de se constituir em um modelo para a observação dos

---

<sup>7</sup> GONZÁLEZ FLORES, Laura. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes? São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

fenômenos empíricos e para a introspecção e autorreflexão características da modernidade.”<sup>8</sup>

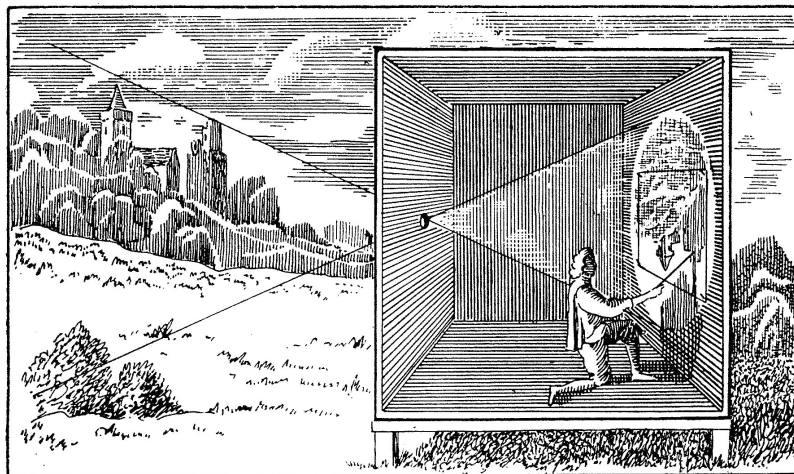


Figura 2 - A câmara escura é um modelo epistemológico e não apenas uma ferramenta para a reprodução do mundo. Fonte: <http://garatujafotografia.blogspot.com.br/2013/07/camara-escura-o-inicio-de-tudo.html> aceso em 04/06/2016

Ao longo do século XX, a arte insistirá em se impregnar de certas lógicas – formais, conceituais, de percepção, ideológicas entre outras – próprias à fotografia. É possível observar essa interiorização na obra de Marcel Duchamp (1887-1968); na obra dos pioneiros da abstração, como Kazimir Malevich (1878-1935) e El Lissitzky (1890-1941); nas operações da fotomontagem dos Dadaístas e Surrealistas. A fotomontagem dadaísta desempenhou um papel importante na mistura de materiais e signos.

[...] podemos constatar que o espírito da vanguarda, em suas múltiplas manifestações concretas, foi essencialmente *transgenérico*. Muitos artistas vanguardistas, além de Man Ray – Picasso, Dalí, Moholy-Nagy, El Lissitzky, para mencionar alguns -, não trabalharam a partir de uma disjuntiva de gêneros (fotografia *ou* pintura), mas, sim, a partir da conjunção destes (fotografia e pintura). [...] Os artistas das vanguardas provaram sua criatividade em diferentes gêneros artísticos e produziram obras misturando-os. Surgem assim “obras de Arte” com linguagens híbridas [...]<sup>9</sup>

<sup>8</sup> GONZÁLEZ FLORES, Laura. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p. 105.

<sup>9</sup> GONZÁLEZ FLORES, Laura. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p. 178-179.



A arte contemporânea, de acordo com Dubois, é marcada, em seus fundamentos, pela fotografia. Artistas, de todos os tipos de maneiras e com todos os tipos de estratégias, “trabalham fotograficamente”<sup>10</sup>. Na corrente chamada de “Hiper-realismo”, por exemplo, o pintor projeta o *slide* numa tela de grande formato e nela pinta a imagem projetada. O objetivo é de representar os meios de representação através da acentuação dos elementos constitutivos da imagem fotográfica: o *fou*, o grão, a luz. Como aponta Dubois, “aqui a pintura se esforça por tornar-se mais fotográfica que a própria foto.”<sup>11</sup>

### 1.3 Processo artístico e lógica fotográfica

Meu interesse em desenhar e pintar a partir de fotos vem de longa data. Como sugere o artista Gerhard Richter (1932-), “uso a fotografia como Rembrandt usa o desenho ou Vermeer usa a *camera obscura* para um quadro”<sup>12</sup>. No meu caso, a fotografia é empregada como uma referência inicial. A partir daí, procuro examinar com atenção e minúcia a imagem para, em seguida, acentuar nuances, linhas e formas durante a realização de um desenho ou pintura. Nas palavras do artista plástico Fabio Magalhães (1982): “Eu gosto da ideia que, ao primeiro olhar se pareça com a foto, mas logo nos próximos segundos isso se desfaz, e a pintura se revela.”<sup>13</sup>

A reprodução fotográfica possibilita a percepção de dimensões efêmeras e desconhecidas da realidade. É nesse ponto que reside meu interesse na fotografia: a ampliação de detalhes que só são visíveis através da câmera. Acredito que a natureza oferece contemplação, enquanto a fotografia proporciona a visão daquilo que é invisível a olho nu.

Analisando a diferença entre a pintura e o cinema, Walter Benjamin<sup>14</sup> utiliza uma metáfora. Ele compara o pintor com o feiticeiro, e o *cameraman* com o

---

<sup>10</sup> DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**, Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 254.

<sup>11</sup> DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**, Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 274.

<sup>12</sup> RICHTER, Gerhard. Notas, 1964-1965. In: **Escritos de artistas: anos 60/70**, Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.116.

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xmDS54i5TY8> acesso em 27/04/2016

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

cirurgião. O feiticeiro opera a certa distância do paciente, enquanto o cirurgião penetra no interior do paciente. O feiticeiro/pintor cria uma entidade completa e integrada, o cirurgião/*cameraman* lida com fragmentos. Gosto de considerar que a minha produção se dá a partir do diálogo entre as figuras do pintor e do *cameraman*.

Ser “clínico” não é ser frio, é uma atitude, é como decidir alguma coisa. Mas é verdade que em tudo isso há frieza e distância. A priori, não há sentimentos. E, paradoxalmente, pode provocar um enorme sentimento. “Clínico” é estar o mais próximo possível do realismo, no mais recôndito de si. Alguma coisa de exato e afiado. O realismo é uma coisa perturbadora [...] <sup>15</sup>

Durante um depoimento para o prêmio PIPA de 2015, o artista Fernando Lindote (1960) fez a seguinte colocação: “a pintura, diferente do desenho, me permite mais camadas de imagens, mais camadas de pensamentos. [...] e o desenho, ele é para um pensamento mais rápido, uma reflexão mais instantânea.” <sup>16</sup> As considerações de Lindote me fizeram refletir acerca do seguinte ponto: a fotografia estaria para o desenho assim como o cinema estaria para a pintura. Ou seja, o gesto rápido do desenho poderia ser comparado ao clique fotográfico, enquanto a pintura com suas camadas de tinta e o intervalo de espera entre secagens, é comparável à temporalidade do cinema.

Os trabalhos que serão apresentados nos capítulos seguintes poderiam ser classificados em séries distintas. Cada produção tem as sua particularidade, seja no formato, tema, linguagem ou suporte. Algumas obras acabaram levando a produção de outras, como foi o caso das séries “Sereias” e “Redes”, mas nenhuma das duas anteriores tinha ligação com as “Orquídeas”. Diante uma série de imagens distintas, pensei ser impossível discorrer sobre todas de maneira geral. Encorajado, decidi estabelecer um diálogo entre as séries.

---

<sup>15</sup> MAUBERT, Franck. Conversas com Francis Bacon. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2010, p23

<sup>16</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YSIkdJqeGPI> acesso em 27/04/2016

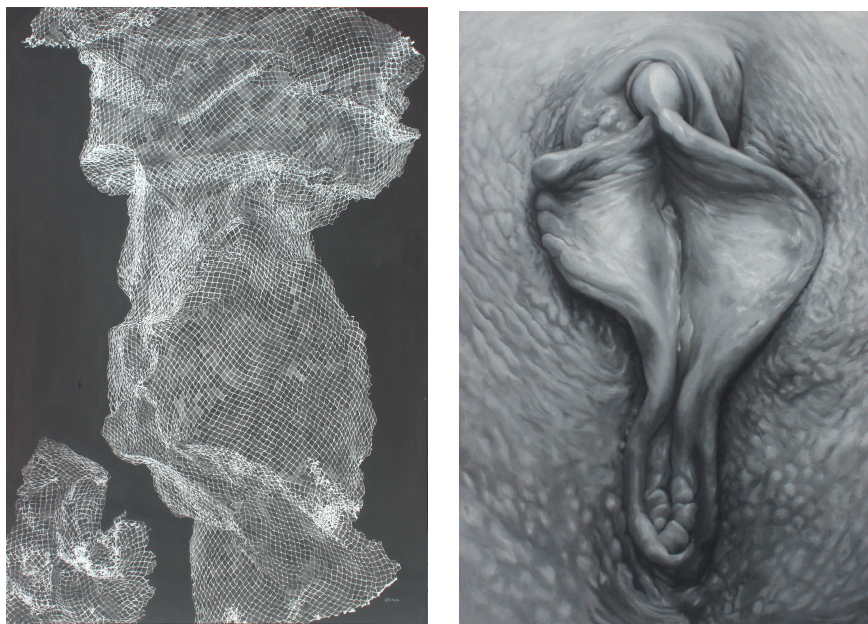


Figura 3 - A Pele, 2016, acrílico s/ tela, 150 x 100cm. Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 4 - Orquídea, 2015, óleo s/tela , 49 x 74cm .Fonte: Elaborada pelo autor

Após analisar cada trabalho, foi possível identificar determinadas semelhanças. A noção de “inconsciente ótico” parece articular as séries entre si. Walter Benjamin, em seus escritos “A pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, investiga como a imagem é capaz de captar dimensões efêmeras e desconhecidas da realidade, gerando reflexão e novas formas de percepção. A fotografia nos revela o que Benjamin chamou de “inconsciente ótico”, ou seja, aquilo que o olhar humano não é capaz de fixar, mas que a técnica torna visível.

Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. Características estruturais, tecidos moleculares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmera que a paisagem impregnada de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma do seu modelo. Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas [...] <sup>17</sup>

Um exemplo desse inconsciente ótico, mencionado por Benjamin, são os ensaios fotográficos do escultor alemão Karl Blossfeldt (1865 – 1932), que no início do século XX fotografou uma série de plantas e pequenos objetos da natureza.

<sup>17</sup> BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 94.

Blossfeldt realizava experimentos fotográficos nos quais registrava pequenas plantas, objetos minúsculos que encontrava na natureza e os ampliava, obtendo resultados surpreendentes.

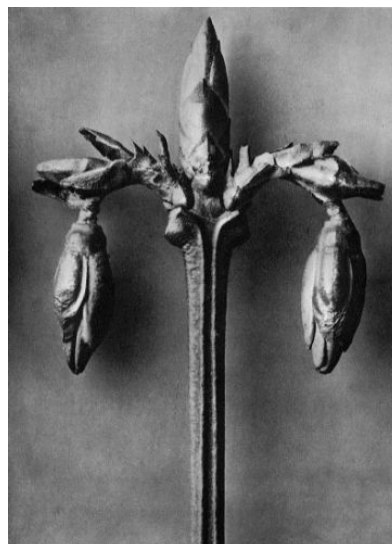
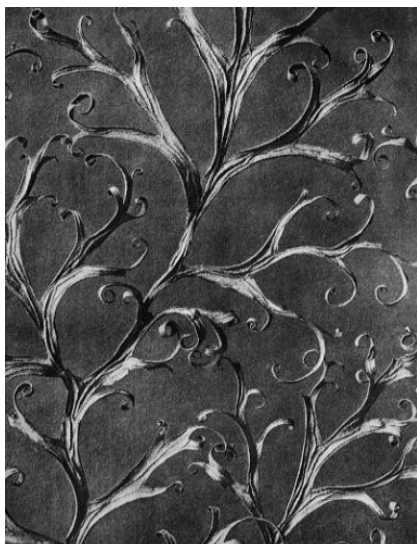


Figura 5 - Karl Blossfeldt, Delphinium, Larkspur, dried leaves, 6x.

Figura 6 - Forsythia suspensa, tip of branch w/ buds, 10x.

Fonte: [http://www.karlblossfeldtphotos.com/photos\\_list\\_live.asp?ID=14](http://www.karlblossfeldtphotos.com/photos_list_live.asp?ID=14) acesso em 04/06/2016

No cinema, o chamado “primeiro plano” foi um dos mais constantes objetos da teoria. Primeiro plano é um dos termos da escala de planos, que corresponde a uma posição da câmera bem próxima do objeto filmado. Para o cineasta Jean Epstein (1897-1953), o primeiro plano é um elemento essencial de uma poética do filme. Ao abalar a nossa maneira de olhar nos obriga a ver os seres de perto, ele faz com que descubramos o novo, conforme proporções inéditas.<sup>18</sup> Segundo Epstein:

O primeiro plano lavra um outro tento contra a ordem familiar das aparências. A imagem de um olho, mão, boca, que ocupe toda a tela – não apenas porque ela é ampliada trezentas vezes, mas também porque a vemos isolada da comunidade orgânica – reveste-se de uma espécie de autonomia animal. Esse olho, esses dedos, esses lábios já se tornam seres que têm cada um seus próprios limites, seus movimentos, sua vida, seu próprio fim. Eles existem por si mesmos.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2007.

<sup>19</sup> EPSTEIN, Jean. A inteligência de uma máquina. In: XAVIER, Ismael (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008. p. 284.

O primeiro plano transforma o sentido de distância, levando o espectador a uma proximidade extrema. Também materializa o tato visual ao acentuar a superfície da imagem e o volume do objeto filmado. Esses efeitos podem fascinar e repelir simultaneamente. Nesse sentido, o primeiro plano pode ser visto como uma imagem feita de proximidade e afastamento.

A fotografia, no meu caso, se torna um meio de atingir um objetivo em pintura. Dubois diz: “por mais ‘objetivo’ ou ‘realista’ que se pretenda, o sujeito pintor faz a imagem passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença humana que sempre marcará o quadro.”<sup>20</sup> Meu trabalho é ligado diretamente à imagem pintada, desenhada ou gravada, porém em estreita relação com a lógica fotográfica e seus excessos.

---

<sup>20</sup> DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 32.

## 2 SEREIAS E REDES

RESUMO DO CAPÍTULO: A segunda parte deste trabalho procura esclarecer o processo de construção das imagens das séries Sereias e Redes onde descrevo o passo-a-passo de cada um dos processos gráficos e pictóricos além de elucidar a aproximação entre as séries ambas as séries criadas.

### 2.1 Sereias

Iniciei a série “Sereias” em meados de 2013, no ateliê de gravura da UDESC. Na época, desempenhava a função de monitor da disciplina. Durante um longo período do dia o ateliê de gravura ficava vazio. Procurei aproveitar melhor aquele tempo disponível buscando desenvolver uma pesquisa que envolvesse a técnica da gravura. Lembro-me, na ocasião, de ter visto qualquer coisa relacionada ao emprego de tecido na realização de determinado trabalho plástico, que associei à figura um animal marinho. Essa reminiscência motivou a realização de uma grande variedade de trabalhos.

Decidi, então, trabalhar com a técnica da calcogravura, isto é, com um processo de gravura feito numa matriz de metal, geralmente o cobre. No primeiro teste, apliquei verniz *Lamour* sobre uma placa de cobre e aguardei a secagem até determinado ponto. Em seguida, coloquei um tecido de gaze - tecido leve, ordinariamente de algodão, muito poroso - sobre o verniz, cuidadosamente, utilizando os fios como se constituísse um desenho. Com o auxílio de um brunidor, friccionei o tecido para remover um pouco do verniz.

O passo seguinte consistiu em preparar a placa para o banho de ácido, processo chamado de “morçura”. Aprontei o percloreto-de-ferro - solução aquosa usada para corrosão - e submergi a placa com o tecido de gaze fixado. Alguns minutos depois, ao remover a placa do banho, notei que o tecido havia se desprendido em algumas partes. O percloreto acabou agindo de maneira acidentada em toda superfície da placa, corroendo-a irregularmente. Desse modo, não obtive linhas homogêneas. O resultado serviu de aprendizado para dar sequência na maneira de tratamento da placa e os seus respectivos banhos.



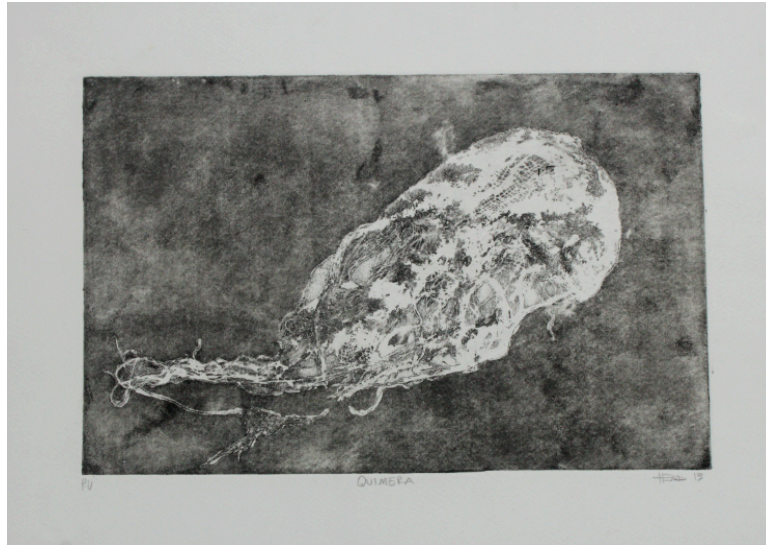


Figura 7– Quimera, 2013, água forte, 150x100cm. Fonte: Elaborada pelo autor

Busquei, logo depois, uma maneira de obter linhas mais nítidas. Apesar de possuir uma boa quantidade de cobre disponível, decidi por um caminho alternativo, mais barato. Optei pela técnica da monotipia. Com essa técnica consegue-se a reprodução de um desenho ou mancha em uma prova única, daí o seu nome. Realizei diversos testes, com suportes variados, como madeira, metal, acetado entre outros.

O processo iniciou com a aplicação da tinta com um rolo de borracha sobre a superfície da matriz. A seguir, foi aplicado o tecido de gaze sobre a tinta, ainda úmida, com o intuito de obter uma espécie de máscara. O resultado dependia da maneira como o papel era disposto sobre a matriz na hora da impressão. Foram realizados testes com papel seco, pouco úmido e extremamente úmido, alcançando resultados diversos. Além disso, utilizei o talco industrial em algumas matrizes, para vedar a tinta. Após muitos testes, o resultado foi alcançado.

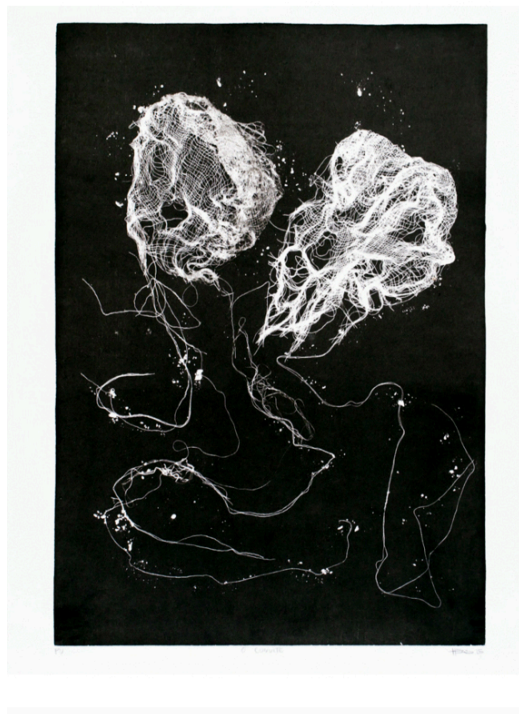


Figura 8 – O convite, 2016, monotipia, 38x50cm. Fonte: Elaborada pelo autor

Posteriormente, intitulei a série de trabalhos de “Sereias”. A sereia é um ser mitológico, parte mulher e parte peixe. Filhas do rio Achelous e da musa Terpsícore, tal como as harpias, habitavam os rochedos entre a ilha de Capri e a costa da Itália. Cantavam com tanta doçura que atraíam os tripulantes dos navios que passavam, fazendo com que colidissem com rochedos e afundassem. Graças aos conselhos da feiticeira Circe, Odisseu e sua tripulação conseguiram escapar do encanto das sereias quando retornavam a Ítaca, usando de uma estratégia. Os marinheiros colocaram cera nos ouvidos e Odisseu amarrou-se ao mastro do navio, pois queria ouvir o canto.<sup>21</sup>

As sereias, na cultura contemporânea, estão associadas ao sexo e à sensualidade. Na tradição clássica, todavia, as sereias são descritas como assustadoras e vorazes. Na narração de Homero, a feiticeira Circe descreve as sereias sentadas e rodeadas por montes de ossos de homens putrefatos. Na Idade Média, essa voracidade aparece associada aos vícios, ao pecado e às tentações.

---

<sup>21</sup> Brandão, Junito de Souza. Mitologia grega – Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1997.



Apesar do título escolhido, o meu objetivo não era representar as sereias. A série “Sereias”, acredito, está mais próxima do plano do “figural”. Philippe Dubois, no artigo “Plasticidade e cinema: a questão do figural” dedica-se a uma organização dos usos da noção de figura, e traça uma divisão entre a figura como saber (o figurado) e a figura como ver (o figurativo), apontando, por último, o figural, relacionado a ao inconsciente da figura. Nesse plano, prevalece a dessemelhança e desfiguração.

Para começar por uma definição de certo modo negativa, eu direi primeiro que o Figural é tudo o que, numa imagem, subsiste, uma vez que se retirou dela o figurativo (isto é, o motivo referencial, sua parte iconográfica) e o figurado (os sentidos segundos, sua parte retórica e iconológica). Para delimitar mais positivamente a categoria, parece ser preciso considerar fundamentalmente o Figural como um *processus* (não como produto), e ainda mais, um processo da imagem. Alguma coisa, portanto, que é instável, sempre em devir, que procede de uma lógica do visual como ato, e alguma coisa que vem do interior da própria imagem, que está sempre em ação no próprio corpo da imagem, na carne viva de sua visualidade.<sup>22</sup>

Nessa lógica, a série “Sereias” relaciona-se com um ponto de vista mais sensível à fluidez e às modulações da forma. Seus efeitos afastam-se da semelhança. Trata-se não o que acontece na imagem, mas o que acontece à imagem. Um interesse pelas imagens menos como representação e mais como presença.

## 2.2 Redes

Como mencionado anteriormente, a série “Sereias” serviram de alicerce para a realização de outros trabalhos, como a série intitulada “Redes”. O tecido de gaze, que na série anterior se concentrava no centro da composição, agora cobria toda superfície de impressão e também ultrapassava os limites da matriz. Algumas imagens acabaram por escapar de seu campo de imprimação.

---

<sup>22</sup> DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. In: \_\_\_\_\_. HUCHET, Stéphane. **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 108-109.

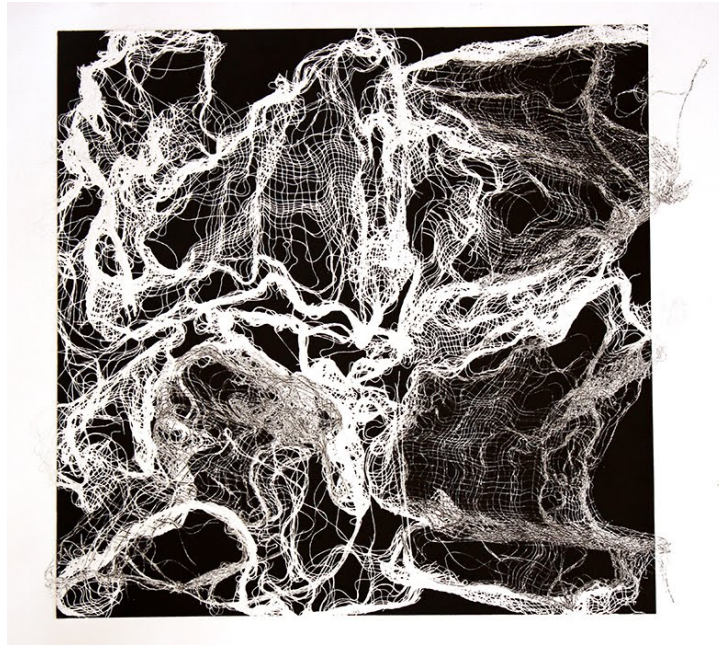


Figura 9 – s/t, monotipia sobre papel. Fonte: Elaborada pelo autor.

A partir desse momento, comecei a observar com mais atenção a trama que resultava dos tecidos de gaze gravados. Meu interesse, agora, residia nos “tecidos moleculares”, que revelam “os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas”<sup>23</sup>. O “detalhe”, nesse momento, sobreveio como tema. O movimento para o detalhe, de acordo com Dubois, pode assumir várias formas, como, por exemplo, a expansão e a abstração.

Quando o Figural investe o detalhe, dá a este uma força de expansão tal que, não apenas, como diz a experiência corrente, “não se vê nada além dele”, mas o detalhe se torna assim, de certa forma, o Todo por ele apenas. [...] O detalhe figural, trabalhando dessa maneira seu aprofundamento nos abismos da visualidade, abre evidentemente o caminho a um movimento para a abstração. Isolar o detalhe, depenar a figuração por uma espécie de esfoliação da imagem, é perder os pontos de referência do figurativo, que permitam esquadrihar o objeto referencial.<sup>24</sup>

Não tinha interesse em ampliar digitalmente os detalhes das imagens já criadas. Foi preciso, então, procurar uma solução fora do ateliê. Ao obter um pedaço de rede de tecido, percebi que tinha em mãos o material ideal para o meu propósito.

<sup>23</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 94.

<sup>24</sup> DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. In: \_\_\_\_\_. HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

Por residir em uma cidade de cultura pesqueira, meu acesso a redes de pesca era facilitado. Foi possível encontrar fragmentos de redes durante as caminhadas à beira-mar, jogadas em lixeiras próximas à praia ou ainda arranjar pedaços de redes diretamente com pescadores.

Volto a fazer toda a pesquisa, mas agora exclusivamente no ateliê. Busco resultados com água forte e buril, mas em nenhuma das técnicas obtive o resultado desejado. Adotei novamente a monotipia com técnica base. Contudo, o processo se apresentou de maneira um pouco diferente da série “Sereias”. A rede é bem mais grossa que o tecido de gaze e acabou marcando demasiadamente o papel. Busquei, assim, outras formas de impressão.

Depois de alguns testes, foi adotado o seguinte procedimento. Entintei a matriz e deitei a rede sobre a tinta ainda úmida. Sobrepus um papel jornal sobre a rede e passei a matriz pela prensa cilíndrica. A pressão exercida pelo cilindro sobre a rede fez com que essa retirasse o excesso de tinta da matriz. Em seguida, com o papel umedecido volto a passar a matriz na prensa, agora sem a rede. Após todo este processo, obtive um grande detalhamento da estrutura da rede, inclusive seus nós.

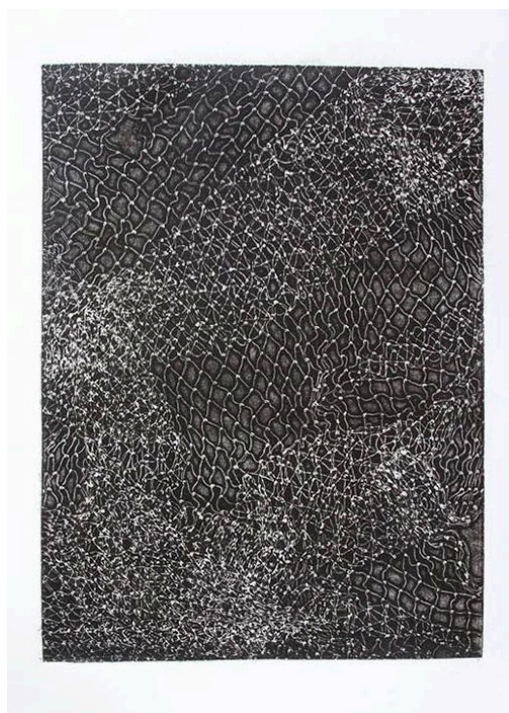


Figura 10 – Rede, monotipia sobre papel. Fonte: Elaborada pelo autor.

Além do detalhe, um dos componentes centrais do trabalho é a sua concepção de espaço, que acredito estar vinculada a fotografia aérea e também aos mapas. As fotografias aéreas oferecem paisagens terrestres sem horizonte e metamorfoseadas em texturas. O importante nessa visão do mundo é que ela define um modo bem diferente de percepção e de representação do espaço. Uma vista aérea não tem literalmente sentido, ou seja, é o ponto de vista suspenso e móvel.<sup>25</sup>



Figura 11 - Exemplo de fotografia aérea. Fonte:  
<https://www.google.com.br/maps/@52.0993763,4.8096381,716m/data=!3m1!1e3> acesso em  
04/06/2016

Considerada também como arte, a cartografia é motivo de interesse para uma grande parcela de artistas contemporâneos por diversos motivos. O mapa, nesse caso, pode ser considerado como desenho. Combina e mistura imagens aéreas, malhas urbanas, composições de cor, formas, linhas, manchas, símbolos, legendas.

Apesar de satisfeito, desejava um desafio maior, literalmente maior. Procurei, assim, trabalhar em um suporte de grandes dimensões. O meu objetivo, inicialmente, era realizar uma gravura em algodão para, em seguida, estica-la em um chassi, como na pintura. Disponho de uma prensa no ateliê que possui um limite para impressões de até 50 por 90 centímetros. Esses limites eram um problema,

---

<sup>25</sup> DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**, Campinas, SP: Papyrus, 2012.



pois o meu desejo era realizar um trabalho cujas dimensões fossem superiores a um metro.

Diante da necessidade de reproduzir a gravura em tamanho maior que o convencional e escapando das medidas pré-estabelecidas pela prensa, optei por cortar um tecido preparado e estende-lo no chão do ateliê. Com um aerógrafo, comecei a aplicar a tinta, bem diluída, utilizando a rede como mascara. Obtive uma espécie de véu sobre a tela, com aspecto tridimensional muito interessante, no entanto sem contrastes. Decidi, então, utilizar a tinta acrílica aguada sobre cada espaço entre as tramas, cobrindo o que seria o fundo da imagem. Acabei obtendo uma grande quantidade de valores de cinza, acentuando assim o contraste.

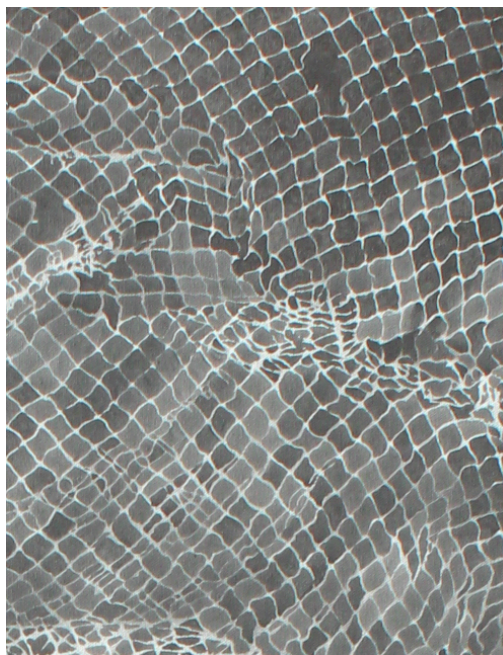


Figura 12 – A Pele (detalhe), 2016, acrílico s/ tela, 150x100cm. Fonte: Elaborada pelo autor

O trabalho foi iniciado em 2014, mas só foi finalizado em 2016. Todo processo de pintura exigiu muito tempo para a conclusão, pois envolvia precisão. A pincelada não poderia invadir o espaço em branco das linhas da rede. Este era a maior escala de pintura que havia me dedicado a fazer até então. Este trabalho pode ser entendido, de certa medida, como um desdobramento das gravuras que compõe a série “Sereias”. Desde o assunto até a escolha pelo uso do preto são referências ao processo gráfico. Todavia, o trabalho que foi pensado como gravura, acabou se convertendo em uma pintura.

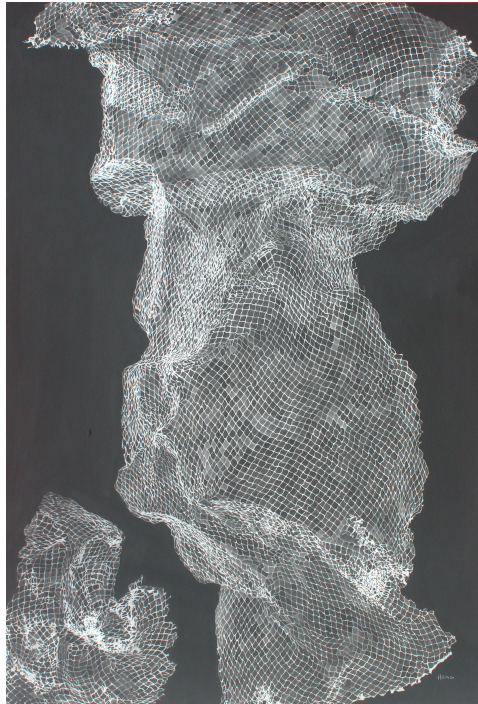


Figura 13 – A Pele, 2016, acrílico s/ tela, 150x100cm. Fonte: Elaborada pelo autor

Meu avô foi um reconhecido pescador de Garopaba, tendo muitas histórias na cidade. A fabricação da rede, antigamente, era artesanal. Essa fatura me atrai bastante, trazendo à tona imagens de meu avô construindo suas tarrafas durante madrugadas frias. Hoje as redes são feitas industrialmente. Ao invés da construção feita nó a nó, as cordas são coladas, agilizando e barateando a sua feitura. Contudo, a sua fragilidade é maior.

A industrialização das redes acaba por ofuscar as histórias contadas durante o processo de manufatura das redes. Durante a realização da obra “A pele”, procurei reestabelecer um laço com o meu avô, que passava muitas madrugadas construindo suas redes. Com o auxílio do pincel, tenho a sensação de estar construindo minha própria rede. Conto a minha própria história, tendo em vista o vínculo familiar e cultural com o meu avô e a minha cidade.

### 3 VULVAS E ORQUÍDEAS

RESUMO DO CAPÍTULO: Neste capítulo é discorrido sobre a produção da série Orquídeas iniciada de maneira direta e posteriormente feita com o auxílio de projeção. Descrevo como o trabalho foi desdobrando e foi criando identidade própria durante seu processo.

#### 3.1 Vulvas

No decorrer da segunda metade do semestre de 2013, deparei com um desafio que iria mudar o rumo de meus trabalhos de maneira significativa. Estava habituado a trabalhar com caricaturas – campo que havia se tornado uma zona de conforto e do qual não tinha intenção de me afastar tão cedo. Contudo, durante a disciplina de Pintura, foi realizada uma proposta de elaboração de trabalhos pictóricos em diálogo com cinema e fotografia. Dois assuntos que, na época, não me despertavam grande interesse. Apesar da resistência inicial, a proposta contribuiu na busca de um assunto no qual poderia trabalhar com maior aprofundamento artístico e teórico.

Antes do desafio proposto, já havia iniciado no ateliê alguns trabalhos com o assunto “vulvas”, dialogando com a obra artista britânico Jamie McCartney intitulado “Grande Mural das Vaginas”. Nessa obra, McCartney exibia 10 painéis em gesso e cada painel continha 40 genitálias. A conformação desse trabalho me causou um forte impacto, devido à brancura do gesso e multiplicidade de formas. Raras vezes algo do gênero havia ocorrido. Procurei, assim, observar atentamente cada detalhe.

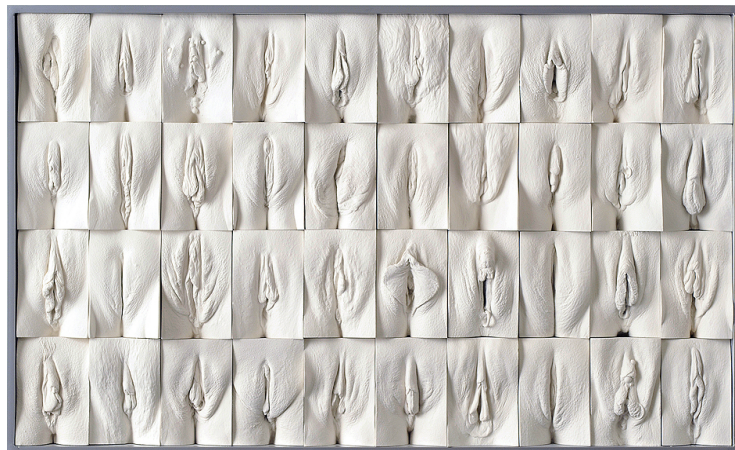


Figura 14 – Great Wall of Vagina Panel 1. Fonte: <http://www.greatwallofvagina.co.uk/great-wall-vagina-panel-1-0> acesso em 22/03/2016

Decidi, então, trabalhar com o mesmo assunto com o intuito de compreender o motivo da minha sideração diante do “Grande Mural das Vaginas”. Para dar sequência ao trabalho era preciso decidir qual meio e suporte adotar. Optei pela técnica do óleo sobre tela. Coletei algumas imagens da internet e, a partir dessas referências, comecei a produzir duas telas ao mesmo tempo no ateliê.

A genitália é um símbolo que liga o prazer ao corpo e, durante séculos, a mulher foi submetida à desvalorização do próprio corpo. Pensar na vulva como assunto é percorrer um caminho complexo e passível de problemas.

Percebi que a representação do assunto em preto e branco viria a ser a opção mais adequada como escolha de cor, dado o impacto da brancura do trabalho de McCartney. Meu interesse não era aproximar o assunto de questões sexuais ou de gênero. A imagem precisava formalizar este pensamento, que procurava desvincular qualquer pensamento sexual ou carnal com a imagem, mesmo se tratando de uma imagem que expunha tão fortemente tais desejos.





Figura 15 – s/t, 2014, óleo s/ tela, 74x56cm (cada). Fonte: Elaborada pelo autor.

O uso de fotografia como referencia não foi um problema. Sempre trabalhei com base em reprodução fotográfica. No entanto, tive grandes dificuldades na transposição da imagem fotográfica para a tela. Atribuo essa dificuldade à prática da caricatura. Meu olhar acaba exagerando certos aspectos da imagem, muitas vezes sem perceber. Pela primeira vez tinha um assunto em mãos que fugia da caricatura, mas o resultado pictórico não me agradava.

### 3.2 O uso da projeção

De acordo com proposta da disciplina, como mencionado anteriormente, precisava realizar um projeto que relacionasse pintura, fotografia e cinema. Decido então trazer os trabalhos iniciados no ateliê para a sala de aula. Mostrei ambos os trabalhos para o professor que, percebendo meu descontentamento com o resultado alcançado até então, me aconselhou a utilizar o projetor disponível em sala de aula para transferir a imagem fotográfica para a tela.

Percebi que o processo auxiliava na composição do trabalho, a enquadrar melhor a imagem no suporte. Todavia, eu era contrário ao uso de tal ferramenta. No meu ponto de vista, o uso de um projetor depunha contra as minhas habilidades de

desenhista, devido à “facilidade” que o recurso proporcionava. Como se tratava de uma experiência, decidi realizar um teste.

Durante alguns meses de aula, desenvolvi quatro telas utilizando o projetor. Porém, ainda me sentia um tanto incomodado em utilizar a projeção como parte do processo. Mas, em determinado momento, compreendi a lógica do uso da projeção. Esse recurso não oferece uma imagem próxima do “real”, mas uma espécie de “mapa cartográfico”.

Quando, com auxílio de um projetor, examinamos os contornos, circunscrevemos esse processo circunstancial. Não se trata mais de reconhecer, mas de ver e fazer (informalmente) o que não foi reconhecido. E quando não se sabe o que se faz, também não se sabe o que deve ser alterado ou deformado.<sup>26</sup>

A luz da projeção também possui as suas particularidades. Ao utilizar o projetor é preciso ficar de costas para a fonte de luz provocando uma grande área de sombra sobre o suporte. Por conta disso, é preciso buscar uma posição que nem sempre é adequada para desenhar, mas que possibilite ver a imagem projetada sobre a tela. Como se trata de uma fonte de luz oriunda de um único ponto e com muita intensidade, dependendo do ambiente onde se está trabalhando, a imagem acaba não sendo projetada adequadamente, devido ao contraste limitado do projetor.

---

<sup>26</sup> RICHTER, Gerhard. Notas, 1964-1965. Escritos de artistas: anos 60/70, Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pg116-117

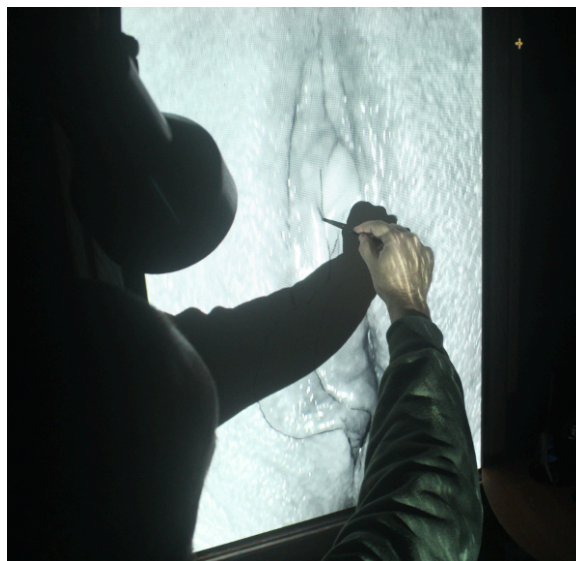


Figura 16 – Projeção, 2015. Fonte: Elaborada pelo autor

O exercício de desenhar de costas para a fonte de luz, não deixou de lembrar o mito de origem da pintura, descrito por Plínio no livro “A história natural”. Plínio nos conta a história da filha de um oleiro de Sícion, chamada Dibutates, apaixonada por um rapaz, que um dia tem de partir para uma longa viagem. Na despedida, os dois amantes estão num quarto iluminado por um fogo que projeta na parede a sombra dos jovens. A fim de conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual, à moça ocorre a ideia de representar na parede com carvão a silhueta projetada.<sup>27</sup>

Foi necessário um tempo de adaptação para compreender as possibilidades deste novo recurso. À medida que o trabalho se desenvolvia, alguns trabalhos agradavam aos olhos e isso foi suficiente para dar continuidade à série intitulada “Orquídeas”.

### 3.3 As orquídeas

Nos primeiros trabalhos, existia uma preocupação exacerbada em reproduzir a imagem tal como a fotografia. Por esse motivo, durante o processo de construção da série, utilizei inúmeros recursos gráficos como objetivo de proporcionar uma

---

<sup>27</sup> DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**, Campinas, SP: Papyrus, 2012.

aproximação maior com o assunto. Entre alguns dessas técnicas, utilizei o recurso digital para elaborar mais rapidamente estudos de composição.

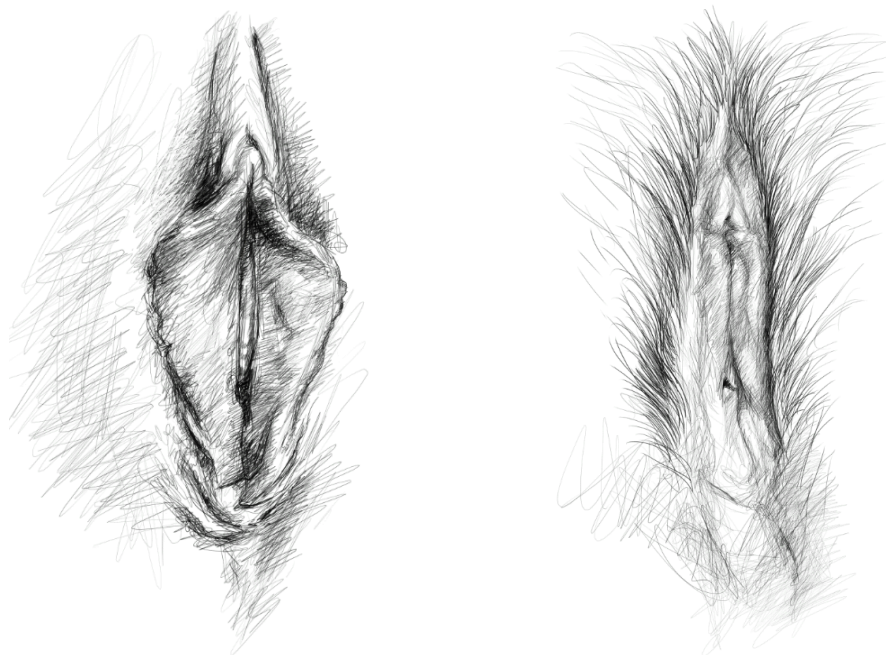


Figura 17 – s/t, 2014, desenho digital , 21x29,7cm .Fonte: Elaborada pelo autor



Figura 18 – s/t, 2014, pintura digital , 21x29,7cm .Fonte: Elaborada pelo autor



Foram esses estudos de desenho e pintura digital, que serviram como divulgação do projeto em rede social. Se os primeiros trabalhos tinham como fonte imagens coletadas na internet, a partir da divulgação do projeto tive o auxílio de participantes de vários lugares do país. Muitas modelos enviavam fotografias sem se identificarem.

Esse anonimato contribuiu para uma nova percepção do trabalho. Decidi então realizar um conjunto de vinte telas, que seriam distribuídas lado a lado, ocupando a mesma região do espaço em sucessão. Nesse caso, se estabelece a relação entre imagem única e imagem múltipla. Unidade e multiplicidade se definem pela relação entre o espectador e a pintura.



Figura 19 – série orquídeas em produção no ateliê do artista, óleo s/tela , 49x74cm (cada) .Fonte:  
Elaborada pelo autor

Ocorreu, assim, uma mudança de percepção, um amadurecimento diante da utilização da imagem fotográfica. Este amadurecimento retirou a atenção que estava voltada exclusivamente para o assunto “vulva”. Assim, pude apreender o tema presente no trabalho: o sentido de proximidade e afastamento, fascinação e repulsão.

Erigida assim como uma figura de proa, essa máscara petrificante, sempre colocada à frente, como sendo o nosso próprio espelho, designa, no próprio centro de qualquer figuração, a angústia absoluta

e fascinante de nela vermos nossa própria imagem, de morrermos por isso e com isso usufruirmos – nossa própria imagem sempre mascarada em sua própria exibição e sempre exibida atrás de sua própria máscara e por meio dela. [...] A ambivalência da figura é a esse respeito total e constitui todo o seu poder de nó e buraco: atração e repulsão, violência e temor, vida e morte, ereção e castração, masculino e feminino...<sup>28</sup>

Percebendo isso, comecei a aplicar a tinta de maneira uniforme por toda a superfície da pintura, ou seja, não me concentrava somente na genitália feminina. A fatura leva em consideração não somente o centro da tela, mas também a sua periferia. Procurei, desse modo, abordar a “pele da imagem”, materializando o tato visual ao acentuar a sua superfície. Nesse sentido, “interessam-me apenas os planos, passagens e sucessões de tons de cinza, os espaços do quadro, entrecruzamentos e articulações.”<sup>29</sup> Tinha, agora, uma visão mais ampla do conceito do trabalho, utilizando os tons neutros e dando ênfase à textura em torno da vulva.

---

<sup>28</sup> DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico, Campinas, SP: Papyrus, 2012. p. 153.

<sup>29</sup> RICHTER, Gerhard. Notas, 1964-1965. In: Escritos de artistas: anos 60/70, Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.118.

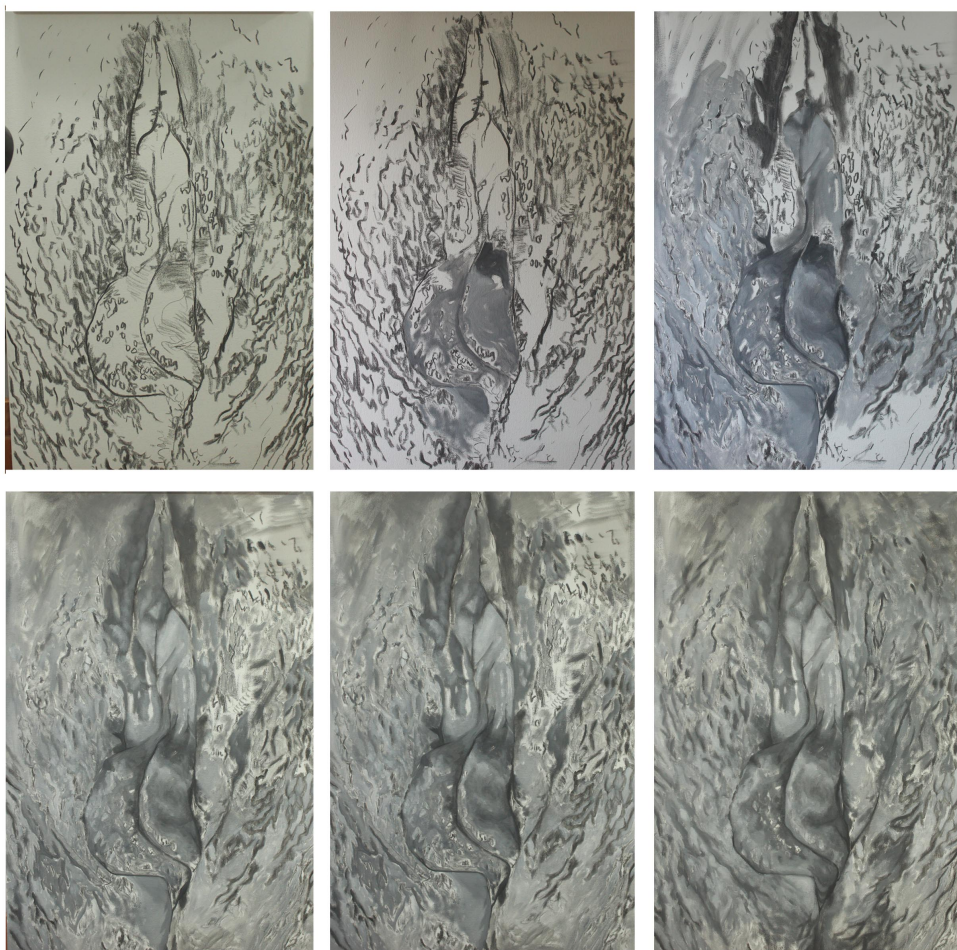


Figura 20 –orquídea, 2015 (processo), óleo s/tela , 49x74cm .Fonte: Elaborada pelo autor

Ao adotar somente valores de cinza, procurei abandonar sentimentos e associações. Não se trata de um repúdio ao colorido, mas sim uma identificação com as tonalidades neutras proporcionadas pelo preto e branco. Quase como se fosse um equivalente da indiferença. O pensamento acromático torna a imagem mais direta. O uso de uma paleta acromática permite o distanciamento da imagem para com o real e sua aproximação com a imagem fotográfica.



Figura 21 –orquídea, 2015, óleo s/tela , 49x74cm .Fonte: Elaborada pelo autor

Para perceber de maneira adequada a série, era preciso também analisar todo conjunto de trabalhos e não apenas uma pintura isolada. A potência do trabalho traz, justamente, no seu conjunto, quando as pinturas são expostas lado a lado. A reprodutibilidade determina grande parte das artes visuais produzidas em nossos dias. Multiplicaram-se os meios de transformar o objeto – a obra – de arte singular em uma série. Assim, na visualidade contemporânea, já há muito se entende que a repetição da imagem, seja através do que seja, continua crescendo de tal forma que a percepção da própria repetição é tão importante quanto a percepção da imagem.





Figura 22 –orquídea finalizadas, 2015, óleo s/tela , 49x74cm (cada) .Fonte: Elaborada pelo autor

Na universidade nos deparamos com uma infinidade de artistas no qual acabamos por buscar compreender o processo a fim de melhorar o discernimento de nosso próprio. A série “Orquídeas” surgiu a partir do contato com a produção de Jamie McCartney. Porém, não localizava nenhuma outra referência até conhecer o trabalho da pintora norte-americana Georgia O’Keeffe (1887-1986). Uma determinada série de suas obras adota imagens da natureza, mais precisamente flores. Essas obras são frequentemente associadas ao sexo feminino.

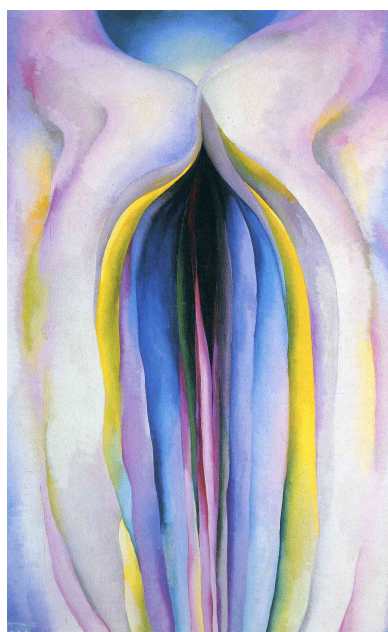


Figura 23 – Georgia O’Keeffe , Grey Line With Black, Blue And Yellow , 1923, óleo s/tela, 121.9 x 76.2 cm. Fonte: <https://collections.mfah.org/art/detail/4197> acesso em 05/05/2016

A artista evoca a natureza trabalhando com imagens que se encontram entre a abstração e a figuração. O'Keeffe era uma grande apreciadora das cores e buscava representa-las de maneira a aflorar seus sentimentos. A sensualidade, o plano aproximado e o recorte são características dessas obras, devido à influência de fotógrafos como Paul Strand (1890-1976), Imogen Cunningham (1883-1976) e Edward Weston (1886-1958).

O nome "Orquídeas" cria uma sensibilização para com a imagem da vulva para com a espécie de flor que é muito admirada no mundo. O fato de a minha série ter o nome de uma flor, novamente me faz pensar no trabalho de O'Keeffe. No entanto, o meu trabalho visa às particularidades da pele, do detalhe. Já O'Keeffe, em sua ambiguidade pictórica, procura insinuar as formas de uma genitália.

### 3.4 Orchis

O uso da caneta esferográfica é recorrente na criação de caricaturas para participar de salões de humor. Durante meu percurso com caneta pelas caricaturas, usei azul, preto e vermelho para elaboração dos trabalhos, mas nenhuma cor chamava mais a atenção do observador do que o azul. É comum o uso deste tipo de caneta desde as primeiras séries escolares. Certamente é difícil conhecer alguém que nunca utilizou uma caneta esferográfica. Por se tratar de um material simples e de pouca valorização no mercado, era pouco utilizado por artistas para trabalhos finais.



Figura 24– Madre Teresa de Calcutá, 2011, esferográfica s/papel , 29,7x42cm. Fonte: Elaborada pelo autor

Já habituado com o material, começo a desenhar sobre papel uma genitália. O mesmo problema no qual tive com as pinturas, acabou sendo recorrente na caneta. Em um papel A3, acabei desenhando a imagem pequena demais, sendo que este material não permite correções, acabei ficando um pouco frustrado com o resultado. Mesmo criando um prévio esboço a lápis, não dá para ter uma dimensão total da imagem quando aplicado a caneta.

Dedico então trabalhar com o uso da projeção. Com uma lapiseira, começo a “decalcar” a imagem no papel. Posteriormente, com o auxílio de uma fotografia ampliada começo a trabalhar com a esferográfica. O uso da caneta esferográfica não é algo tão simples. É preciso saber se manter focado mentalmente e corporalmente para que não se perca o controle sobre a ferramenta. De acordo com Luigi Pareyson, “[...] em primeiro lugar, um verdadeiro e próprio diálogo do artista com a sua matéria, no qual o artista deve saber interrogar a matéria para poder domina-la, e a matéria só se rende a quem souber respeita-la.<sup>30</sup>”

<sup>30</sup> PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 164.

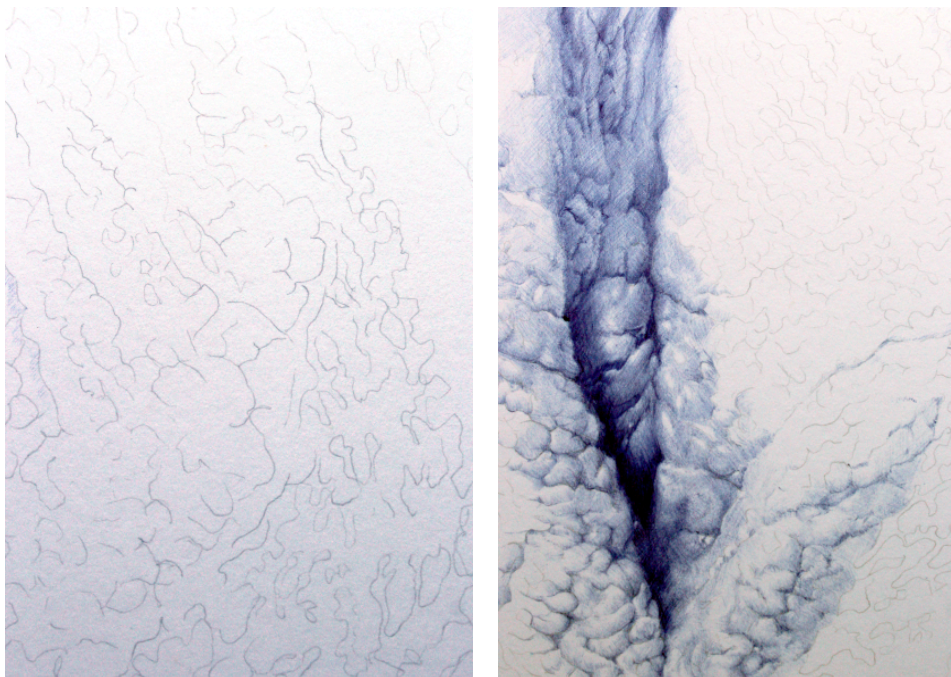


Figura 25 – Orchid Blue, 2013, grafite e esferográfica s/papel , 29,7x42cm (detalhe). Fonte: Elaborada pelo autor

Utilizar a caneta azul não é uma escolha ao acaso. Este material de uso tão comum tem uma ligação intrínseca com esta cor. O uso da tinta azul desperta a curiosidade do observador, que procura compreender como o artista chegou a tal resultado com um material que, aparentemente, não o possibilita. Muitos acabam se surpreendendo. Ao usar o preto nas imagens o observador não apresenta o mesmo interesse. Como indica Pareyson:

A adoção da matéria culmina pois, findo o processo, numa identificação da obra com a sua matéria enquanto formada: a poesia consiste naqueles sons ligados entre si daquela maneira, o quadro é o conjunto daquelas cores estendidas daquele modo sobre aquela superfície, a estátua é aquele bloco de mármore configurado segundo aquelas linhas e aqueles volumes e assim por diante. Separar a obra da sua matéria é impossível: a obra nasce *como* adoção de uma matéria e triunfa *como* matéria formada.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética, p165





Figura 26 –Orchid Blue, 2015, esferográfica e grafite sobre papel , 29,7x42cm .Fonte: Elaborada pelo autor

O uso da caneta azul acaba por fazer com que o observador busque um olhar mais minucioso, uma observação atenta a cada detalhe da imagem. Ao adotar esse recurso, procurei elaborar uma superfície que pudesse exercer uma espécie de magnetismo para o olhar, um interesse no detalhe. Um olhar para outro tipo de superfície, para a pele da imagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existe uma energia que satisfaz o artista durante seu processo e que se acende a cada novo início. Para compreender o trabalho do artista é preciso entender também sua trajetória e a busca pelo apelo técnico, que lhe é acima de tudo prazeroso. Além disso, pode-se dizer que os procedimentos apresentados são marcados, em seus fundamentos, pela fotografia.

A fotografia nos revela o que Benjamin chamou de “inconsciente ótico”, ou seja, aquilo que o olhar humano não é capaz de fixar, mas que a técnica torna visível. Ao abalar a nossa maneira de olhar nos obriga a ver os seres de perto, ele faz com que descubramos o novo, conforme proporções inéditas. A fotografia, nesse caso, é uma extensão do olhar.

Como pode ser observado neste trabalho, o assunto na pesquisa plástica nem sempre é o mesmo, no entanto, a temática parece recorrente. O interesse nos tecidos moleculares que revelam mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas. Também a acentuação dos elementos constitutivos da imagem, materializando o tato visual ao acentuar a sua superfície. Assim, pode-se apreender o tema presente nesses trabalhos: o sentido de proximidade e afastamento, fascinação e repulsão.



## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega – Vol. 1**. Petrópolis: Vozes, 1997

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. (org.) **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.

DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. In: \_\_\_\_\_.  
HUCHET, Stéphane. **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 14ªed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

EPSTEIN, Jean. A inteligência de uma máquina. In: XAVIER, Ismael (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008.

FABRIS, Annateresa (org). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991, p.9.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes? São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MAUBERT, Franck. **Conversas com Francis Bacon**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ªed. 2ªtir. — São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RODIN, Auguste; GSELL, Paul. **A arte: conversas com Paul Gsell**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.