

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II
SETOR DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO
CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES – STRICTO SENSU

CARLOS HENRIQUE TÚLLIO

UMA ALTERIDADE NO ESPELHO: PROCEDIMENTOS
AUTOBIOGRÁFICOS IMAGÉTICOS

CURITIBA
2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II
SETOR DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO
CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES – STRICTO SENSU

CARLOS HENRIQUE TÚLLIO

UMA ALTERIDADE NO ESPELHO PROCEDIMENTOS
AUTOBIOGRÁFICOS IMAGÉTICOS

Memorial artístico-crítico reflexivo apresentado à Banca Final do curso de Pós- graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa Modos de conhecimento e processos criativos em artes, Campus Curitiba II - Universidade Estadual do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Dr. José Eliézer Mikosz

CURITIBA
2022

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Túllio, Carlos Henrique
Uma alteridade no espelho procedimentos autobiográficos
Imagéticos. / Carlos Henrique Túlio, 2022.
92f.

Dissertação (Mestrado– Universidade Estadual do
Paraná – Programa de Pós-Graduação em Artes –
PPGARTES

Orientador: Profº Dr. José Eliézer Mikosz

1. Autorretrato. 2. Artes visuais. 3. Autobiografia. 4. Corpo.
I. T. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 792

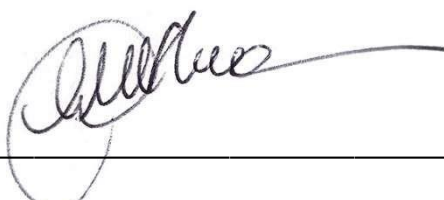
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES MESTRADO PROFISSIONAL EM
ARTES

ATA nº 014/2021 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA

No dia 06 de julho de 2022, às 10 horas, realizou-se o Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado UMA ALTERIDADE NO ESPELHO: PROCEDIMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS IMAGÉTICOS do mestrando **CarlosHenrique Túllio**, que contou com a presença das professoras doutoras *LucianaMartha Silveira* (online) e Denise Bandeira e o orientador José Eliézer Mikosz, como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela APROVAÇÃO dos resultados parciais da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professor orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.



Prof. Dra. (UNESPAR) – orientador



Prof. Dra. Luciana Martha Silveira (UTFPR)



Prof. Dra. Denise Bandeira (UNESPAR)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente quero agradecer a minha Mãe e meu Pai por terem me auxiliado de todas as formas durante estes anos em que busquei a finalização do título de Mestrado, em universidades públicas e particulares.

Aos professores do PPG Artes – UNESPAR : Meu Orientador Professor Dr.. José Eliézer Mikosz pela paciência e disponibilidade. Professora Dr^a. Denise Bandeira pelo apoio constante dentro da Academia, a Professora Dr^a.Rosemeire Silva pelo encontro do tema, a Professora Dr^a. Luciana Martha Silveira pela generosidade de estar conosco na banca e todos os Professores com que tivemos esta preciosa convivência remota e presencial.

Aos Amigos: Teka Braga Cortes, Nelson Holmman, Lourenço Duarte, Clovis Soares, Cassio Linhares, Regina Walger, Fabrício Babur, Juliane Fuganti Casagrande, Chirlei Castelã, João Nakarocha, pelo ombro amigo e apoio logístico nas horas de maiores dificuldades.

Meu Muito Obrigado.

RESUMO

A representação do eu e o encontro de um outro. Neste estudo, apresento uma reflexão sobre a minha própria imagem, a partir de uma narrativa autobiográfica, que considera parte da minha produção artística, resultante de uma série de desdobramentos e renovações, em especial, minha poética sobre meu próprio corpo e seus registros, gráficos, tridimensionais e audiovisuais. Além disto, abordo questões técnicas e estéticas das várias linguagens artísticas que experimento desde 1987 até 2020 e, a partir deste recorte, proponho como resultado, gravuras autorretratos. Os procedimentos autobiográficos imagéticos vislumbram o próprio sujeito realizador enquanto objeto. Por fim, nesta investigação, as classificações e terminologias seguem os estudos de Antonio Costella em seu livro Introdução à Gravura e à sua História (2006) e outros aportes teóricos sobre o tema autorretrato.

Palavras chaves: autorretrato, artes visuais, autobiografia, corpo.

ABSTRACT

The representation of the I, by myself and the encounter of one another. Starting from the reflection of my own image, we will have a lot of developments and renovations with the production of works based on my own body. Imagery autobiographical procedures envision the subject-director himself as an object. Based on the technical and aesthetic requirements of the various artistic languages used by me from 1987 to 2020 I propose as a result prints that are based on myself. The classifications and terminologies follow the studies of Antonio Costela in his book *Introduction to Engraving and Its History* (2006).

Key words: self-portrait, visual arts, autobiography, body.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: mãos na parede da caverna de Lascaux	14
Figura 2: Narciso, óleo sobre tela, 113,3 x 94 cm, 1597-1599, Caravaggio	15
Figura 3: Clara Peeters, óleo sobre madeira, Natureza Morta com Queijos, 55 x 73 cm, 1612-1615.....	16
Figura 4: Detalhe da figura anterior com o autorretrato da artista	17
Figura 5: Fotografia, Robert Cornelius 1938.....	19
Figura 6: Kitagawa Utamaro, xilogravura colorida, 796x1200cm, 1800	22
Figura 7: Autorretrato com chapéu de veludo e pluma. Rembrandt, água-forte 1638.	23
Figura 8: Lorenzo Ghiberti, Autorretrato, 7x 15 x 15 cm. 1447-8, bronze dourado, Batistério de Florença.....	25
Figura 9: Andy Warhol, autorretrato, serigrafia, (171.7 x 171.7 cm) 1966.....	26
Figura 10: Yasuma Morimura, Self-Portraits through Art History (Van Eyck in a Red Turban), 2018, 25.7 × 18.4 cm	27
Figura 11: Yasuma Morimura, Self-Portraits through Art History (Magritte / Triple Personality), 2016, 144 × 199cm.....	27
Figura 12: Gravura em Metal, incisão direta, autorretrato, 1987 (30 x 46 cm).....	30
Figura 13: Xilogravura, autorretrato, 1989 (diam. 35cm)	34
Figura 14: estudo com giz e nanquin sobre a matriz de madeira, 1989 (diam. 35cm) ...	34
Figura 15: frame do filme Retratos da Ilusão de 1989	37
Figura 16: frame do filme Retratos da Ilusão de 1989	37
Figura 17: xilogravura, autorretrato, 1989 (30 x 40 cm)	39
Figura 18: litografia em pedra com grão 36, 1989 (70 x 100 cm).....	43
Figura 19: xilogravura em corê . 1990 20 x39 cm	47
Figura 20: Gravura em Metal, incisão direta, autorretrato, 1990 (04 x 06 cm).....	50
Figura 21: gravura em Metal, incisão direta e indireta, autorretrato, 1992 (30 x 46 cm).53	
Figura 22: gravura em Metal, incisão direta, estágio inicial, autorretrato, 1989 (40 x 60 cm).....	57
Figura 23: gravura em Metal, incisão direta, estágio final, autorretrato, 1989 (40 x 60 cm)	61
Figura 24: Cópia (ponta-seca, buril , rolete e carborundum), título: Curitiba, 1998, 100 x 100 cm.	63
Figura 25: gravura em metal, carborundun, autorretrato, 2006 (34 x 34 cm).	67

Figura 26: matrizes de alumínio com carborundum série : Sombras 2006 . 34 x34 cm cada uma.	68
Figura 27: Frames do filme: O Último curador de arte contemporânea. 2001, duração de 6 minutos	71
Figura 28: xilogravura, autorretrato, 2009 (43 x 62 cm).	73
Figura 29: instalação. I can look inside your head. 25 x 18 x 26 cm cada uma. Gesso e espelho.	75
Figura 30: frottage e grafite sobre papel jornal. 2016 (80 x 60 cm).....	79
Figura 31: fotografia digital de encontro síncrono. Dimensão variável. 2020	83
Figura 32: fotografia digital de encontro síncrono. Dimensão variável. 2020	84
Figura 33: autorretratos digitais. Captura de tela de computador durante encontros remotos e síncronos feitos entre julho e agosto de 2020 com dimensões variáveis.	89
Figura 34: autorretrato em encontro síncrono, 2020, com dimensões variáveis.	89
Figura 35: Foto de encontro síncrono em comparação a uma pintura de David Teniers de 1651.	89
Figura 36: Imagem impressa e matriz gravada em alumínio (30x 46cm). Carlos Henrique Túllio, 1987.....	91

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	8
1 – INTRODUÇÃO.....	12
2. AUTORRETRATOS: DAS IMAGENS E ESPELHOS DO EU	14
2.1 Uma narrativa sobre o autorretrato: das origens até a contemporaneidade.....	14
3 - POÉTICAS AUTOIMAGÉTICAS: AUTORRETRATOS E ARTISTAS	22
4 - UM CAMINHO DE ARTISTA: AUTORRETRATO COMO POÉTICA	29
4.1. Autorretrato 01	35
4.2. Autorretratos02.....	39
4.3. Autorretrato 03	46
4.4. Autorretrato 04	50
4.5. Autorretrato 05	54
4.6. Autorretratos 06.....	57
4.7. Autorretratos 07.....	64
4.8. Autorretrato 08	70
4.9. Autorretratos 09.....	75
4.10. Autorretrato 10	81
4.11. Autorretrato 11	88
4.12. Autorretratos 12.....	92
5. AUTORRETRATOS REMOTOS.....	95
5.1 A imagem em quarentena.....	95
5.2 Dextrógiro e levógiro.....	100
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
7. REFERÊNCIAS	105

1 – INTRODUÇÃO

Nasci em 1962, cresci em Curitiba (PR) e passei minha infância no bairro Portão. Quando já adolescente, com meu pai fui a uma tradicional loja de roupas masculinas no centro da cidade: iríamos comprar um casaco de inverno, era um sábado pela manhã bem lembro. Para escolher um modelo, fui ao provador vestir a roupa e ver se estava adequada. Esse recinto possuía 03 espelhos, um grande frontal e dois laterais com inclinação que proporcionavam a observação lateral direita e lateral esquerda de quem estivesse ali. Nesse momento, me vi pela primeira vez de perfil e fiquei perturbado com o tamanho do meu nariz e demais feições. Não tinha até então uma imagem minha que fosse tão completa. Aquilo causou-me conflitos e revelou novos elementos e que, no caso, eram meus.

Assim, esse exemplo marcou minha vida, revelou-me um “outro” até então desconhecido para mim. Mal sabia, naquela época, que a partir dos anos de 1980, um dos meus propósitos, enquanto prática artística, seria explorar minha própria imagem em várias formas de representação.

Faço um paralelo com situação relatada por Sigmund Freud, escrita em 1919 e citada nas referências do seu artigo “O Estranho” ou “O Inquietante” “*Das unheimliche*”. Nesse relato, Freud comenta um acontecimento, durante a noite em uma viagem de trem, quando ficou assustado com sua própria imagem, pois não se reconheceu:

Certa vez espantou-se consideravelmente ao notar que o rosto que via era o seu; em outra ocasião, fez um juízo bastante desfavorável de um suposto estranho que entrava no seu ônibus: “Que professor decrépito está entrando aqui!”— Posso contar um episódio semelhante. Viajava só, no vagão de leitos de um trem, quando, numa brusca mudança da velocidade, abriu-se a porta que dava para o toailete vizinho e apareceu-me um velho senhor de pijamas e gorro de viagem. Imaginei que ele tivesse errado a direção, ao deixar o gabinete que ficava entre dois compartimentos, e entrasse por engano no meu compartimento, e ergui-me para explicar-lhe isso, mas logo reconheci, perplexo, que o intruso era minha própria imagem, refletida no espelho da porta de comunicação. Ainda lembro que a figura me desagradou profundamente. Portanto, em vez de apavorar-se com o duplo, os dois — tanto Mach como eu — simplesmente não o reconheceram. Mas talvez aquele desgosto fosse um vestígio da reação arcaica que percebe o duplo como algo inquietante. (2013, p. 329, grifo do autor)

O autor comenta sobre sua própria inclinação, cujo propósito não era partilhado por profissionais do seu campo de trabalho: “É raro o psicanalista sentir-se inclinado a investigações estéticas, mesmo quando a estética não é limitada à teoria do belo, mas definida como teoria das qualidades de nosso sentir.” (FREUD, 2013, p. 248)

Proponho, nesta narrativa e a partir das qualidades do nosso sentir, uma escrita autobiográfica, onde a presença da primeira pessoa tenha um caráter visual/reflexivo exposto como investigação de um outro. Desta forma, considero para devidos fins desta dissertação, a alteridade¹ como uma ferramenta de estudo daquilo que me é distinto, diferente em contraste comigo mesmo. Este estudo se concentra na análise do conjunto de trabalhos denominados como autorretratos, compreendendo o período de prática artística entre 1987 e 2020, cujos resultados foram avaliados tanto do ponto de vista das linguagens artísticas e suas técnicas quanto das poéticas. Este arrazoado vai contribuir para disseminar meus tempos e sentimentos com os outros.

Posso citar o reflexo da própria imagem como fator de desconhecimento e busca do conhecimento do próprio corpo, como as duas experiências já descritas, como um dos propósitos do autorretrato. No entanto, a realização de objetos que deem continuidade às inquietações do artista, tais como aspectos da reflexão ótica e alguns conceitos de cunho filosófico, são o foco principal.

Ainda, nestes trabalhos e, em especial, na produção das gravuras, não busquei a possibilidade da reprodutibilidade como um fim, sendo que as matrizes serviram apenas para ao desenvolvimento da linguagem propriamente dita ou seu resultado de expressão, muito além das suas possibilidades de comercialização como múltiplos em determinados mercados. Neste estudo, além de uma busca realista, como representação na imagem bidimensional, há uma certa ficção visual em vários trabalhos, o que integra um jogo de espelhos na minha imagética. Mesmo, nos resultados que obtive com processos fotomecânicos e digitais. Estes são os motivos para que esta narrativa apresentasse um histórico cronológico da realização (1987 – 2020), com o propósito de contribuir para a compreensão desses trabalhos e dos anseios poéticos que tive quando realizei cada um.

¹¹ HOUAISS, Dicionário da Língua Portuguesa. 1-natureza ou condição do que é outro, do que é distinto.2-Fil.situação, estado ou qualidade que se constitui através de relações de contraste, distinção e diferença. ETIM. Fr. *Altérité* (1270) alteração, mudança.

Todo o processo de construção deste texto deu-se, de início, nas aulas da Professora Rosemeire Rocha da Silva, oportunidade em que a noção de corpo e sujeito serviram de condutores para explorar este conjunto de trabalhos, realizados num período de 33 anos, desde o início da minha trajetória como artista até a chegada da pandemia em 2020. Dividi em quatro capítulos este estudo. O primeiro capítulo trata do tema “Autorretratos: Das imagens e Espelhos do Eu”, nesta etapa busquei alguns registros iniciais e primordiais na história ocidental da ocorrência e importância dos processos de autorepresentação. Como base para estas informações, além de outras referências consultadas, destaco o trabalho de pesquisa de Isabel Carpes Napoli, “Autorretrato na Arte Contemporânea” (2016) e um esboço que elaborei para uma possível definição, do que seja o autorretrato.

O segundo capítulo “Poéticas Autoimagéticas: Autorretratos e Artistas” selecionei pesquisas em torno do autorretrato e da auto representação em artes visuais que considere mais próximos da minha própria poética. Uma seleção extemporânea de seis artistas, cujas trajetórias e obras se distribuem desde o período Barroco, principalmente, enfocando o Barroco Holandês, até os dias de hoje (nos anos de 2021) com a obra em andamento do artista japonês Yassuma Morimura (1952). Aponto também a primeira *selfie* da história, realizada nos Estados Unidos em 1839 e atribuída ao artista Robert Cornelius.

No terceiro capítulo “Um Caminho de Artista: Autorretrato como Poética”, apresento meus trabalhos desta temática, desde o primeiro que foi realizado em 1987 até os últimos em 2022. Variadas técnicas e meios de representação, sendo a gravura o fio condutor desta dissecação de retratos e o artista brasileiro Antonio Costella, a referência fundamental para as descrições iconográficas das obras. Enquanto, no sentido iconológico e estético, os fundamentos e textos consultados foram, principalmente, dos autores brasileiros: Adalice de Araujo, Fernando Bini, José Carlos Fernandes, Uíara Bartira, Catia Kanton e Divino Sobral. Além de outras contribuições de pensadores e filósofos do campo artístico, tais como Sigmundo Freud e Gaston Bachelard.

No quarto capítulo “Autorretratos remotos” faço uma análise de obras realizadas durante a pandemia de coronavírus em 2020 e 2021, quando o monitor do computador durante aulas e reuniões remotas, se tornou meu novo espelho. Por fim, o último capítulo traz as questões principais para uma conclusão, deste estudo sobre minha trajetória artística e pessoal.

2. AUTORRETRATOS: DAS IMAGENS E ESPELHOS DO EU

Esta dissertação tem como objetivo principal apresentar minha poética como artista gravador e comentar a realização dos meus autorretratos, sendo assim, discutir os processos gráficos foi a etapa que mais concentrou meu interesse neste trabalho.

2.1 Uma narrativa sobre o autorretrato: das origens até a contemporaneidade

É instigante para um gravador ter como referência entre as primeiras manifestações artísticas plásticas do ser humano, os procedimentos de gravação e reprodução de imagens, como aconteceu há mais de 30.000 anos. Os hominídeos gravavam com pedras as paredes das cavernas, seu suporte, criando profundas linhas e, posteriormente, esses sulcos cobriam com tintas diversas. Outro meio era soprar pigmentos com um osso ou pequenos troncos ocos e fixar a silhueta das mãos na parede. Processo denominado permeação, cujo resultado parece criado por um estencil ou até mesmo com um aerógrafo primitivo (COSTELLA, 2006, p. 111).



Figura 1: mãos na parede da caverna de Lascaux

Pegadas na areia, reflexo na água, sombras e o corpo enquanto matriz são os primeiros meios de observação do próprio corpo. Diferentemente da observação do outro, a auto-observação foi aos poucos adquirindo importância para esses processos e revelando-se em técnicas de gravação de rochas e ossos bem como pictóricas. Assim, diversos acontecimentos na história da humanidade foram responsáveis por mudanças no modo de vida da sociedade, tais como mitos e lendas surgiram para explicar o desconhecido.

Um dos mais relevantes mitos da antiguidade grega é o de Narciso. Não há como tratar do tema da autorepresentação e do autorretrato sem tratar do mito de Narciso. Por isto, destaco dois relatos para Narciso, os mais conhecidos partem de Pausânias e Ovídio.

Neste estudo analisei o mito de Pausânias no autorretrato da Figura 20. Nesta imagem, dois irmãos gêmeos foram tratados. Na versão de Pausânias, a paixão de Narciso é pela imagem de sua irmã gêmea que morreu, e por ela, o jovem nutria forte paixão e para revivê-la, então, buscou, a própria imagem da irmã em seu reflexo nas águas paradas, vestindo-se com as roupas dela.

Neste breve resumo da versão de Pausânias, encontrei uma vertente de alteridade, quando se buscou um outro na própria imagem. Como ilustração desse relato sobre o mito, selecionei o trabalho Narciso, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) pintor italiano do período barroco. Dois retângulos dividem a composição do trabalho, sendo que o personagem aparece, de certa forma, boquiaberto com sua própria imagem ou embevecido. Nada mais narcisista que esse resultado visual sobre o mito obtido por Caravaggio.



Figura 2: Narciso, óleo sobre tela, 113,3 x 94 cm, 1597-1599, Caravaggio

No livro “História Natural” de Plínio O Velho (77-9 d.C.) somente dois autorretratos são mencionados: uma estátua de bronze em miniatura de uma carruagem com cavalo, com um homem em cima, do escultor e arquiteto Theodorus (sexto século a.C.) e que foi identificada como seu autorretrato. O segundo autorretrato foi o de uma artista mulher, Laia de Cyzicus (século primeiro a.c.)

Ela pintava principalmente retratos de mulheres - e também um retrato dela mesma, feito com o uso de um espelho. Essa é a primeira menção de um autorretrato feito com espelho – usualmente de metal polido – os quais eram comumente comprados por mulheres e com finalidades cosméticas. (NAPOLI, 2016, online)

Curioso, os primeiros registros de criação de autorretratos, no Ocidente, trazem a presença feminina com muita intensidade. O arqueólogo Dean Snow (2013, p. 746–761) da Universidade do Estado da Pensilvânia, argumenta em seus estudos das mãos nas cavernas européias, pintura parietal, que comprovadamente foram feitos por mulheres. Laia de Cyzicus, é o primeiro artista a ser citada autorretratando-se na Grécia antiga. Destaco, também, os trabalhos da pintora Clara Peeters, (1607-1621).



Figura 3: Clara Peeters, óleo sobre madeira, Natureza Morta com Queijos, 55 x 73 cm, 1612-1615



Figura 4: Detalhe da figura anterior com o autorretrato da artista.

Clara Peeters se tornou uma das primeiras artistas a incorporar o autorretrato em suas naturezas-mortas. Nesse momento, esse elemento permeou o mundo da arte da pintura e passou a ser utilizado por outros artistas flamengos do século 17. Um exemplo dessa técnica de vanguarda foi o quadro “Natureza-morta com queijos” no qual foi incorporado um reflexo um tanto distorcido da artista, na pintura das superfícies polidas. Além disso, essa pintora flamenga também autorretratou-se numa época em que não era nada comum, o exercício do autorretrato feminino, tanto que sua imagem aparece constante como que escondida nos reflexos dos metais e vidros de suas naturezas mortas.

Se as *selfies* contemporâneas explicitam um olhar mais vaidoso e narcisista sobre o feminino, com toda a certeza essa prática tem origens muito antigas.

Este tipo de afetividade entre o sujeito e seu objeto que lhe significa, é de um temperamento mais feminino, tanto no trato dos materiais como na privacidade e solidão vivenciados durante a execução dos trabalhos. Como se destaca de uma contribuição sobre o espelho e seus usos na fatura dos autorretratos:

Os espelhos tiveram papel importante nesse processo. É sabido que somente no final do século XVII os espelhos planos de vidro começam a dominar, pois anteriormente eram produzidos em pequenas escala e consequentemente, eram caros. Somente no século XVIII há registros de que os espelhos convexos com a base metálica começaram a ser substituídos por pinturas na decoração das casas. O grande biógrafo de artistas italianos Giorgio Vasari (1511-74), em meados do século XVI, descrevia quando os autorretratos eram feitos alla sphaera (com um espelho convexo, do tamanho de um pires) ou allo specchio (tanto convexo quanto plano, mas provavelmente em um espelho metálico). (NAPOLI, 2016, online)

Nesta citação de Napoli, surgem dois elementos fundamentais para o estudo da autorepresentação, o espelho e o biógrafo. Posteriormente, o espelho empresta sua luz à autobiografia, ferramenta esta que me utilizo para escrever e analisar as minhas próprias auto-representações.

A produção massificada de espelhos a partir do século XVII, levanta uma possibilidade de maior alcance para as pessoas se observarem de forma mais precisa. Então, a pintura de autorretratos tem um crescimento muito expressivo com a popularização do espelho. O autorretrato gravado também é exercitado neste período que compreende da idade média até o barroco na Europa, além da pintura e do desenho. Autorretratos tridimensionais foram produzidos em mármore e bronze. Posso retomar o pensamento de Goya que, conforme Hall (2014), tratava os erros e os vícios humanos quase como um retrato dos seus personagens, o que no período moderno vai ajudar a consolidar essa liberdade e dar força ao autorretrato.

Subjetividade, com o desenvolvimento das artes utilitárias e, a partir de então, se passará a dar valor para o poder expressivo do objeto desinteressado. A saber os autorretratos dificilmente seriam encomendados, sendo assim um exercício de autoconhecimento, uma forma de sentir como os outros nos vêem. Este foi o grande mote para a auto-representação a partir do período Barroco europeu.

No entanto, o domínio de algumas técnicas era necessário e, popularizou-se, nessa época, uma grande quantidade de obras realizadas por pintores, desenhistas, escultores e escritores com o uso das biografias e autobiografias: “A escrita autobiográfica, tal como a entendemos hoje, é uma invenção do homem moderno, para quem a narrativa de um ponto de vista individual está inserida num contexto universal mais amplo, cujo objetivo (logrado ou não) é expressar uma verdade subjetiva.” (GONÇALVES, 2011, p. 9)

Mas, essa narrativa, do ponto de vista individual, que trata da representação visual, ainda, no Romantismo, mantinha muitas dependências tanto dos processos técnicos quanto dos modos de criação que estavam em gestação e, somente, com o Modernismo, esse modo de expressão ganhou mais espaço de criação e alcançou com mais rapidez seus resultados.

Esta situação de dependência, tanto do conhecimento das disciplinas de representação visual quanto dos processos de mimética ou de semelhança, vai tomar algum tempo, até seus primeiros passos para ganhar maior liberdade de realização e, principalmente, com a democratização de um aparelho que seria capaz de retratar muito rapidamente, em comparação com o tempo de execução de uma pintura. Chegam às primeiras *selfies*.

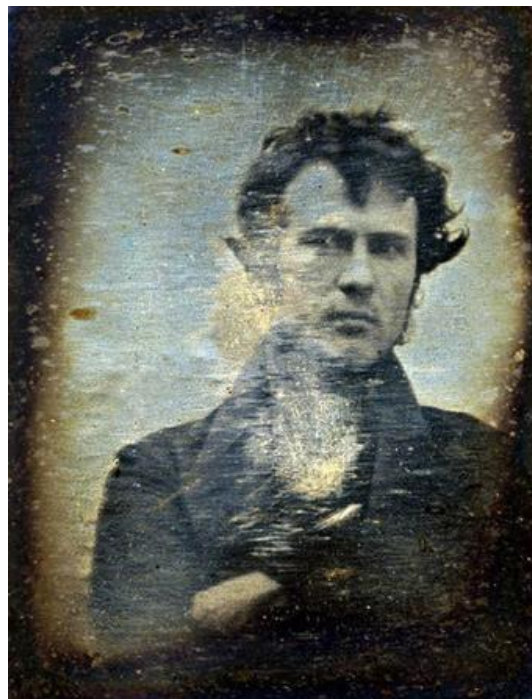


Figura 5: Fotografia, Robert Cornelius 1938.

No recorte deste estudo, entre outras referências, destaco alguns acontecimentos, em relatos jornalísticos e trechos da história moderna e contemporânea, apresentados pela autora Barreiros (2019), momento em que já se vislumbrava o arco temporal desde o primeiro autorretrato aos *selfies*:

O responsável pelo considerado auto-retrato foi Robert Cornelius, pioneiro de fotografia e fabricante de lâmpadas na Filadélfia, nos Estados Unidos em 1839. Por possuir muito conhecimento em química, ele passou a desenvolver um interesse por fotografia e a tentar aperfeiçoar o daguerreotipo com a ajuda de Paul Beck Goddard, químico. Naquela época, os equipamentos ainda tinham um uso restrito e eram muito complicados de serem usados, fato que mudou ao longo do desenvolvimento da tecnologia.

Para tirar a primeira selfie da História, o estadunidense colocou sua câmera na parte de trás da loja de lâmpadas de sua família, e ficou por muito tempo parado até que ela o mostrasse. Ao verso da fotografia, escreveu "A primeira luz fotografada já tirada. 1839".

Em 1840, poucos meses depois, o inventor e fotógrafo Hippolyte Bayard tiraria o "Autorretrato afogado" na França, sendo também um dos pioneiros da fotografia mundial."

Então, não surpreende que, segundo o jornalista Rahman-Jones (2017), o primeiro registro da palavra *selfie* (abreviação da palavra *self-portrait*, que, em inglês, significa autorretrato) foi registrada num fórum de discussão *online* da Austrália em 2002. Pois bem, se a alteridade tem como fundamento o contato com o outro como forma de conhecer melhor o "eu individual", ao identificar o reflexo do rosto no espelho como uma espécie de outro mais próximo. Este "outro", que sou eu mesmo, aparece por extensão do reflexo ótico invertido ou ao contrário. Como se pode perceber, o rebatimento natural da impressão calcográfica ou no caso dos processos gráficos de impressão, remete ao reflexo encontrado nos espelhos e outras superfícies polidas e, também, ao reflexo na água. Assim, quando se grava uma matriz e a imprimindo-a, devolve-se a imagem ao seu plano ótico original. O plano que foi invertido durante o processo de elaboração criativo e técnico da produção até a impressão. A fotografia é, também, passível de inversão ótica dos planos durante a sua cópia e revelação, ações que com as câmeras digitais são realizadas instantaneamente. Ressalto que a atividade somática está presente tanto nos autorretratos digitais quanto nos analógicos.

Diferenciam-se na ação do sujeito proponente e nas formas de como capturam sua auto imagem. O espelhamento digital suscita no artista respostas e ruídos na observação de seu corpo físico, captado pelas câmeras, com maior velocidade de apuração e manipulação do que qualquer outro meio analógico possa oferecer.

Assim, seu eu então é influenciado por esses mecanismos, mais a representação do seu devido momento captado e escolhido, ainda vai expor suas dores, alegrias e sentimentos. Assim, posso afirmar que todos estão cercados de impressões, verdadeiras e falsas, tais como: pegadas na areia, reflexo na água, sombras, primeiros espelhos de meatis polidos, espelhos de vidro, retratos pictóricos, gravuras, auto frotage, corpo enquanto matriz, esculturas, fotografia analógica, matrizes físicas, fotografia digital, matrizes numéricas, holografias, e personas e avatares.

Neste apanhado de conceitos, pode-se considerar que um Autorretrato seria a ação de um sujeito em que o resultado é um objeto baseado nele mesmo. Ou seja, o resultado, uma pintura, um desenho, uma escultura, uma performance, uma biografia, entre outras formas de representação deve, necessariamente, ser realizado pelo próprio autor, tendo seu caminho etnográfico e sua auto reflexão plástico filosófica, comopropulsores da obra.

3 - POÉTICAS AUTOIMAGÉTICAS: AUTORRETRATOS E ARTISTAS

Neste capítulo apresento alguns dos principais artistas que desenvolveram pesquisas em torno do autorretrato e da auto representação em artes visuais, cujas trajetórias e obras considerarei mais próximos da minha própria poética.

Apresento uma breve análise de seis artistas, cujas obras foram realizadas em diferentes períodos da História da Arte, desde o período Barroco, principalmente, o Barroco Holandês, até os dias de hoje (no ano de 2021) com a obra em andamento do artista japonês Yassuma Morimura (1952).



Figura 6: Kitagawa Utamaro, xilogravura colorida, 796x1200cm, 1800

Muitas das xilogravuras de Utamaro abordam gueixas olhando-se no espelho. Nestas composições destaco um processo metalinguístico sobre a auto imagem. Além do rebatimento já proporcionado pela gravação e posterior impressão, o rebatimento da imagem expresso na própria gravura possibilita uma auto reflexão do processo gráfico.

Além da influência desse período, o movimento Uki-e, que se estende no Japão, entre os séculos 17 até 19 e, possível, observar que na pintura impressionista no ocidente, as gravuras produzidas pelos artistas europeus revelam um apanhado sócio cultural influenciado pelo Japão e essa produção desse período.

A xilogravura Japonesa do período Uki-e vem influenciar também meus retratos com a técnica milenar do recorte na madeira. As obras das figuras 13, 17, 19 e 28 foram resultados de investigação das formas de entalhar as matrizes baseado nos mestres Hokusai Katsushira, Utamaro Kitagawa e Hiroshige Ando.



Figura 7: Autorretrato com chapéu de veludo e pluma. Rembrandt, água-forte 1638.

Por outro lado, posso destacar o artista Rembrandt, o mais conhecido realizador de autorretratos, já que ele realizou, desde a sua juventude até o fim de sua vida, dezenas de gravuras e pinturas.

Segundo vários estudos e observações, entre tantos comentários resumidos sobre a obra de Rembrandt, destaco a síntese apresentada por José Augusto Avancini:

Os autorretratos de Rembrandt formam um capítulo singular na História da Arte. Além do grande número de retratos realizados, o artista retratou-se nos diferentes períodos de sua vida, marcando as diferentes leituras que fazia de si mesmo ao longo dos anos. Rembrandt revela não apenas as mudanças que a vivência trouxe ao seu aspecto físico, mas essencialmente ao seu espírito interior... O problema, ou o enigma Rembrandt nos fascina e nos estimula a buscar respostas para questões específicas da obra produzida, do tempo vivido pelo artista e pela recepção que essa obra obteve ao longo dos séculos. (2006, p. 119-129)

O pintor Rembrandt Van Rijn (1606 - 1669) se representava em pinturas, desenhos e gravuras em um total de cerca e 100 registros, durante toda a vida, mostrando suas feições desde a juventude até a velhice, numa incomparável autobiografia. Pode-se perceber que o autorretrato, no caso de Rembrandt, tem um caráter completamente novo, de uma espécie de confissão. Ele se retrata com diferentes expressões e poses, parece querer mostrar algo de si, de modo íntimo e sincero.

Destaco que, além das pinturas, as suas gravuras deste artista, me influenciaram de sobremaneira e, como uma das consequências, realizei um vídeo curtíssimo em 2011, onde fundiam-se todos os autorretratos gravados que consegui encontrar. Este material infelizmente perdeu-se, pois o HD que continha o arquivo do vídeo não funcionou mais.

Por mais que Rembrandt tenha utilizado predominantemente a técnica de água-forte, em alguns dos seus trabalhos, retocava as partes mais escuras com uma ponta seca. Ainda, que tenham sido feitos muitas análises sobre a sua obra gráfica, com motivos cotidianos, paisagens e retratos, esse conjunto vai continuar a ser objeto de investigações e de estudos para qualquer artista que pretenda adentrar no universo da gravura em metal.

A maioria das imagens selecionadas e distribuídas nas páginas seguintes é diretamente resultado de análise do uso que o artista Rembrandt fez da luz e sombra, ao longo da sua obra gravada. Observando as figuras 12, 20, 21, 22, 23 e 24, todas gravuras em metal, a presença da técnica do artista fica evidente.



Figura 8: Lorenzo Ghiberti, Autorretrato, 7x 15 x 15 cm. 1447-8, bronze dourado, Batistério de Florença.

Ainda, observando um exemplo de representação tridimensional, como o da figura 08, faz lembrar as citações de Plínio, sobre os primeiros registros de autorretratos encontrados em esculturas. Esta sugestão do autor e do exemplo invocam os futuros passos em relação às projeções holográficas e personas do metaverso. Na figura 08, a representação do magnífico autorretrato gravado em um friso das portas do Batistério de São João em Florença, na Itália.

Como era comum, naquele período, os artistas costumavam se autorretratarem nas cenas das obras que produziam sob encomendas, tornado essas representações pessoais, fatos corriqueiros, a partir do Renascimento, na Itália. O artista Lorenzo não escapou à regra e colocou seu autorretrato em uma obra considerada das mais importantes e, também, um exemplo de perfeição da fundição e representação em baixo relevo. Esta escultura ilustra as possibilidades de autorretratos tridimensionais. Para contrapor e comparar com esse resultado do artista Lorenzo, escolhi uma obra também tridimensional (figura 29) e, também, destaco os vários bustos em bronze que venho realizando sob encomenda desde 2001.



Figura 9: Andy Wharol, autorretrato, serigrafia, (171.7 x 171.7 cm) 1966.

Os processos de impressão por permeação, estêncil, serigrafia e afins podem ser exemplificados pela obra gráfica do artista norte-americano Andy Wharol que utilizou de forma revolucionária os processos foto-mecânicos e da ressignificação dos registros nas impressões, geralmente, coloridas e com adição de vários materiais como o pó de diamante. Autorretratou-se de várias formas em variados tamanhos e diferentes tintas e texturas. A fotografia foi sua parceira fiel. O deslocamento dos registros criaram uma estética própria, o que seria um erro de impressão tornou-se uma característica expressiva da sua obra.

Elenco o artista para comentar os autorretratos das figuras 25, 26 e 28 sob forte influência de sua estética. Além disto, os retratos remotos de 2020, corroboram com aspectos encontrados nos princípios da produção desse artista, além das cores intensas e uma certa destruição da nitidez das formas, o que é fruto do comportamento das imagens dos monitores ao serem fotografados.



Figura 10: Yasuma Morimura, Self-Portraits through Art History (Van Eyck in a Red Turban), 2018, 25.7
× 18.4 cm



Figura 11: Yasuma Morimura, Self-Portraits through Art History (Magritte / Triple Personality), 2016,
144 × 199cm.

O artista japonês Yasuma Morimura, nascido em 1952, trabalha com sua própria imagem incorporando vários personagens do mundo das artes, política, atrizes famosas entre outras temáticas. Em seus quadros utiliza técnicas que vão da pintura à fotografia e tratamentos digitais de correção de cores e formas. É um exemplo de artista contemporâneo utilizando e renovando o processo de construção da auto imagem.

Cito seu trabalho para ampliar as possibilidades e as releituras, processos dos quais os autorretratos podem ser uma fonte inesgotável. As possibilidades de autorepresentação só crescem a medida que as novas tecnologias apresentam novas ferramentas e a mistura de elementos analógicos com os digitais implementa novas respostas e, também, muitas dúvidas. Os trabalhos das figuras 27, 30 e 32 mostram semelhanças com as pesquisas visuais do artista Morimura. Estas figuras foram retiradas de um video representando um curador, desenho de silhueta com colagem e fotografia digital, imagens que trazem relatos do ser contemporâneo. Auto narrativa, sujeito objeto, auto ficção, auto etnografia, auto epistemologia, enfim a forte presença da primeira pessoa e seus efeitos sobre o próprio indivíduo parece ter cada vez mais espaço nas representações e nas expressões na contemporaneidade.

4 - UM CAMINHO DE ARTISTA: AUTORRETRATO COMO POÉTICA

Nesta etapa, apresento todos os meus trabalhos em ordem de tempo linear de 1987 a 2020. Os trabalhos foram analisados seguindo uma metodologia que consta das seguintes etapas:

- Descrição técnica e classificação gráfica. (medidas, ferramentas, tintas, papéis, onde foi impresso, como foi construído), iconografia;
- Descrição formal e estética. (quais orientadores na época, influências na época, paralelo entre resultado e técnica utilizada, textos críticos da época de cada trabalho, textos reflexivos de pensadores e estetas que corroborem com a poética expressa. Onde e como vivia, conjuntura curricular). iconologia.

4.1. Autorretrato 01

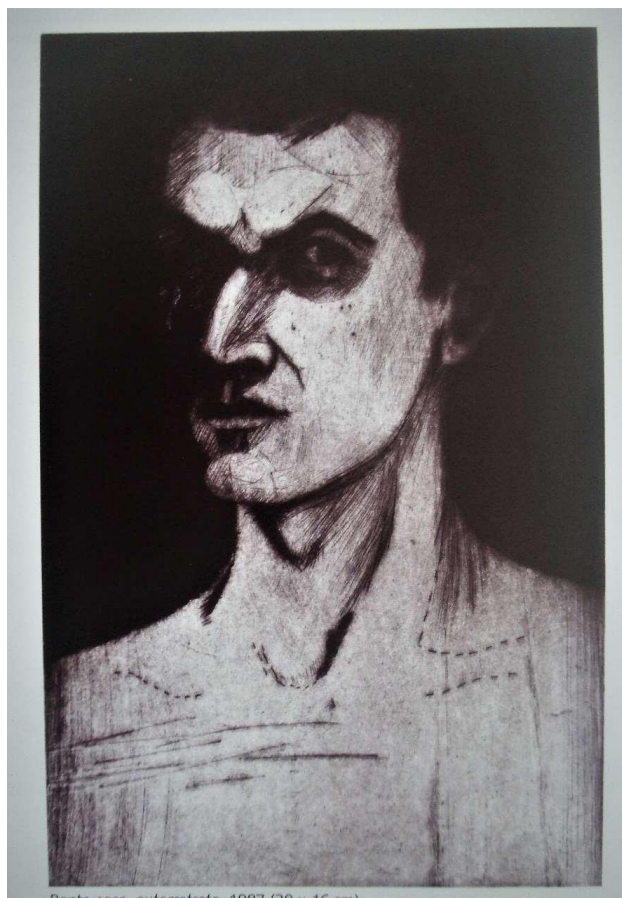


Figura 12: Gravura em Metal, incisão direta, autorretrato, 1987 (30 x 46 cm)

Esta imagem é a terceira prova de estado feita em papel canson com tinta preta obtida à base de sebo de carneiro com pó de grafite e negro de fumo. Impressão a talho doce. Matriz de alumínio com 01mm de espessura. Instrumentos para gravação: ponta seca, *berceau* e lixas. Impresso no atelier da artista Uiara Bartira. Foto: Guto Andrade. A técnica é incisão direta sobre chapa de alumínio (COSTELLA, 2006, p. 71).

Ao comentar a técnica da calcografia, destaco que muitas dos trabalhos que ilustram e foram estudados nesta pesquisa se relacionam à origem da impressão com as técnicas calcográficas, tal condição acontece pelo modo que foram impressas. Por isto, faz-se necessário uma análise mais aprofundada do termo.

Começando pela sua etimologia: “Calcografia é palavra que se formou a partir de *chalcós*, nome do cobre em grego, mais o nosso muito conhecido *grafó*, também da língua grega”(COSTELLA, 2006, p. 69, grifo do autor).

O processo calcográfico utiliza-se de uma prensa com dois cilindros superpostos, sendo um fixo e outro movel verticalmente, mais uma cama que recebe as matrizes recobertas pelo papel que vai receber a transferência da imagem ou relevo bem como de um feltroa, sobre o mesmo papel, ferramenta esta que auxilia a retirada da tinta dos sulcos bem como alivia a pressão dos cilindros. Também chamada de tórculo, prensa calcográfica tem muitas possibilidades de uso. O termo calcografia expandiu-se para técnicas que utilizam-se das prensas calcográficas, tais como a própria monotipia, xilografia, impressões a sêco, chapas recobertas com carborundun, todas as formas de gravura em metal, entre outras técnicas.

Foram vários estudos com grafite sobre papel, observação direta do espelho que havia no atelier até chegar ao esboço que viria a ser a base dos procedimentos de gravação direta na matriz. Aos 25 anos, frequentava o então atelier de gravura e pintura da professora e artista Uiara Bartira, na Rua Nilo Peçanha, localizado próximo ao cemitério municipal. Ganhei a matriz que usei para este trabalho da Uiara, uma chapa de metal em que do outro lado havia uma gravação do Professor Fernando Caldeirari, também, uma incisão direta (ponta sêca e *berceau*)

Este trabalho foi o primeiro autorretrato gravado que realizei. Este retrato já revelava um artista em construção e servindo-se de várias linguagens. Expondo desde 1984 na cidade de Curitiba (PR), pinturas, gravuras, desenhos e experimentando a imagem em movimento com vídeos já, em 1987, realizei uma videoinstalação com a artista Andreia Lás.

Iniciei meu processo gráfico com a litografia em 1984 e fui experimentando também a xilogravura e, principalmente, a gravura em metal. Em 1987, no ano deste primeiro retrato, já havia vários textos sobre meu trabalho. Destaco as primeiras palavras da Professora e crítica de arte, Adalice Araújo (1984, p. 25), sobre minhas primeiras pesquisas com os processos de impressão planográficos: “Um novo talento que esta se impondo. Elementos concretos são trabalhados em movimentos gráficos gestuais.”

Em outro texto, sobre uma primeira visão desses anos que antecederam a feitura deste trabalho, a mesma crítica refletiu sobre minha individual de pinturas realizada na Sala de Exposições do Teatro Guaíra em 1985:

Aluno de Desenho Industrial da UFPR adota como temática engrenagens e outros elementos simples de sua vivência cotidiana. Embora parta das estruturas geométricas concretas – quase ascéticas em sua simplicidade – trata-as com um gestualismo gráfico espontâneo sobre os campos de cor. Questino o espaço praticando um tipo de obra aberta diante da qual não ficamos impassíveis. (ARAUJO, 1985, p. 15)

O gestualismo gráfico, citado por Araujo (1984, 1985), vai permanecer até a gravação deste autorretrato que avalio neste estudo. Predomina o gesto gráfico, seja com um buril, obtido por um pincel ou uma goiva, estas ferramentas vão incitar a construção deste alfabeto de traços e cortes que pertencem antes à manualidade do que à intuição ou pensamento intuitivo para sua construção. Chegando neste ponto, gostaria de acentuar o gesto como elemento principal nos trabalhos iniciais tanto nos resultados gravados como nas pinturas.

Este personagem que, neste retrato, aparentava seus 25 anos, já revelava um precoce calvice e expõe seu corpo como que realizando um busto, forma de expressão tridimensional que experimento a partir de 1992. A luz incorporada estabelece a influência das gravuras barrocas de Rembrandt, além das mesmas técnicas. A fatura, a praxis o fazer manual é de suma importância para a atividade do artista gravador, tomo um trecho de Bachelard que faz alusão a este processo :

O gravador se compromete mais: para ele, a matéria existe. E a matéria existe imediatamente sob sua mão obrante. Ela é pedra, ardósia, madeira, cobre, zinco. O próprio papel, com seu grão e sua fibra, provoca a mão sonhadora para uma rivalidade da delicadeza. A matéria é, assim- o primeiro adversário do poeta da mão. Possui todas as multiplicidades do mundo hostil, do mundo a dominar. O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador. Um artesão. Possui toda a glória do operário. (1994, p. 52)

As mãos pensam na medida que avançam sobre a matéria e a modificam sob as ordens da intuição, emoção e raciocínio. Formam aquilo que se torna possível pela construção e habilitação dos conhecimentos e técnicas em que são aplicadas. O gesto, o traço a incisão a percursão, o carinho entre outras possibilidades das mãos.

Em uma exposição individual de gravuras, realizada no Museu da Gravura Cidade de Curitiba, em 1999, gravei uma grande matriz com a imagem das minhas mãos, incisão direta sobre chapa de alumínio e carborundum. Essa imagem foi a capa do catálogo da mostra intitulada de Conceito e Praxis. Acredito que este resultado sedimentou meu fazer como artista gravador.

Artistas contemporâneos, dentre as mais variadas linguagens, analógicas ou digitais, por mais que expressem o conceitual como maior relevância em suas obras e performances, estarão sujeitos as necessidades de objetificar seu trabalho enquanto memória, utilizando-se de algum processo que envolva a manualidade. No caso deste autorretrato, a mão do artista é parte integral do resultado do olhar no espelho e registro na matriz. O primeiro outro.

4.2. Autorretratos 02



Figura 13: Xilogravura, autorretrato, 1989 (diam. 35cm)



Figura 14: estudo com giz e nanquin sobre a matriz de madeira, 1989 (diam. 35cm)

Segunda Prova de Artista, impressa com colher de madeira em papel japones, com tinta tipográfica preta. Instrumentos para gravação: goivas, formões, facas e buril. Impressão em Relevo. Xilogravura ao fio. (COSTELLA, 2006, p. 28). Impresso nas oficinas de Gravura do Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Fotos: Guto Andrade.

A primeira lembrança que ao observar este autorretrato é a casa da minha avó Ida, no bairro do Portão, onde morei até 2000. Era uma tábua de corte usada mais para colocar a famosa polenta que cortávamos com um fio. A tábua quebrou-se e foi abandonada, como se verifica na impressão da gravura. Cortei então o cabo e vislumbrei um retrato como se fosse uma moeda romana. A cópia mostra os cortes das facas, oriundos do uso da tábua na cozinha. Nesse período, fui orientador de Xilogravura no Museu Da Gravura Cidade de Curitiba.

O procedimento de construção deste retrato envolve fotografia e desenho com giz e nanquim diretamente na matriz. Primeiro, obtive uma foto minha de perfil e, posteriormente, fiz a transposição da imagem para a madeira, como se observa na Figura 14. O planejamento de corte no caso da gravação na madeira e, neste caso, segue uma liturgia mais rígida, pois a utilização dos instrumentos de corte devem ser executados com cuidado, são muito afiados e o esforço das mãos é sempre grande. É um serviço de entalhe. Observa-se a diferença de corpo e expressão das linhas no estudo, pictórico, e na impressão da matriz, recorte.

Além do rebatimento, a engenharia de corte fica bastante visível nesta composição. Os processos de impressão em relevo retiram da matriz os espaços que devem ser brancos e os que permanecem recebem o entintamento através de rolos que tocam apenas a superfície que vai constituir a imagem. Nesta busca de experimentação da auto-imagem revela-se um perfil que é o único a ser comentado neste estudo. Os movimentos dos cortes já existentes na matriz dialogam com as incisões e talhos dos instrumentos de corte. Uma musicalidade surge neste encontro. Respeitar as marcas do tempo nas possíveis matrizes me parece um tanto salutar e sempre me guiam na realização do trabalho, ressalto um trecho de comentário crítico sobre esses valores:

Gosta da figura pelo seu valor narrativo, assim ele é um documentarista; mas desta figura sempre lhe resta o fragmento, o fantasma ou o espectro, a memória nas suas mais diversas relações metafóricas entre a arte e seus objetos. (BINI, 2004, p. 1)

Concordo o processo documental é de dupla referência nestes trabalhos, a memória do corpo e a memória do processo realizado pelo corpo. O embate do Eu e Eu vai dar luz também a outros objetos como o vídeo. Em oposição a uma técnica milenar, a xilogravura, no final dos anos de 1980, o surgimento das câmeras VHS, possibilitou experimentações mais acessíveis do ponto de vista monetário e também mais rápidas do ponto de vista de finalização. Como a temática do autorretrato é bastante ampla, e concordo era cada vez mais presente em minhas investigações, realizei um vídeo neste em 1989 intitulado “Retratos da Ilusão” com 3 minutos de duração. Com a participação do ator Carlos Daitchman, no papel de um artista pintando seu próprio retrato refletido no espelho. As imagens em que o personagem vê seu reflexo e, também, do seu resultado de pintura, sempre me atraíram, o resultado da filmagem gera ainda mais um personagem, são três retratados, Figs.: 15 e 16. Bini comenta sobre essa diversidade:

Esculpe e grava, procurando sempre ressaltar o traço, a marca, o índice: o sinal marcado pelo objeto no seu suporte. O material lhe é muito importante mas também a ação do artista sobre este material não é desprezada. Há um lado, a forte influência da arte conceitual com o trabalho sobre o material e de outro a utilização do conceito na forma narrativa. Tullio é documentarista que quer narrar uma história que é o próprio conceito de sua arte ou da história da arte. Seus trabalhos são narrativos porque ele procura um diálogo pessoal da vídeo-arte com a escultura, com a gravura e, também, com a pintura aparentemente ausente fisicamente na sua obra. (2004, p.1)

É curiosa a citação do autor sobre a ausência da pintura, justamente pelo retrato ter sido realizado por mim. Neste filme², usei dois eixos de câmera e recursos de montagem totalmente eletrônicos, ainda não haviam computadores para tal tarefa, portanto, não foram usadas matrizes digitais para a filmagem, somente matrizes que armazenam o sinal magnético, o que possibilita que o personagem apareça para o espectador confeccionando seu retrato. Mas a pintura é de minha autoria. O trabalho xilográfico comparado ao resultado do formato eletrônico parece distante, mas posso asseverar que comungam de gramáticas muito semelhantes como: edição, gravação e a presença das matrizes. Auto-narrativa, sujeito objeto, auto ficção, auto etnografia, auto epistemologia, enfim a forte presença da primeira pessoa e seus efeitos sobre o próprio indivíduo parecem ter cada vez mais presença na contemporaneidade.

² Link para assistir o filme: <https://youtu.be/NmcQwcAs2LE>



Figura 15: frame do filme Retratos da Ilusão de 1989



Figura 16: frame do filme Retratos da Ilusão de 1989

A narração normalmente complexa do vídeo, introduz um poder emocional na obra com a exploração das relações interpessoais presentes nos movimentos de arte contemporânea. O eu e o outro, mesmo quando o outro é a própria arte. (BINI, 2004, p. 1)

O Eu e o Outro bem que poderia ser o título desta dissertação. O aparecimento da fotografia para criar este autorretrato evidência as aproximações de captura das imagens com câmeras, tanto estáticas quanto em movimento e, que nos dias de hoje, são as circunstâncias mais comuns de serem vistas, como as *selfies* ou avatares e projeções holográficas.

A presença cada vez maior das imagens em movimento parece não ter fim e, também, são cada vez maior a oferta de recursos que modificam seus aspectos de captura e projeção a cada dia. A centenária arte da xilogravura realizada neste autorretrato trouxe a fotografia e influenciou na criação das imagens em movimento. O segundo outro.

4.3. Autorretrato 03

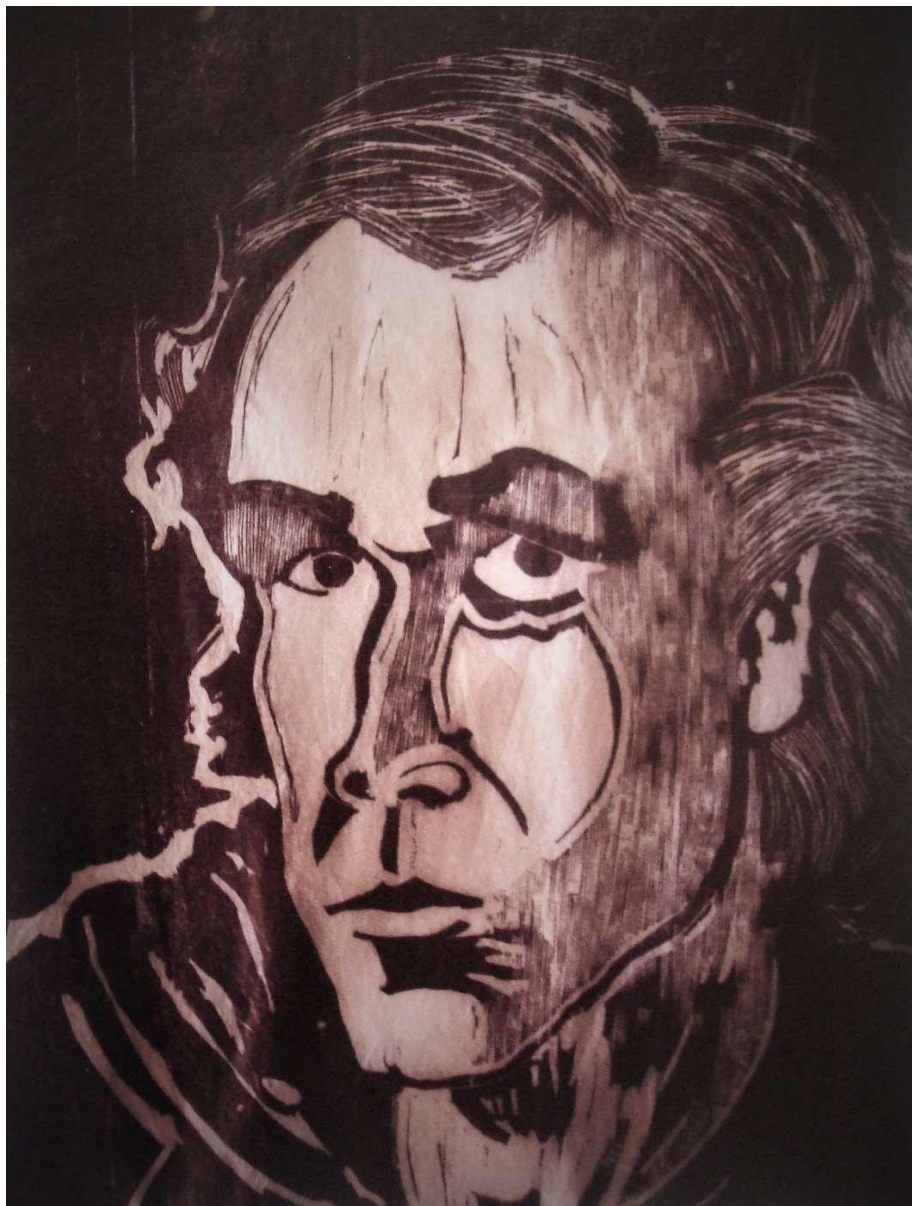


Figura 17: xilogravura, autorretrato, 1989 (30 x 40 cm)

Prova de Artista, impressa com colher de madeira em papel japonês, com tinta tipográfica preta. Instrumentos para gravação: goivas, formões, facas e buril. Impressão em Relevo. Xilogravura ao fio. (COSTELLA, 2006. Pag. 28). Impresso nas oficinas de Gravura do Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Fotos: Guto Andrade.

Trabalho realizado nas oficinas do Museu da Gravura Cidade de Curitiba no início dos anos noventa. É um dos meus prediletos. Utilizando o espelho do atelier desenhei diretamente na matriz, uma bela prancha e imbúia, madeira que tem a capacidade de sustentar linhas finas e requintadas, além de aceitar bem os cortes contra fio. Primeiras experiências como orientador das oficinas de Gravura do Museu da Gravura Cidade de Curitiba.

A obra acompanha uma longa pesquisa na utilização do buril na gravação sobre matrizes de madeira de fio. Observa-se entre estes resultados, também, o uso das facas contra o fio na região representando os cabelos, criando ritmos incomuns ao procedimento. Os traços obtidos com os buris raiados são bastante claros, sugerindo os meios tons e respeitando a direção dos veios da madeira. Áreas brancas envoltas por cortes de formões e goivas junto a grande área preta intocada pelos instrumentos. A expressão do retratado é resultado do cruzamento do alfabeto de corte das várias ferramantas utilizadas.

A força expressiva da xilogravura é comum em toda sua história como técnica de expressão artística, ainda que a maioria dos processos gráficos tenha tido origem utilitária. “A xilogravura em papel mais antiga, dentre as que se conhecem, ilustra um exemplar da oração budista Sutra Diamante, editada por Wang Chieh, na China no ano de 868.” (COSTELLA, 2006, p. 35).

Enquanto, os primeiros registros no Ocidente, surgiram “nos séculos quatorze e quinze os europeus utilizaram intensamente a xilografia para produzir imagens sacras e cartas de baralho em papel ou pergaminho” (COSTELLA, 2006, p. 35)

Em outra observação sobre os retratos produzidos nesta mesma técnica e auto retratos encontrados com maior incidência no período do expressionismo alemão realizados por artistas como Kirchner, Heckel, Nolde, Barlach e, também, pertencentes ao Grupo *Die Bruck* destaca-se que: “A xilogravura então elevou-se a um nível extraordinário.” (COSTELLA, 2006, p. 44)

Como na obra anterior figura 15, experimentei o surgimento de realizações em vídeo impulsionados pelo exercício gráfico. Nesta mesma época e durante as execuções destes autorretratos em xilogravura, a prática com as goivas e formões levou-me ao encontro da escultura, inicialmente em madeira.

Paisagens e retratos povoavam meu imaginário, levando-me a muitos outros meios de representação e questionamentos.

Mais uma vez, a professora Adalice de Araujo, faz pontual análise deste período:

Uma nova e radical mudança torna a ocorrer nas xilogravuras apresentadas, em 87, no 44º Salão Paranaense. No paisagismo sintético - dominado pelo talho seguro sente-se a influência da gravura japonesa. Aliás, mesmo nas suas mais recentes propostas xilográficas percebe-se a influência da ukiyo-é. À primeira vista, a sensação de abstrações líricas, porém, numa análise mais atenta, percebemos marinhas com grandes e revoltos céus gestados na *eifhülung*. Por vezes, delinea-se o perfil de uma cidade, ou de um porto. O raro domínio do corte, ao mesmo tempo forte e sensível, a sábia exploração dos negros em contraste com os brancos, a exploração dos meios tons através da delicada distribuição dos talhos, coloca-nos diante de um xilogravador que sabe extrair dos veios da madeira todo o fabulário mágico nela contida. (1992, p. 7)

Os trabalhos que realizei para essa exposição em 1992, mas com influências de outros trabalhos produzidos entre 1989 até 1991, consistiam de troncos de árvores de grande formato (altura de 1,5m por 40 cm de diâmetro) entalhados com moto-serra e formões variados. Ainda, na mesma matéria, Araujo complementa :

Sentindo uma verdadeira fascinação pelos relevos provocados pelos talhos da sua experiência xilográfica, de início, Carlos Tullio utiliza a própria matriz sobre pedestal, transformando-a, assim, em objeto. A seguir, mediante o aprofundamento dos cortes passa a trabalhar fustes da madeira, em geral cortados como blocos retangulares; dos quais nascem as suas esculturas atuais. Embora a goiva seja o seu principal instrumento, também utiliza a motosserra; tirando partido da rusticidade de seus talhos. Além dos relevos, propriamente ditos, surgem texturas tão determinadas quanto sensíveis e ricas. É frequente que o artista pinte estas esculturas de cor negra; que acentua o seu caráter orientalizante. Como nas xilogravuras de sua autoria, irrompe a força dinâmica contida no vegetal; só que aqui, nos remete ao simbolismo dos jardins japoneses. (1992, p. 7)

Este autorretrato mostra um indivíduo em busca de caminhos e dos mais diversos para sua expressão pessoal. Essas esculturas iniciais, sempre pretas, influenciadas pelas matrizes xilográficas pós-entintagem, têm alguma relação com a projeção de sombras, circunstância que incide na autorrepresentação desde os tempos mais remotos até os dias de hoje.

Mas este objeto que é escultórico, onde encontra-se no meu autorretrato? Seria meu corpo um objeto para meu próprio corpo? Conforme afirma a pesquisadora Helena Pessoa, meu corpo, citando Merleau-Ponty: “é um objeto que não me deixa.” (PESSOA, 2006, p. 8).

A autora segue as definições de Merleau-Ponty³ para afirmar que o objeto é algo de que posso me afastar, ou algo que desaparece do meu campo visual, em que o corpo, segundo ele, “é aquilo que vê e que toca e para o qual os objetos existem” e, também, completa sua definição para o autorretrato: “faço do meu corpo um corpo objeto, ofereço-o como um objeto ao olhar. Dessa forma, posso afirmar que sou um sujeito real que se constrói como objeto ideal, pleno em sua autoconsciência, num movimento de pôr-se a si mesmo.” (2006, p. 8)

Este objeto que não me deixa, ao menos transforma-se e, desta forma, realiza outros objetos, dos quais, fisicamente posso me afastar e contemplar futuramente, tendo outras interpretações ou até mesmo funções para estas representações. Nesta etapa do estudo, resgato estes retratos com a oportunidade que jamais imaginei montar e descrever. Se uma exposição seria o máximo que esses elementos poderiam fornecer, enquanto objetos de cunho expressivo, uma reflexão sobre suas origens preenche-me de idealismo e reflexão. Assim, chego ao terceiro outro.

³ MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 133. e 136

4.4. Autorretrato 04



Figura 18: litografia em pedra com grão 36, 1989 (70 x 100 cm).

Prova de Artista, impressa em papel canson, com tinta off-set preta. Instrumentos para gravação: facas, bastões litográficos, lápis dermatográfico, gomaarábica e rolo de couro. Pedra litográfica com grão nº36. Impressão planográfica. (COSTELLA, 2006, p. 1). Impresso nas oficinas de Gravura do Museu da Gravura Cidade de Curitiba em 1989. Foto: Guto Andrade.

A litografia foi a porta de entrada para meu trabalho gráfico em 1984. Muitas experiências e participações em eventos coletivos e individuais, iniciando assim minha carreira como artista visual. A cor estaria presente nestas experiências litográficas com mais frequência do que nas outras técnicas, sendo assim aspectos pictóricos e pesquisas cromáticas eram constantes, diferentemente das obras em gravura em metal e xilogravuras onde o preto e o branco predominam. As proximidades com o desenho e pintura, como também com os processos fotomecânicos, fizeram da litografia uma ponte muito ampla de pesquisa para todos que desejavam aprofundar-se nos caminhos das artes gráficas. Utilizava as fotocópias em xerox, para fazer as transferências fotográficas para as pedras. É importante resaltar que os meios fotográficos hibridizam-se com todos os meios gráficos, sendo que a serigrafia, *silk-screen*, foi o processo que mais ganhou dessa combinação entre fotografia e gravura. Sendo a fotografia também um processo gráfico, pois possui uma matriz que é o negativo, ou nos dias de hoje, uma matriz numérica, digital.

Voltando ao retrato. Este autorretrato, única cópia e único em litografia, possui o tamanho natural do personagem. A forma desconstruída do desenho, bastante enérgica, expõe os sentimentos e emoções vividas nesse período, ainda como orientador das oficinas de xilogravura e litografia. Mais uma vez percebe-se o corpo, ombros nus como no primeiro autorretrato em metal de 1987, a presença de cabelo também é visível. O mais curioso deste trabalho é a auréola que faz parte integrante do personagem. Construída com bastões gordurosos e facas que riscam as áreas em preto, a composição imprime uma sensação de turbulência diferentemente das suas funções originais. Cito um trecho da definição de Halo:

Halo (do grego em grego clássico: ἅλωϛ; romaniz.: halōs[1]), conhecido também como nimbo, auréola ou glória, é um anel de luz que circunda uma pessoa na arte. Ele tem sido utilizado na iconografia de muitas religiões para indicar pessoas sagradas ou santas e, uma honraria estendida, em períodos diversos, também a monarcas ou heróis. Na arte sacra da Grécia Antiga, Roma Antiga, hinduísmo, budismo, islamismo e cristianismo, entre outras religiões, pessoas sagradas podem ser representadas com um halo na forma de um brilho circular ou, na arte asiática, na forma de labaredas, ou ainda à volta do corpo todo, este último tipo sendo geralmente chamado de mandorla. (WIKIPEDIA, 2021, online)

Os próprios colares indígenas, tanto da América do Sul quanto do Norte indicam este costume. No meu caso é bem provável que minha apreciação e observação da obra de Giotto (1267 – 1337) , pintor que é considerado um elo entre a pintura renascentista e a pintura medieval tenha sido a motivação principal. Seus personagens usam halos que sempre me chamaram a atenção, então esta utilização vai mais para uma homenagem do que uma auto-santificação iconográfica.

Desvendada a auréola, que vai surgir também em uma gravura em metal finalizada em 1991, figura 22 e 23; e até mesmo podendo ser considerada a base e suporte do retrato de 1989 de perfil, figura 13, iremos ao grão.

Em relação a textura do retrato, destaco o grão da ponçagem (HOUAISS, p. 2259), bastante visível, dando corpo mais volátil ao autorretrato. Este grão tecnicamente chama-se nº36. No entanto, o material com essa granulometria deixou de ser usado em litografia sobre pedra, pois é muito corrosivo, desbasta demais o corpo da matriz tonando sua vida útil menor. Além da dificuldade de manter a superfície homogênea e sem riscos. Este trabalho é um exemplo de obra gráfica com uma preparação da matriz em extinção, não impedindo que um artista que possua um atelier próprio, ainda possa realizar esse tipo de granitagem na pedra, mas em espaços públicos e museus é preferível evitar. Das experiências em Litografia, minha primeiras orientadora, a artista paranaense Mazé Mendes afirmou:

Criativo e inquieto, procura o tempo todo aperfeiçoar a técnica e descobrir novos efeitos. Já com esmerada evolução nesses últimos trabalhos, procura libertar uma linguagem aproveitando a própria pedra como parte importante nessa simbologia, explorando a magia do elemento gráfico constante. (1985, np)

Este mesmo grão que aproxima-se do chuvisco das antigas televisões terá a companhia de experimentações justamente em vídeo onde o chuvisco será meu objeto principal. Novamente o discurso na primeira pessoa acentua o paralelo entre este autorretrato e a produção em vídeo. Neste período 1990 a 1991 o uso do próprio monitor como foco principal da produção era minha fonte de inspiração. Então realizei um trabalho, intitulado Barras, vídeo com 5 minutos de duração, cujos defeitos eletrônicos (não havia ainda a disposição equipamentos digitais) eram filmados e depois otimizados nas sequências desejadas, sendo um processo particularmente individual.

Sem a presença de elenco ou roteiro preconcebido, muito menos iluminação e produção. Sobre este período, a avaliação do professor Bini foi incisiva:

Apesar de que ainda há a dependência de trabalhos técnicos de terceiros, desde o seu surgimento, o vídeo reforçou criação intimista, possibilitando a realização de filmes caseiros, de diários de viagem, de correspondências filmadas, e este fato vai conhecer, depois dos anos 1990, um desenvolvimento sem precedentes do discurso na primeira pessoa e a câmara vigia. (2004, p. 2)

Esta câmara vigia e me faz entender o autorretrato como um frame da própria existência do sujeito que o realiza. Uma cena gravada para sempre onde a permissão do objeto, eu, concede, que eu me fixe, através destes suportes, e desta forma, como um fóssil, mantenha historicamente o suporte alí utilizado. Etnografia do Eu.

4.5. Autorretrato 05



Figura 19: xilogravura em cores . 1990 20 x39 cm

Prova de Artista, impressa com colher de madeira em papel japonês, com tinta tipográfica preta. Instrumentos para gravação: goivas, formões, facas e buril. Impressão em Relevo. Xilogravura ao fio. (COSTELLA, 2006, p. 28). Impresso nas oficinas da UFSP em Workshop com Maria Bonomi, em São Paulo capital. Matrizes de madeira de pinus. Fotos: Guto Andrade.

Este autorretrato foi confeccionado em dois dias, durante uma oficina com a artista Maria Bonomi em uma universidade de São Paulo (SP). Sua proposta foi que saíssemos em busca de uma matriz pela cidade, este princípio de encontrar o objeto que seria o corpo físico da idéia já faria parte de todo o processo. Caminhando por São Paulo, enfim encontrei caixas vazias de maçãs argentinas e foi onde parei.

A obra gráfica de Bonomi dispensa apresentações, como seu trabalho com xilogravura empreendia um uso de transparências cromáticas e grande quantidade de matrizes sobrepostas ou em composições livres no espaço físico do papel, resolvi então trabalhar com cores, realizando assim duas matrizes e as unindo em uma só obra. Um retrato, este pela primeira vez foi destituído das arestas que compunham o corpo das matrizes, ficando assim livre da janela e aproximando-se da forma como trabalhava Bonomi.

O personagem tem uma aparência levemente helenística. A cabeleira mostra um outro ainda jovem. A construção do traçado de linhas principal, a matriz com cormais escura é gravada à maneira oriental, onde os contornos com linhas mais finas determinam o objeto a ser representado. A outra matriz recebe um tratamento onde os espaços são mantidos e mostram elementos gravados que além da textura dos veios da madeira compõe o que seriam as luzes e sombras sobre o retratado. Ruídos são perceptíveis, como a madeira é muito macia os cortes muitas vezes não possuem a limpidez desejada, inserindo requintes de sua própria natureza. Mais uma vez e, neste mesmo período, as pesquisas com ruídos de imagens eletrônicas dão suporte ao vídeo Barras, retomando mais uma vez a análise de Bini:

Em barras, de 1991, ele retoma o jogo da visualidade agora com construção de imagens eletrônicas em um jogo com o código de barras usado para a regulação de cores na televisão. De novo é a utilização dos efeitos visuais como os ruídos de imagem, as distorções, a fragmentação, os jogos de cores e as sensações cromáticas, luz, cor e som. Os artistas da chamada geração anos 80 além das preocupações analíticas da obra, acrescentam, com muita propriedade, as componentes político sociais e a concepção psicológica do indivíduo ou do meio ambiente. (2004, p. 2)

Este vídeo tem muitos efeitos de recortes nas imagens, recortes que provavelmente possuem grande afinidade como os processos de impressão por permeação e impressão em revelo. Serigrafias e xilogravuras. São recortes bem delimitados e com cores fortes sem degrados ou meios tons, procedimentos de construção das impressões destas duas técnicas citadas aqui. Já o objeto principal do vídeo, as barras coloridas, ou *color bars*, eram elementos comuns a todos os aparelhos até o surgimento dos equipamentos digitais. O mais comum sendo ponte para experimentações estéticas. Assim como nossa imagem quando acordamos e vamos ao banheiro lavar o rosto e escovar os dentes.

O filme foi a primeira videoarte⁴ a participar de um Salão Paranaense, apresentado na edição 48º Salão em 1992. O filme também abriu o primeiro Festival doMinuto em 1991 e participou de um evento fundamental para uma nova geração de cineastas curitibanos intitulado Video-Vive, com a participação de Fernando Severo, Paulo Munhoz, Tiomkim, Werner Shumann, Valêncio Xavier e Beto Carminati. Nessa oportunidade, foi um exercício de narcisismo coletivo já que os trabalhos ricos em experimentações, em sua grande maioria carregavam o aspicioso processo de realização individual. Se para as gerações que acompanharam o surgimento da televisão até sua incorporação pelas rede de computadores, o código de barras era um indicativo de sem sinal, neste vídeo há uma busca de novos e escondidos sinais. As goivas eletrônicas. O quinto outro.

⁴ Link para assistir o filme Barras : <https://youtu.be/ZjMCyoBIidc>

4.6. Autorretratos 06

Quebrando a sequência de análises de um só autorretrato, sugiro pelas circunstâncias de tempo histórico, a junção de duas obras distantes, técnica e esteticamente, para ilustrar o que foi minha primeira exposição individual com Gravura em Metal e alguns desdobramentos.

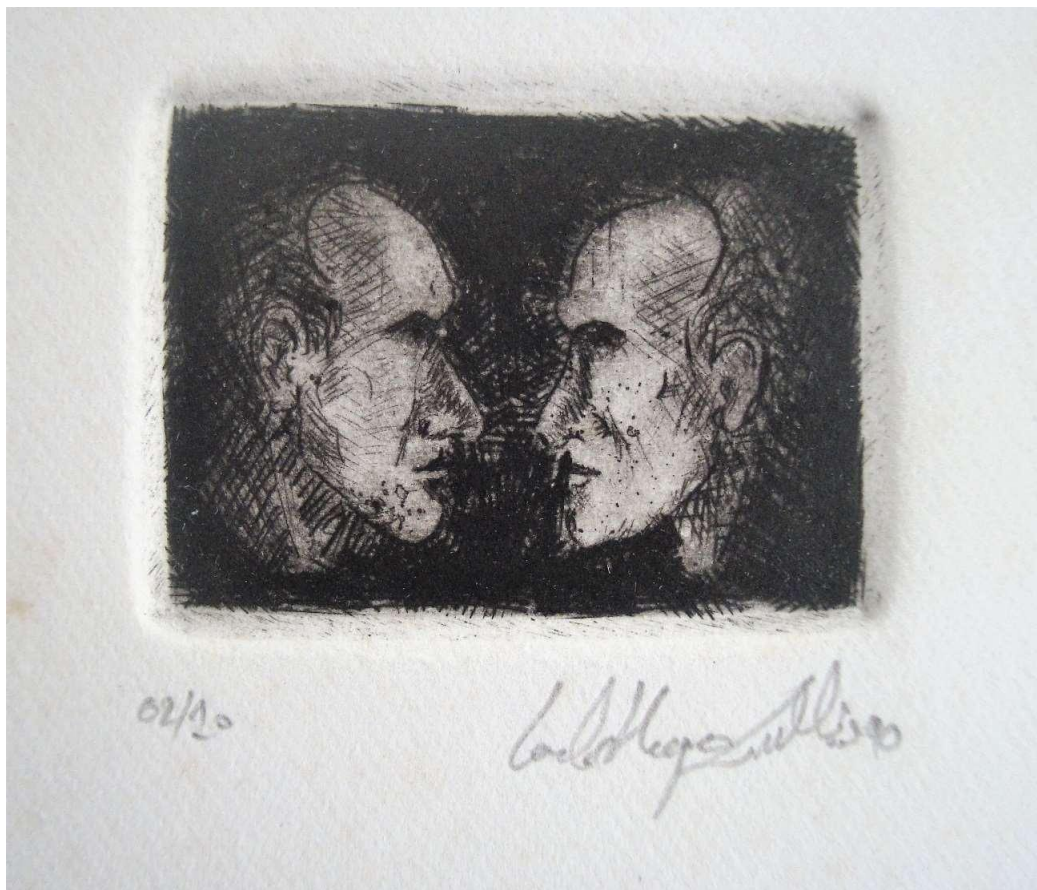


Figura 20: Gravura em Metal, incisão direta, autorretrato, 1990 (04 x 06 cm).

Segunda cópia de uma tiragem de 10. Feita em papel Hahnemühle, com tinta preta feita à base de sebo de carneiro com pó de grafite e negro de fumo. Impressão a talho doce. Matriz de cobre com 01mm de espessura. Instrumentos para gravação: ponta seca e buril. Impresso nos ateliers de Gravura do Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Foto: Guto Andrade. Incisão direta sobre chapa de alumínio (COSTELLA, 2006, p. 71).

Iniciando com este pequeno trabalho, junto as outras onze chapas de mesmo formato, traduziram o que poderiam ser os signos do zodíaco. Foi um álbum lançado na chamada Lojinha de Gravura da Casa da Gravura.

No caso, o signo de gêmeos. Gêmeos idênticos ou univitelinos, são uma fonte de inspiração para uma reflexão sobre semelhança e identidade.

Um típico jogo de narcisismo, tão comumente citado em estudos sobre a auto-representação, opto por expor um ponto de vista ligado a gêmeos. Sob a ótica de Pausânias (Lídia, c. 110 - 180), foi um geógrafo e viajante grego, autor da Descrição da Grécia), em uma variante menos conhecida do mito de Eco e Narciso de Ovídio, o escritor conta uma versão diferente desta história, ligada à presença de uma misteriosa irmã gêmea:

Há também outra história sobre ele de fato, menos conhecida do que a anterior, mas que ainda é contada, e que é que Narciso tinha uma irmã gêmea, e que entre outras coisas os dois tinham uma aparência semelhante em todos os aspectos, e que ambos usavam cabelo estilizado da mesma forma, e usavam roupas semelhantes, e também foram caçar na companhia um do outro. E que finalmente Narciso se apaixonou por sua irmã, e quando a menina morreu, Ele foi até a fonte e entendeu que era sua própria sombra que ele viu, mas mesmo assim sabendo, ele tinha um certo alívio de seu amor, como se ele não acreditasse que viu sua sombra, mas a imagem de sua irmã.(PAUSANIAS, 2003, p. 181)

Esta versão parece-me mais contundente no momento em que cito a alteridade como mecanismo de auto conhecimento através da dissecação da auto imagem. Narciso parece então não apaixonado por sua própria imagem e sim buscando no reflexo da água uma metade que se foi, mas que através do olhar se recompunha, mesmo que idealizada.

Na versão de Pausânias, de fato, para sair da imensa solidão e incompletude em que vive o narcisista, ele deve buscar e encontrar plenitude através do outro. Para que isso aconteça, o indivíduo deve se perceber como incompleto, limitado, precisando de integração com o mundo exterior. Na sociedade de hoje aceitar o outro diferente de si mesmo, em uma relação igualitária é fundamental e é possível desde que não signifique inibição de si mesmo, renúncia ao conflito e que se torne uma expressão plena de si mesmo, abertura à alteridade, aceitação da diversidade, dentro e fora de nós mesmos e, portanto, conhecer e aceitar os lados ocultos e sombrios que o outro reflete, usando o reflexo que o outro simplesmente nos mostra, como um espelho, para trabalhar em nós. (CILONA, 2017, online)

Os recursos de auto representação , estendem-se para além do objeto físico, que demarca o território temporal do corpo ali presente e vai chegar até o outro, gerando assim uma constante reflexão sobre o todo, através de um recorte específico: o eu. O tema , tão antigo parece ser extremamente atual , sob o ponto de vista de um respeito às diferenças, questão ligada à nova ordem mundial. Usar a imagem que o outro nos traz como se fosse um espelho da nossa própria imagem.

Este pequeno autorretrato, anteriormente sem tanta importância aos meus olhos, hoje revela-se um condutor e ícone da pesquisa aqui apresentada. A semelhança desta obra com o que hoje chamamos de impressão lenticular é muito expressiva. “A impressão lenticular permite ver (ser visto) em progressão, apresentando várias versões do mesmo retrato” (BARROS, 2011, p .35). Seria como fotografar minha própria cabeça de perfil dos dois lados e depois juntar as imagens em uma só.

A impressão lenticular é um tipo de impressão especial que permite a representação em plano de diferentes efeitos visuais: movimento, zoom, profundidade, etc. Estes efeitos são conseguidos por intermédio de um software e um material desenvolvidos expressamente para este fim. Para observar o efeito visual é necessário mover o suporte impresso de um lado para o outro, de forma que o ângulo de visão das lentes se altere e, portanto, se mostrem diferentes imagens sucessivamente. (LICEUGRAFICO, online)

Narcisismo e impressão lenticular, formas de construção do que seria , como propõe Carlos Barros (2011, p. 35), uma cartografia do rosto. No caso do meu retrato, esbocei utilizando a memória as duas faces frente a frente para atingir o resultado. Como a matriz é muito pequena, o gestual reduziu-se ao mínimo.

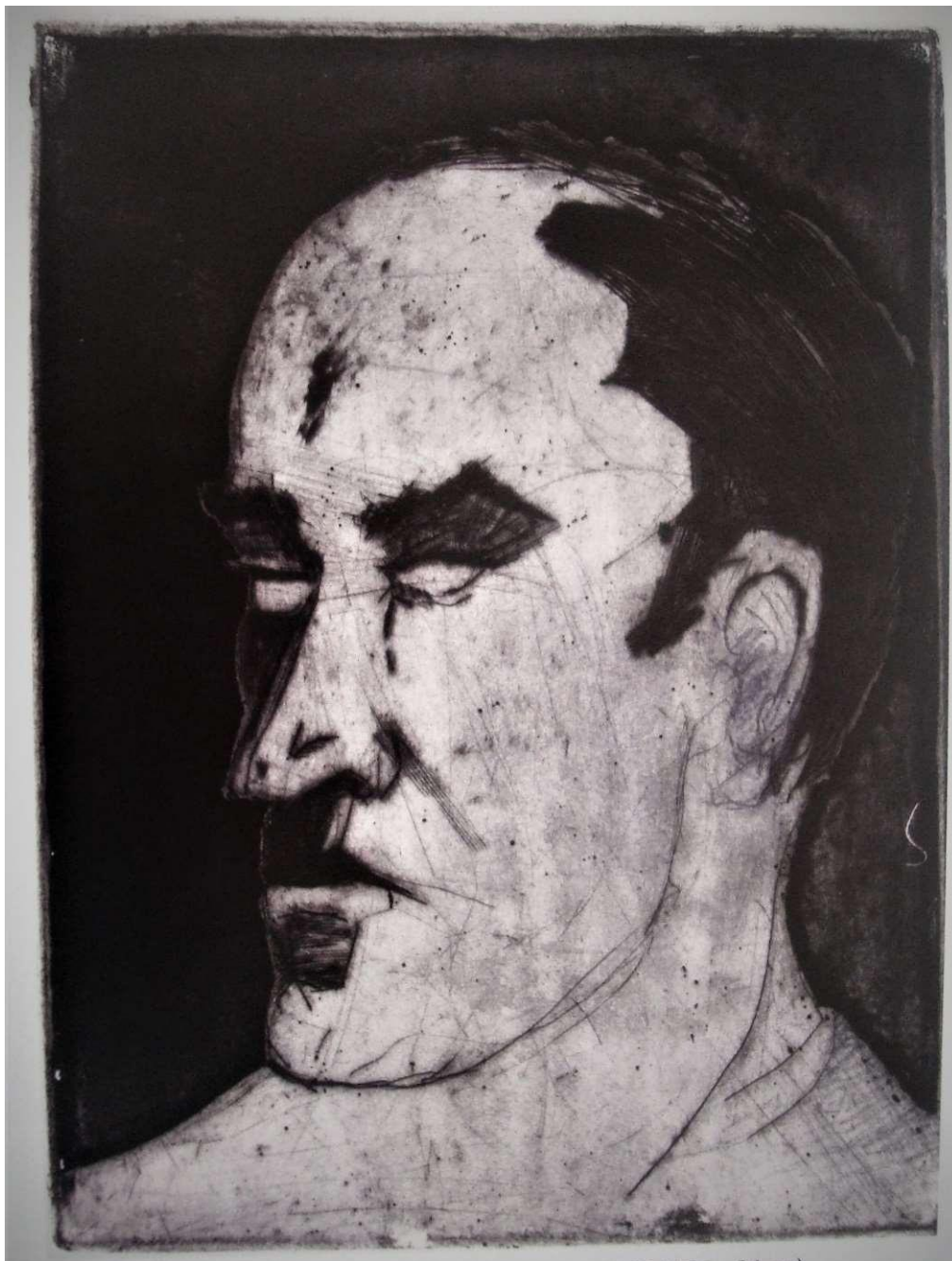


Figura 21: gravura em Metal, incisão direta e indireta, autorretrato, 1992 (30 x 46 cm).

Prova de Estado. Impressa em papel canson, com tinta preta feita à base de sebo de carneiro com pó de grafite e negro de fumo. Impressão a talho doce. Matriz de cobre com 01mm de espessura. Instrumentos para gravação: ponta seca e buril, também recebeu banhos de ácido nítrico, criando relevos. Impresso nos ateliers de Gravura do Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Foto: Guto Andrade. Incisão direta e Incisão indireta sobre chapa de cobre. (COSTELLA, 2006. Pag. 71 e 74)

Das últimas gravuras realizadas como orientador dos ateliers de gravura em metal do Museu da Gravura Cidade de Curitiba, foi entre todos os trabalhos estudados nesta dissertação, o único que recebeu ação de ácidos. Portanto, resultado de um incisão indireta, uma água-forte que gerou um relevo muito profundo e posteriormente incisões diretas com ponta seca e buril. Os olhos cegos retratados criam uma sensação de estranhamento ao espectador que somado ao inacabado de algumas partes como orelhas e ombros, tende a inferir uma personalidade em apuros.

Sobre esta possibilidade de especulação moral dos retratos, trago a seguinte reflexão:

Mas o que mais faz do rosto um elemento de especulação sobre a interioridade, e, sobretudo, da necessidade de ordenar subjectividades, é o facto de este ser uma espécie de frontispício da alma, já que está junto da cabeça, contendo predominantemente quatro dos principais órgãos dos sentidos: a visão, o ouvido, o olfacto, o gosto. Por essa razão, o rosto surge como uma espécie de intermediário entre o exterior e o interior. (MEDEIROS, 2000, p. 74)

Aquela cartografia do rosto, as formas de expressão e as emoções contidas nos retratos além de sua composição formal a maneira de como foi realizado, a leitura das entrelinhas, vai acentuar o que a autoimagem tem para revelar. Neste período, realizei a primeira exposição individual de gravuras em metal e este trabalho, assim, como todos os retratos apresentados nesta cronologia, não estavam expostos. Para melhor sugerir o momento, exteriorizar, vivido neste autorretrato, trago uma das primeiras análises sobre o meu trabalho como gravador no metal, apresentada pelo artista e professor Fernando Calderari:

A sensibilidade está diretamente a ela ligada e especificamente à intuição criadora do gravador; a matriz é suscetível ao simples toque do buril ou da dosagem do ácido. É neste contexto que reside a força de Tullio, que procura por todos os meios sua ligação entre o gravador e a chapa que, em última análise. Resulta na configuração conclusiva da imagem gráfica. As imagens por vezes diversificadas, apresentam constantemente no seu espaço formal elementos orgânicos em seus detalhes extraídos da natureza e de suas razões harmônicas. A gravura de Tullio estabelece um equilíbrio constante com os valores gráficos, determinando uma organização formal dinâmica e definitivamente expressiva em seu conteúdo. (1992, p. 3)

As palavras de Calderari reforçam minha insistência sobre o domínio, quando possível dos materiais e a manualidade como forma de reflexão. O gravador e a chapa, conceito e praxis.

O corpo repartido em músculos e nervos, coloca-se a trabalhar sustentado por um esqueleto, em movimentos e forças, através de suas extensões, as ferramentas então dão a luz para os intintos e projeções, tudo dentro do limite das capacidades.

Não é somente o olho que segue os traços da imagem, pois à imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação. (BACHELARD, 1994, p. 53)

Este universo plano que trata Bachelard, é a matriz seja ela qual for, onde a poética expressa-se, esta sim, para além dos limites físicos do material.

Se a paisagem do poeta é um estado d'alma, a paisagem do gravador é um caráter, um ímpeto da vontade, uma ação impaciente por agir sobre o mundo. O gravador põe um mundo em andamento, suscita forças que inflam as formas, provoca forças adormecidas num universo plano. (BACHELARD, 1994, p. 56)

Como neste autorretrato temos uma somatória das técnicas mais utilizadas em Calcografia: água-forte, incisão direta e relevo, fecho o período de produção dentro das oficinas do Museu da Gravura e nos próximos capítulos entraremos em contacto com ateliers particulares e novas linguagens. Mas antes, uma mostra de grande importância.

Em 1993, participei de uma exposição no Museu Alfredo Andersen com dois Artistas importantes para o estado do Paraná e para o Brasil, Orlando da Silva e Violeta Franco. Foi emocionante expor junto de artistas que fomentaram meus primeiros passos dentro do universo da Gravura. O curador da mostra Ronal Simon fez algumas observações que acredito fortalecerem este período e deu identidade ao autorretrato em questão:

Carlos Tullio, 30 anos tem participado de mostras desde 1984 e, a exemplo de suas outras exposições, exhibirá obras que diferem de trabalhos anteriores, tanto no conteúdo estético quanto na forma de mostrá-las. “meu trabalho vem se modificando constantemente” confirma ele. Na exposição estarão gravuras que seguem o que Tullio denomina de “tendência visceral”. Essa busca da viceralidade vai poder ser observada nos dois únicos trabalhos que ele leva a exposição. Uma única matriz, impressa em duas cores- preto e vermelho- sob a técnica da água-forte, com relevos acentuados, será colocada sobre uma mesa inclinada a 45°. A mesa não tem vidro e segundo o artista deverá possibilitar uma leitura mais apropriada dos relevos por parte do público. (SIMON, 1993, p. 20)

O uso do vidro para expor desenhos e gravuras, efetivamente corrobora no sentido de preservação da obra e seu suporte. A demais os brilhos roubam muito da leitura que o espectador poderia sorver. Assim com esta exposição no Museu Alfredo Andersen inauguro uma forma de exibição mais direta de trabalhos sobre papel.

O sexto retrato na figura 20 e o sétimo outro está a mostra na figura 21, estes trabalhos fecham um ciclo de experiências e orientação nas oficinas do Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Os dois trabalhos foram realizados diretamente nas placas metálicas sem uso de espelhos e fotografia, apenas a memória.

4.7. Autorretratos 07

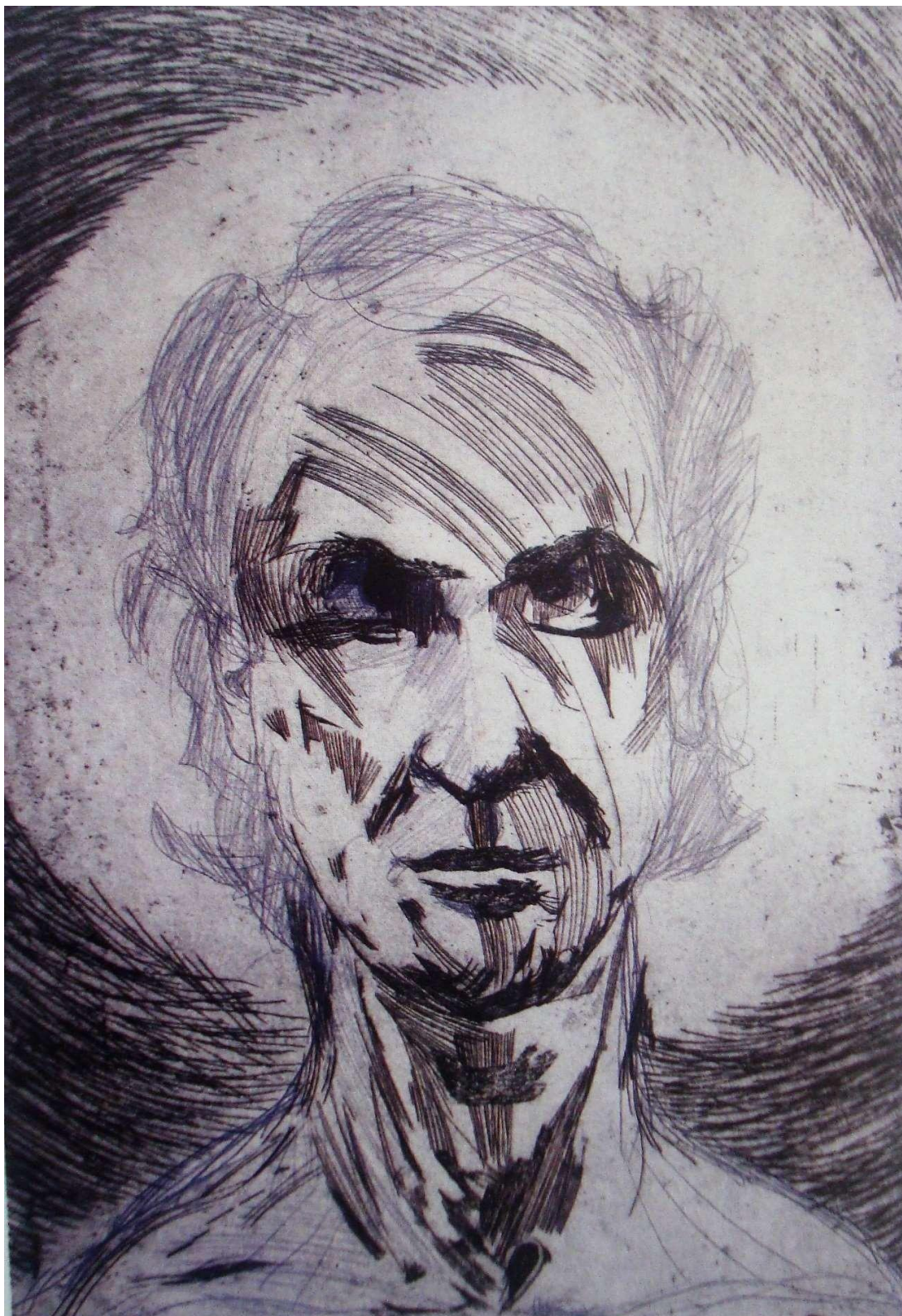


Figura 22: gravura em Metal, incisão direta, estágio inicial, autorretrato, 1989 (40 x 60 cm).

Primeira prova de estado feita em papel canson e tinta preta à base de sebo de carneiro, com retoques de grafite e giz branco. Matriz de cobre medindo 40 x 60 cm com 2mm de espessura. Instrumentos de gravação; Ponta sêca, buril e lixas para metal. Impresso nas oficinas de Gravura do Museu da Gravura Cidade de Curitiba em 1989. Incisão direta sobre chapa de alumínio, (COSTELLA, 2006. Pag. 71). Foto: Guto Andrade.

Em 1989, foi o último ano de trabalho no atelier de Uira Bartira. Esta chapa também foi um presente da artista. Na análise das 04 cópias, Provas de Estado e a cópia final Prova do Artista, reparei que a P.A. é datada de 1991, figura 23, o que revela um hiato de tempo entre o início da gravação até sua finalização de aproximadamente dois anos. A matriz deve ter-me acompanhado por estes diversos caminhos e pesquisas e ter em sua essência as marcas deste período. Então em 1995, ela foi exposta. O primeiro autorretrato exposto. Foi durante a XI Mostra Internacional de Gravura Cidade de Curitiba, participei com cinco obras coloridas impressas a partir de impressoras matriciais com matrizes digitais, onde um grupo de artista resolveu fazer uma mostra paralela à mostra oficial.

A proposta ocupou o Palacete Leão Junior em novembro de 1995 e chamou-se: Paralela. Participaram os artistas: Andreia Lás, Nelson Hohmann, Juliane Fuganti, Rossana Fabri, Eliane Borges e eu. A obra que apresentei consistia em três provas de estado mais a prova de artista (prova final), colocadas verticalmente uma sobre a outra como se fosse um pedaço de um filme com quatro quadros apenas, mas de grande formato. Como já é percebível nas figuras 22 e 23 existe um crescimento das ações sobre a chapa em cada prova realizada, acrescentando ou retirando elementos conforme vontade do artista, sugerindo um movimento realmente cinematográfico para a sequência. Cada estado, cópia, possui uma identidade própria e desta forma termos um conjunto de temperamentos diferentes para o mesmo personagem, acontecimento este que só ocorre quando há uma busca mais incessante ou obsessiva dos resultados finais, saboreando assim cada impressão como um outro trabalho.

A “necessidade de ordenar subjectividades” (MEDEIROS. 2000, p. 74), explicita-se fisicamente neste conjunto de retratos.

É uma montagem específica para esta mostra, que estende-se para além de um instante, o trabalho assemelha-se a um *looping* ou *gift*.

... dispara, livre, arriscando inclusive a mostrar gravuras que jamais ousou tirar das pastas e gavetas. Em recente exposição intitulada Paralela, montada no Palacete Leão Junior, Tullio apresentou vários dos autorretratos que fez a ponta seca e buril. "Retratar-se é como se olhar no espelho. Se for feito numa gravura, porém, possui sempre dois pontos de vista. A imagem feita na matriz está invertida. Após a impressão surge outro plano, aquele que é real e só os outros vêem em você. O espelho não pode revelá-lo. É uma forma de auto- conhecimento", finaliza sem mais palavras. (FERNANDES, 1995, p. 1)

Esta matéria do jornalista José Carlos Fernandes foi intitulada Das Tripas Coração e aborda três eventos que realizei entre 1991 e 1995: Mostra Paralela, com a exibição dos autorretratos pela primeira vez; XI Mostra Internacional de Gravura Cidade de Curitiba com a apresentação das gravuras digitais e a realização do filme sobre Viaro e sua obra gráfica, Impressões de Guido Viaro, com 23 minutos de duração, primeiro trabalho totalmente digital, captura de imagens e edição não linear. Fernandes, ao comentar os autorretratos, incluiu algumas partes da conversa que tivemos e nota-se que, da minha parte, esboçava uma preocupação com preceitos conceituais latentes por mais simplistas que fossem em relação aos planos óticos e seus rebatimentos na gravura.

Por outro lado, quando abordava as obras digitais, também relacionadas ao corpo humano, já que representam ou indiciam corações, apontava para os processos de edição de imagens em vídeo como a ponte para estas gravuras, entre o orgânico e a tecnologia aplicada às obras.

2-477-444-02 A. 2-477-444-02 B. Com estes títulos inusitados o artista plástico paranaense Carlos Tullio batizou duas de suas cinco obras classificadas para a XI Mostra Internacional de Gravura Cidade de Curitiba. A composição numérica remete, à primeira vista, apenas às precisas catalogações de produtos industriais. Um segundo olhar se impõe. Afinal o que se vê são corações, fibras e músculos generosamente coloridos, texturas que não remetem aos grãos da pedra litográfica e sim à aura High-tech dos computadores. (FERNANDES, 1995, p. 1)

Em outra parte do artigo, o jornalista continua:

O encontro do artista com o computador deu-se no momento em que ele embrenhou-se pelas ilhas de edição, logo em suas primeiras experiências como videomaker (Barras com Eduardo Pioli Alberti, abriu o primeiro Festival do Minuto do Brasil). Atento a toda e qualquer semelhança dos processos da gravura com outras atividades, logo se deu conta do potencial técnico que se encontrava no universo dos megabytes. A rendição absoluta ainda estava por vir. Ao desligar-se recentemente das oficinas de gravura do Solar do Barão, Tullio se viu impossibilitado de continuar desenvolvendo a litografia e o trabalho em metal. As circunstâncias - um misto de pânico e vontade louca de gravar - o levaram de novo ao desenho, à cor e, fatalmente a algum processo que lhe garantisse a reprodução de imagens. O disquete acabou se tornando uma solução viável, ou como diz Tullio “minha nova matriz”. (FERNANDES, 1995, p. 1, grifo do autor)

Como se observa, estes autorretratos representam o artista em fase de profunda pesquisa nos meios digitais mesmo que a técnica do retrato seja de origem Medieval. Dando continuidade aos trabalhos digitais deste período temos também uma citação em catálogo da importante XI Mostra Internacional de Gravura Cidade de Curitiba:

Carlos Tullio desenha no computador corações que modula e colore em tons cálidos. O coração, símbolo de nossa humanidade e do afetivo, fica suspenso sobre a folha dentro da trama dos caracteres neutros do computador. (TORTOSA, 1995, p. 63)

Mais uma vez o processo híbrido entre a imagem afetiva, matriz digital e suporte físico (papel), nas palavras de Alina Tortosa, no catálogo que acompanhou a mostra. Mas, o meio eletrônico/digital ainda deu luz a outro resultado, um filme sobre Viaro⁵, comentado, novamente, Fernandes analisa este conjunto:

Onde há linguagem da gravura, eu estou lá”. Palavras de Carlos Tullio, que por conta de seu fascínio pelas técnicas de impressão acabou tendo muitas idéias na cabeça (e uma câmera nas mãos).”No vídeo a gente grava”, simplifica ele, estabelecendo a ponte que o levou das matrizes de metal e litográficas aos muitas vezes ingratos sets de filmagem. Depois de algumas experiências com curtas metragens em parcerias, Tullio decidiu que estava na hora de concretizar seu próprio projeto cinematográfico. E o tema não poderia ser outro senão uma paixão antiga: Guido Viaro, com certeza. (FERNANDES, 1995, p. 1, grifo do autor)

Como foi comentado nestes trechos do estudo, os procedimentos poéticos em variadas técnicas, revelados através dos autorretratos, entrelaçam-se sempre pela vertente gráfica, presente e acentuada em todos os resultados.

⁵ Links para Entrevista do diretor e filme completo, Impressões de Guido Viaro: - https://youtu.be/87-o_ig1UnE - <https://youtu.be/J0W6O3f2Guo> - <https://youtu.be/NM-pMx2ZRtk> - <https://youtu.be/HeM3uPKHssI>

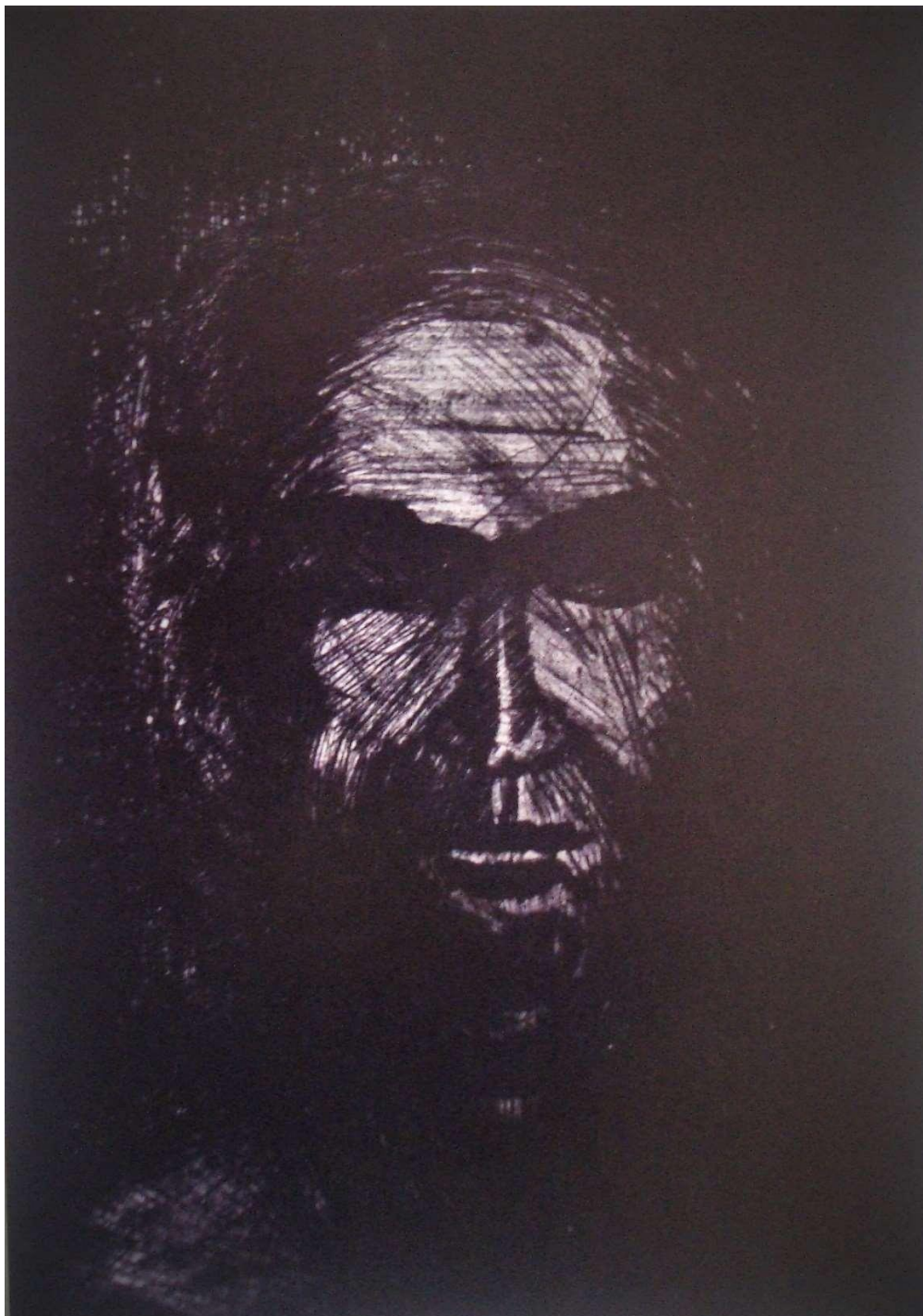


Figura 23: gravura em Metal, incisão direta, estágio final, autorretrato, 1989 (40 x 60 cm)

Prova de artista feita em papel canson e tinta preta à base de sebo de carneiro. Matriz de cobre medindo 40 x 60 cm com 2mm de espessura. Instrumentos de gravação; Ponta seca, buril e lixas para metal. Impresso nas oficinas de Gravura do Museu da Gravura Cidade de Curitiba em 1989. Incisão direta sobre chapa de alumínio, (COSTELLA, 2006, p. 71). Foto: Guto Andrade.

Esta é a última alteração da matriz, como se observa o personagem quase que some na escuridão criada pelos instrumentos de gravação. A auréola, volta a instigareste retrato. Em todas as cópias este elemento que possui uma função de homenagem santidade, volta a inserir a otimizar uma sensação de desequilíbrio e mistério. O olha nas sombras reforça esta sensação. As linhas curvas gravadas no rosto ganham grande expressividade nesta cópia mais “escura”, tornando mais aparente a linguagem aqui expressa. Pois estes pretos profundos são um amontoado de linhas gravadas umas sobre as outras criando um tecido aveludado como uma pele humana.

As linhas do gravador querem a independência; o buril possui sempre o secreto desejo de concluir seu movimento, de terminar sua voluta. Sofre ao cortar a lasca. A vontade que o dirige não gosta de entrecruzar movimentos inutilmente. As curvas então se completam, as curvas proclamam sua fidelidade à íntima curvatura. Os esboços recurvos das formas humanas cujo desenvolvimento enche uma prancha, entregam-nos pouco a pouco a hierarquia dos envoltórios, a autonomia dos contornos reforçados; o buril, numa forma humana, nos fala da sombra e da luz com traços de tamanha segurança que o olho compreende, ao mesmo tempo, as verdades da forma e as verdades da massa. O olho gosta dessa glória dos volumes bem associados. A mão do homem passou por ali, a mão do gravador cavou os sulcos verdadeiros, deteve o piscar das luzes vãs. Nada estremece mais, tudo age num movimento coordenado. (BACHELARD, 1994, p. 76)

A mão do homen passou por ali. Estes autorretratos encejam uma vontade de domínio da técnica e desta forma revelar este outro que busca-se incessantemente, entre luzes fortes e grandes escuridões, gestos curtos e outros alongados. Maneiras negras ao avesso.

A produção em vídeo também continuava, com o curioso Fundos de Out-door, um filme de 01 minuto, em que as chapas de metal, que constituíram esta forma de publicidade até o início dos anos 2000 em Curitiba, eram o objeto de foco e experimentação. Também realizamos o Video Bolas, com Andréia Lás sendo este já projetado em papel arroz, de grande transparência, onde o espectador tinha a possibilidade de experimenta-se em relação ao seu ponto de vista. Eram bolas demadeira, boliche, chocando-se, em looping. Assim são estes outros 06 e 07.

4.8. Autorretrato 08



Figura 24: Cópia (ponta-seca, buril , rolete e carborundum), título: Curitiba, 1998, 100 x 100 cm.

Prova de Artista feita em papel canson e tinta preta à base de sebo de carneiro. Matriz de alumínio medindo 100 x 100 cm com 1,5 mm de espessura. Instrumentos de gravação; Ponta sêca, buril, roletes, lixas para metal e carborundum. Impresso no Atelier Central de Gravura, Curitiba, em 1998. Incisão direta sobre chapa de alumínio e carborundum. (COSTELLA, 2006. Pag. 71). Foto: Guto Andrade.

A Central de Gravura na Rua Roberto Barroso nº412 no centro de Curitiba era formado pelos artistas, Pedro Gória, Laihr Ramos e eu. Em meados dos anos 90, contruímos uma prensa calcográfica de grande formato que nos proporcionava impressões de chapas de 100 X 180 cm. O espaço tinha também ampla área para a prática da escultura. Foi neste importante local de trabalho que desenvolvi a exposição Conceito e Práxis.

Esta mostra contava com gravuras de grande formato, instalações e muitas esculturas. As gravuras em sua maioria tinha seus pretos construídos com carborundum. No ano de 1992, o Museu Da Gravura Cidade de Curitiba, exhibe grande exposição do artista italiano Mimmo Paladino. Eram gravuras enormes, linóleogravuras, xilogravuras, e principalmente, calcografias. Estas calcografias eram muito híbridas, contendo colagens, ponta-sêcas (incisões diretas), água-fortes e água-tintas (incisões indiretas). Esta variedade de técnicas todas em várias matrizes de grande formato me afetaram positivamente. Iniciei então pesquisas com o uso do carborundum na gravura em metal e que depois chegarão ao meio tridimensional, sendo o próprio carborundum a superfície de várias esculturas neste período.

O carborundum é um abrasivo de sílica, assim como as lixas, nº 30, nº60, nº120, entre outros, cada número corresponde ao tamanho do grão. Percebo que o carborundum , que criou a textura no autorretrato figura nº20, agora vai criar o preto profundo nesta obra, figura nº26. Este material tão utilizado em litografia e em calcografia vai fazer parte do meu repertório de materias utilizados para a arte final e não apenas como um utilitário, para ponçagem e desbaste de outros meios. Ainda sobre Paladino, resgatei um texto do catálogo de sua exposição que descreve sua técnica:

Uma grande variedade de técnicas foram utilizadas para obter as ricas tonalidades de preto que contornam os elementos figurativos e canalizam ou ligam a composição pictórica. O ácido foi pintado direta e livremente sobre as placas, ou aplicado por áreas dissolvidas de um fundo coberto de cêra. O carborundum colado na placa dá além da textura distintiva, passagens profundamente tingidas. As imagens resultantes evidenciam um contraponto de linha gravadas e marcas profundas de pinceladas em contraste com tonalidades mais leves e fluídas. (CAVES, 1992, p. 16)

O texto crítico desse catálogo informa que o carborunm é colado na placa. Portanto, é o movimneto de pincéis ou rolos ou espátulas com a cola que geram as formas, posteriormente espalha-se o pó de carborundum sobre esta superfície para obter a textura. No caso deste autorretrato, utilizei um rolo de espuma para ter uma superfície mais homogênea e desta forma um preto profundo. É este preto que contorna os personagens da cena. Sinto-me retratado na figura mais ao fundo que toca a personagemfeminina e tem sua musculatura exposta, além de fundir-se com o preto de carborundum. A grande área branca das costas da mulher é tocada pelas mãos de um possível vampiro, O Vampiro de Curitiba, uma alusão à cidade e a Dalton Trevizan, tanto que chamei esta obra de Curitiba. A ponta sêca que constrói o personagemvampiresco é de grande força em seu gravado.

Opõe-se ao terceiro personagem com um tratamento mais pictórico, construído pelos buris raiados e sobrepostos, além de darem o movimento do que seriam os músculos do personagem. A mulher de costas gera suspense, e o ato de ser abraçada e mordida pelo vampiro enquanto beija outro rapaz, constrói uma narrativa bizarra e contundente. É um dos trabalhos mais importantes que realizei.

A gravação desta grande matriz foi realizada na sala da casa da minha Avó Ida, quando morei com ela, e posteriormente impressa na Central de Gravura. Posteriormente no ano de 2014, lancei um livro cuja a capa era a textura dos grãos de carborundum em contraponto aos pixels de uma televisão, o livro chama-se: *Do Preloao Pixel*. Então minha relação com o carborundum é orgânica e visceral. Foi o primeiro material que utilizei quando iniciei-me nas oficinas de litografia e passou a fazer parte da minha obra gráfica e escultórica desde então.

O carborundum utilizado na gravura em metal, é o mesmo material que se usa na granitagem da pedra e da chapa litográfica e também o principal componente na construção do computador (memória). Esse elemento em conjunto com o percloro de ferro e o breu, materiais básicos de gravação do metal atuando sobre o alumínio que é o condutor da luz da mente substitui na gravura o que a fotografia lhe absorveu, a luz física. (BARTIRA, 1999, np)

A gravadora e professora Uiara Bartira complementa em seu texto do catálogo desta exposição, onde a gravura foi exposta em 1999, ao comentar esse trabalho e as demais gravuras, com construções similares:

A luz química da pintura é fartamente evidenciada na profundidade do negro das gravuras na sala III. A delicadeza com que o artista trata o feminino definem a alquimia de sua alma e deixa perceptível a leveza da “Alma”. Os corpos no espaço da Sala IV são envoltos no “negro de fumo” das chaminés que incendeiam os corações mais ardentes. A redundância das mãos como tensão do domínio da mente nos remete ao desenho como estrutura para o fazer artístico. (BARTIRA, 1999, p. 3, grifo da autora)

São outros eus alí. Sou um releitor de minha própria imagem e obra. Esta gravura envolve decididamente minha proposta de Conceito e Praxis. Seu negro é claro. Sua luz é escura. E também fantasmagórica como nossos medos e nossas paixões. Conceitos. O jornalista Fernandes também comentou esta exposição:

O “conceito” é um destes itens. Verbete corrente no discurso de 9 entre 10 artistas contemporâneos, aqui ele aparece ligado umbilicalmente à praxis. A afirmação é clara e direta: sem prática não existe arte possível. O artista inclusive conclama, com humor: “ deixem o Duchampem paz” referindo-se à personalidade que firmou as bases da “artepensamento” e a quem se recorre para justificar todas as vezes em que uma idéia vale mais do que uma imagem. (1999, p. 6, grifo do autor)

O carborundun é conceito e, também, práxis, desde a escolha do grão, a forma como espalha-se sobre a cola e, quando recobre a chapa, torna a entitagem difícil, pois o carborundum uma vez fixo ao metal agrega muita tinta em seu corpo. A tinta deve ser mais líquida para uma melhor impressão e o papel de forte consistência, neste caso utilizei um Canson que foi o único papel com medidas maiores que um A1. A manualidade e o raciocínio, as mãos e o pensamento, tudo num corpo só.

Esta série de obras expostas em 1999, fecham o ciclo , ao menos até o ano de 2022, de trabalhos gravados com incisão direta e indireta, gravura em metal, sedo que a partir desta exposição dediquei-me mais à escultura em vários materiais e técnicas, como metais, argilas, soda cáustica e banha, madeiras, e logicamente o carborundum. Desta data para frente os retratos foram realizados com calcografia e xilogravura. Para celebrar então este período de profunda aplicação à gravura em metal através da força das mãos deixo um último texto de Bachelard, não como uma despedida e sim como uma constatação.

Gosto da gravura em si, da gravura autônoma, da gravura que primitivamente não ilustra nada, aquela que chamo, em minhas ruminções de filósofo, de gravura auto-eidética. Ela é para mim o ideal do conto sem palavras, do conto condensado. E porque a gravura não conta nada é que ela te obriga, espectador meditante, a falar. (BACHELARD, 1994, p. 78)

E eu falo, falo deste Corpo Retrato, deste avesso encontrado nos espelhos, nos reflexos e nas reflexões, nas sombras e pegadas, por onde andei. Eis o oitavo outro.

4.9. Autorretratos 09

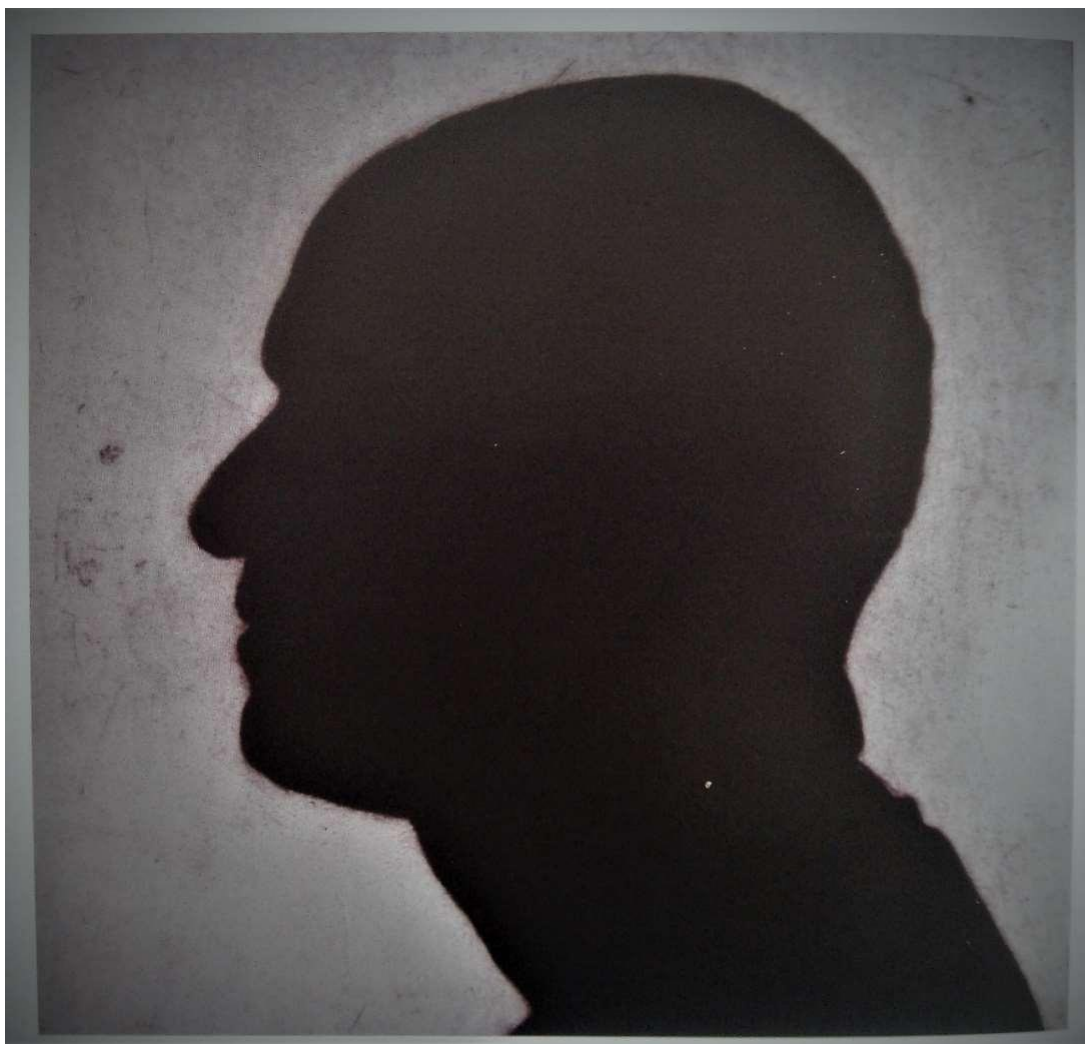


Figura 25: gravura em metal, carborundun, autorretrato, 2006 (34 x 34 cm).

Prova de Artista, feita em papel canson e tinta preta com magenta, à base de sebo de carneiro. Matriz de alumínio medindo 34 x 34 cm com 0,7mm de espessura. Instrumentos de gravação; Ponta sêca e carborundum. Impresso nas oficinas de Gravura do Museu da Gravura Cidade de Curitiba em 2005. Incisão direta sobre chapa de alumínio e carborundum, processo foto mecânico (COSTELLA, 2006. Pag. 88). Foto: Guto Andrade.

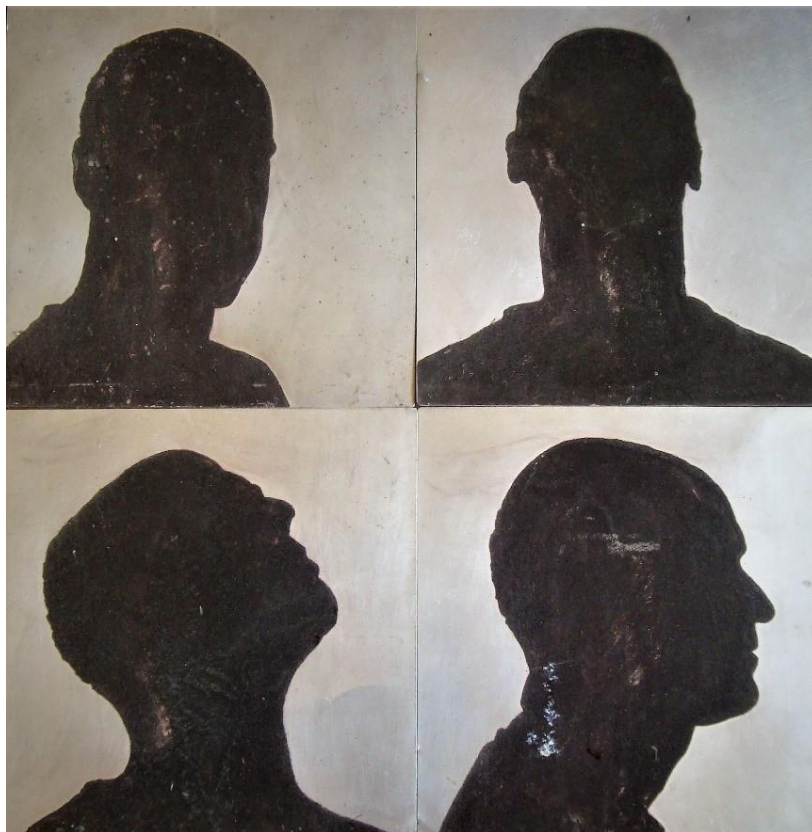


Figura 26: matrizes de alumínio com carborundumsérie : Sombras 2006 . 34 x34 cm cada uma.

Depois do Atelier da Central de Gravura , mudei para o atelier que em 2000 chamava-se Grão, onde trabalhavam as artistas Juliane Fuganti, Denise Bandeira e Laura Miranda. Situava-se na Rua Carmelo Rangel 797 no Bairro Batel. Foi período de grande produção de esculturas, instalações e filmes. Como estes retratos mostram a fotografia veio, enfim, participar mais ativamente do processo de autorepresentação e como nas obras das figuras 25 e 26, trabalham em conjunto na sua forma de exposição. Este conjunto de autorretratos participou do Salão Nacional de Arte de Goiás em 2006.

O início dos anos 2000, ainda não havia a febre da selfie, utilizando os aparelhos celulares, mas já faziam-se fotografias individuais ou com outras pessoas juntas no mesmo quadro com câmeras fotográficas digitais. A facilidade de ver o resultado, geralmente com erros de enquadramento visto que não possuíam um visor que pudesse refletir a cena, era um dos fatores para uma maior experimentação com o aparelho digital. Então não foram usadas mais fitas magnéticas nem filmes 35mm e sim matrizes digitais, 00 01 11. E fez – se a revolução.

Considero um autorretrato, como já comentei, um objeto resultante das próprias mãos do artista realizador. Então foi preciso instalar e a armar um tripé e com o uso do *timer* (é um temporizador que funciona com um sistema que pré- estabelece por meio de uma configuração prévia o momento que irá ligar ou desligar um circuito de energia.) necessário para tal tarefa, pois a realização de trabalhos de autorepresentação são mais puros quando realizamos sós, iniciei os enquadramentos e respectivos retratos. Feitas as fotos, levei-as ao computador e então formatei-as da forma que achei melhor, pois neste caso só usaria o contorno das cabeças. Uma vez os arquivos prontos fui a uma gráfica digital e imprimi as fotos de acordo com a composição que deveriam ocupar nasmatrizes. Mecanicamente criei os pontos que representariam o contorno, uma ponta sêcafez a marcação. Preenchi a área contornada com cola e espalhei o carborundum sobre o suporte. A impressão foi realizada em uma prensa calcográfica com tinta preta e uma pequena porcentagem de magenta.

A velocidade de construção mecânica e a “colagem à realidade” dão ao retrato fotográfico a possibilidade de se tornar num instrumento imediato de ação, não exigindo todo o trabalho de construção artesanal a que a pintura obriga. Nesse sentido, poderíamos estabelecer um paralelo entre as duas técnicas de retrato e dois modelos de pensamento: enquanto o retrato pintado implica uma transformação do mundo pelo pensamento (a matéria pela idéia), o retrato fotográfico apenas exige, aparentemente, uma ação imediata do sujeito sobre esse mundo, no sentido da sua completa assimilação. (MEDEIROS, 2000, p. 55, grifo da autora)

Caso o comentário de Margarida Medeiros sofra uma alteração e o retratopintado implicar uma transformação do mundo pelo pensamento e e retrato fotográfico uma ação imediata do sujeito sobre esse mundo, como seria possível descrever esta mistura de procedimentos em que a fotografia migra para uma matriz de metal e sofre alterações pelas mãos do artista além de sua inversão ótica após a impressão?

Concordo que a fotografia seja um instrumento imediato de ação, principalmente em tratando-se de selfies feitas por telefones celulares de última geração, mas insisto na existência da manualidade e desvios gerados por ruídos de várias vias na construção de objetos de cunho estético/expressivo. Desta feita o conjunto chamado Sombras, outra vertente de observação da auto imagem, resignifica os processos digitais e analógicos.

Por outro lado, Divino Sobral curador desta mostra fez o seguinte apontamento sobre este conjunto de trabalhos:

Este conjunto busca aprofundar a reflexão poética sobre a dimensão humana da arte. Nele vemos o conflito do sujeito contemporâneo expresso, sobretudo, nas situações do retrato e do autorretrato tomados pelo vazio, pela ausência, pela sombra e pelo espelho que duplica um fantasma. O reconhecimento da auto-identidade e da identidade do outro passa por lapsos e circuitos de invisibilidade, não se fixa sobre os suportes assim não encontra representação. A impossibilidade questiona a dificuldade em definir pelos meios plásticos tradicionais a verdade de corpos e retratos dos sujeitos reais, bem como a disponibilidade dos meios tecnológicos para constituírem retratos de seres irreais. (2006, p. 9)

Um espelho que duplica um fantasma, lembrei-me de Freud e seu susto com sua própria imagem. Este reconhecimento da identidade do outro é indubitavelmente refém do reconhecimento da própria identidade, sendo os procedimentos de construção de objetos que signifiquem, até mais do que representem, a auto imagem tendem a construir o que chamamos de alteridade. Uma alteridade inversa. Não seria o caso de uma curadoria de si mesmo?

Para além do uso da auto imagem, realizei um filme⁶ no ano de 2001, onde estou sozinho, represento um cego passeando por um espaço vazio. A narrativa desenvolve-se sem nenhuma fala, apenas movimentos do corpo no espaço e da câmera ao segui-lo. A solidão e a imagem do cego em busca de sabe-se o quê ... corroboram para um autorretrato do seu criador, no caso eu. O crítico Bini também avaliou essa condição criativa instalada no filme:

⁶Link para assistir ao filme : <https://youtu.be/n9I6Cu3GEO>

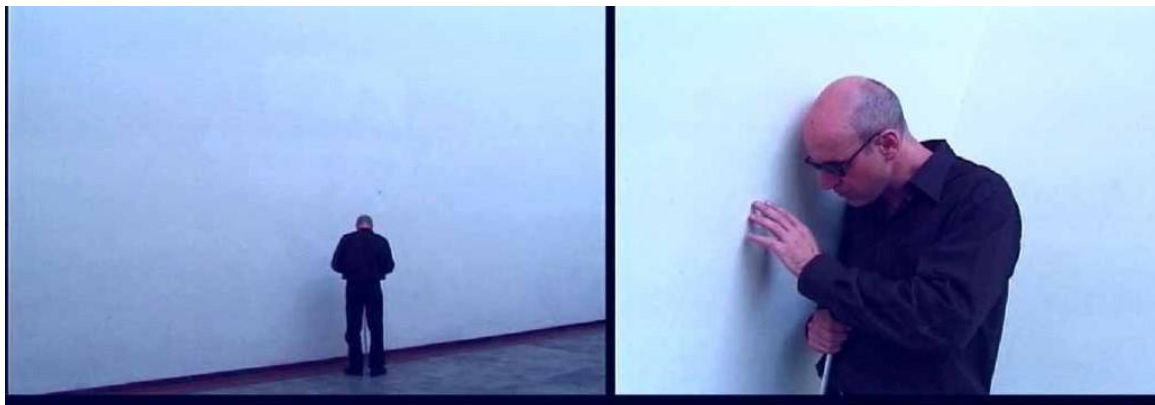


Figura 27: Frames do filme: O Último curador de arte contemporânea. 2001, duração de 6 minutos

Em *O Último Curador de Arte Contemporânea* de 2001, Tullio retorna a linguagem cinematográfica, sempre com signos retirados de outras linguagens. Aqui a câmera é uma espécie de videovigilância, de sentinela, observando sem ser observada. Partindo de citações de James Gardner e da vocação narcisista evocada por Rosalind Krauss, vemos um cego tateando nos espaços (reais) de um museu (Museu de Arte Contemporânea do Paraná) totalmente vazio. De novo estamos discutindo visualidade e não só a metáfora. O artista já trabalhou com a metáfora do cego em 1999 com obras esféricas que lembravam o olho sem visão. Então a metáfora: mais do que o artista curador tateia em busca de significados dentro de si e não na obra, o resultado é sempre um vazio. (BINI, 2004, p. 3)

Afirmo que a busca antes de mais nada é interna, a imagem constrói-se e reconhece-se pela ação do órgão: cérebro. E alcança o exterior através da ação das mãos e dos olhos e dos movimentos do corpo.

Assim também podemos pensar em auto cheiro? Sempre questiono até onde podemos nos perceber sem o uso de aparelhos ou objetos. Pensem, observem até onde seus olhos podem enxergar o próprio corpo. Existem partes que só mesmo um contorsionista pode observar, mas mesmo assim não tem como avistar a parte de trás da cabeça. As orelhas, fechando um dos olhos teremos a possibilidade de encontrar a ponta do nariz. Os lábios apertados num “bico” também são perceptíveis. O pescoço é impossível. A auto voz, convive-se com ela o tempo todo, e quando silencia-se, restam os ruídos e sonoridades internas, o coração, o intestino as flatulações enfim os auto sons. Mas o tato parece dominar com mais amplitude as superfícies e orifícios do corpo.

Então o cego tateia o mundo a sua volta, pois sem a visão, os objetos físicos são uma extensão de seu corpo. E sem o tato encontra-se no vazio, onde apenas os ruídos dão a direção e a dimensão e povoam sua imaginação.

O crítico e professor Bini apresenta uma justificativa para o argumento e o espaço da cena, onde o curador caminha vacilante e perscruta as suas próprias obras:

O espaço é real mas o curador é uma parábola. O ator sendo o próprio autor lembra Rimbaud em “eu e o outro” é a vontade de artista ser ele mesmo o curador de suas próprias obras. De novo encontramos uma referência ao Rutault do quadro não pintado, sobre uma parede não pintada + legenda não pintada de 1997. O conteúdo psicológico que se opõe ao vazio visível conjuga e evoca todos os nossos sentidos, começando pelo olhar, que é tradicional nas artes plásticas, mas também todos os outros, como já queriam os artistas Lygia Clark ou Hélio Oiticica, nas pesquisas de plurisensorialidade. A obra de Carlos Tullio é exemplo claro de da tenência híbrida da arte contemporânea, ele tem o poder de combinar imagens virtuais, videográficas, filmadas ou animadas, com textos literários relacionando-os todos com a pesquisa sonora, são experiências de memória, que dão a sensação de que há sempre algo ausente, a imagem que ele continua buscando e que é o objetivo de suas pesquisas plástico-visuais. (BINI, 2004, p. 4, grifo do autor)

Ao propor criar uma ponte entre os autorretratos: Sombras e este filme: O Último Curador de Arte Contemporânea, enfrenta-se uma condição de uso da fotografia no processo de autorepresentação buscando um aparato crítico tanto em uma como outra situação; a projeção das sombras vindas do próprio corpo comunicam-se com a varedura feita pelo mesmo corpo em busca de algo no vazio. Tendo-se em mente que o cego busca tocar suas sombras, mas que sensação tátil seria? Sentiria ele a textura da parede e não teria o conhecimento das formas das sombras. Não se viu no outro.

4.10. Autorretrato 10

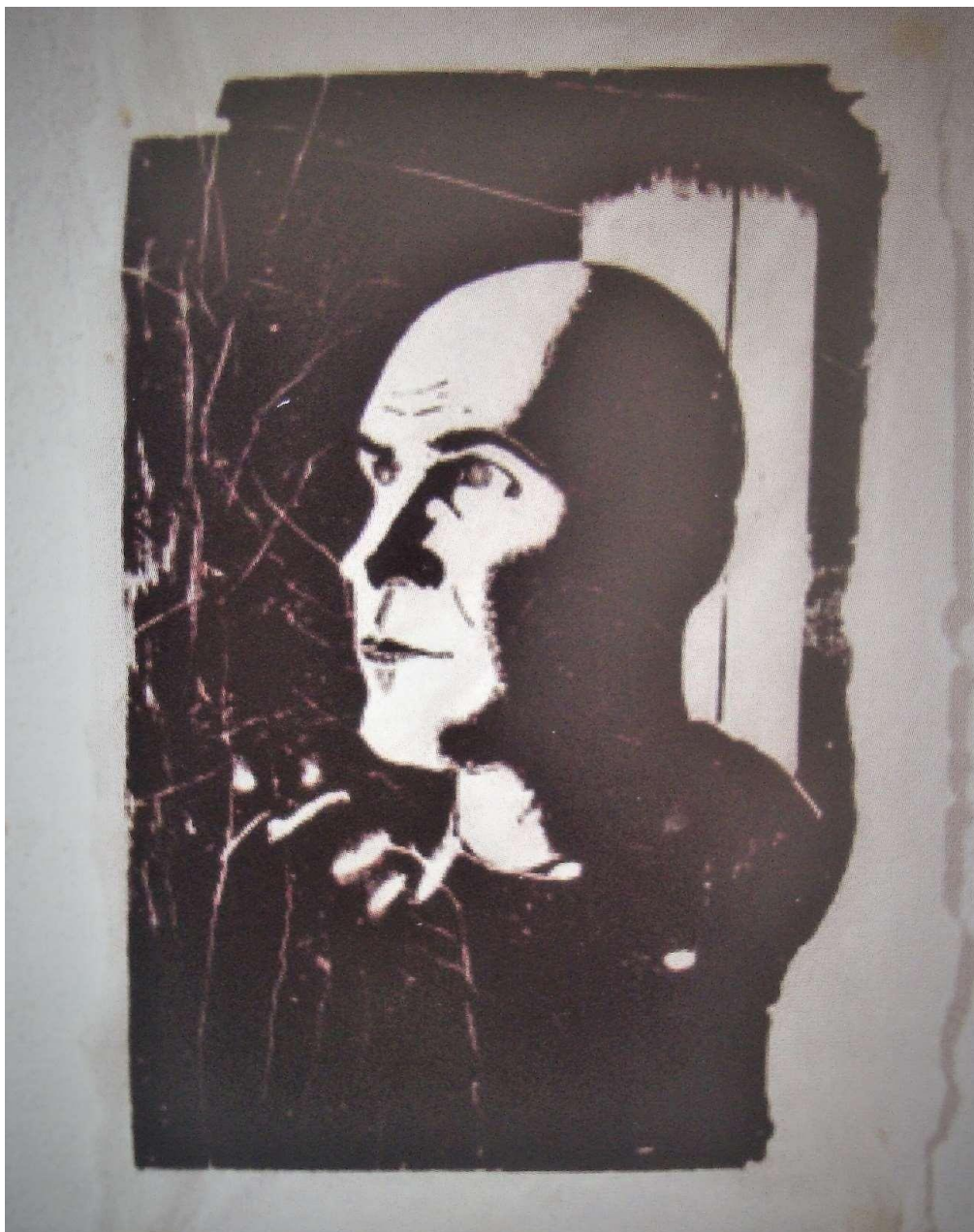


Figura 28: xilogravura, autorretrato, 2009 (43 x 62 cm).

Prova de Artista, impressa com colher de madeira em papel japonês, com tinta tipográfica preta e pequena quantidade de magenta. Instrumentos para gravação: goivas, formões, facas e buril. Impressão em Relevo. Xilogravura ao fio. (COSTELLA, 2006. Pag. 28). Impresso e gravado no Atelier 797 em Curitiba. c. Matrizes de madeira de imbuia. Fotos: Guto Andrade.

Como na série de autorretratos Sombras, figuras 25 e 26, nesta xilogravura também, utilizei a fotografia. Este trabalho foi realizado para uma exposição onde muitos artistas foram convidados a realizar um autorretrato na técnica xilográfica.

Muitos dos 111 participantes fugiram à regra de exibir um trabalho com impressão em relevo, optando por outras linguagens e assemblagens das mais diversas. O local da mostra foi a Casa Andrade Muricy em 2010 e o evento se estendeu até o início de 2011.

Aproveitando as fotografias já realizadas, para o transporte nas matrizes de alumínio, resolvi exibir, gravar, imprimir as feições do retratado na fotografia. E, para tanto, fiz uma cópia em xerox, perfurada nas linhas básicas, um tipo de *spolvero* “uma maneira de transferir o desenho para uma parede em qual o afresquista trabalhará” (COSTELLA, 2006, p. 111).

Essa técnica foi o mote para demarcar as áreas de corte. A forma orgânica da madeira foi deixada, bem como marcas e outros resquícios de sua existência. Procurei uma gravação enxuta em que a presença da fotografia fosse incisiva mas também o alfabeto de corte mostra-se original. Trabalho de grande expressividade gráfica e de forte contexto pessoal. A direção do olhar para além do plano do observador concentra-se numa profunda busca. Logo a produção em vídeo herdaria estes requintes e expressividade do corte das goivas, trazendo para a imagem em movimento todo o aparato da xilogravura, o que aconteceu com a vídeo instalação, na minha 10ª participação em Salões Paranaense em 2013:

O vídeo foi intitulado O Pretérito Perfeito da Imagem em Movimento. Adensidade deste vídeo ganha destaque neste período em que, além do autorretrato em xilogravura, realizei uma série de esculturas para o projeto Seleção 797 em Nova Iorque(EUA) e em São Paulo (SP), em 2004. Nesta mostra, estive junto com a artista Juliane Fuganti.

Em seguida, trabalhei na realização de um documentário em longa metragem, Zequinha Grande Gala -2005 (com elementos sobre a história da litografia no estado do Paraná) que foi Prêmio da Fundação Padre Anchieta em São Paulo - II DOC TV.

Sobre o vídeo e o Salão Paranaense:

Os vídeos de Tullio nasceram da experiência com o frágil, o delicado, o diáfano. Mas encontram essa fluidez após o desafio da matéria. Os monumentos Goya e Goeldi foram-lhes essenciais, assim como muito tempo na lida com a gravura e a escultura para sentir a matéria. Acredito que foi a gravura que o levou ao audiovisual. Foi na lida com o preto, sentindo a imagem se fazendo, que ocorreu-lhe aprisioná-la, o desejo de amarrá-la. Queria dominar o processo, capturar o instante, dar movimento à gravura. Mas o lado escultor também contribuiu: a moldagem difere da incisão, mas ambas permitem sentir o desafio da matéria. Do prelo ao pixel como prefere Tullio. Tudo se passa com o frame do vídeo: Pássaros para Oswaldo Goeldi de 2009. Ali, cada frame pode ser considerado uma gravura a parte. Mas Tullio já havia despertado para a imagem em movimento admirando as horizontais de Andréia Lás- menos expressão e pura visualização, imagens que traíam o espectador dando a ilusão de movimento. Um passo para Tullio alçar a vídeo instalação. Orgulha-se de seus ancestrais futuristas. É o próprio artista que descobre uma prosa entre a gravura e o vídeo. Esta constatação é para ele uma revelação, seu elán para essa nova linguagem. Dá-se conta do “cordão umbilical entre ambas, onde uma mesma placenta alimenta dois processos diferentes” (Tullio). (JUSTINO, 2013, p. 22, grifo da autora)

Goeldi e Goya, também exerceram seus direitos de autorretratarem-se. Como uma exposição de todos os trabalhos aqui dissecados, nesta dissertação, faz-se muito bem vinda, acredito que as origens dos meios expressivos com que trabalhei, como os descritos por Justino, também compõe o retrato que através das investigações da auto imagem gerarão novas formas de auto representação. O espelho foi pesquisado e utilizado por mim numa série de esculturas deste período, representado pelo autorretrato da figura nº29.

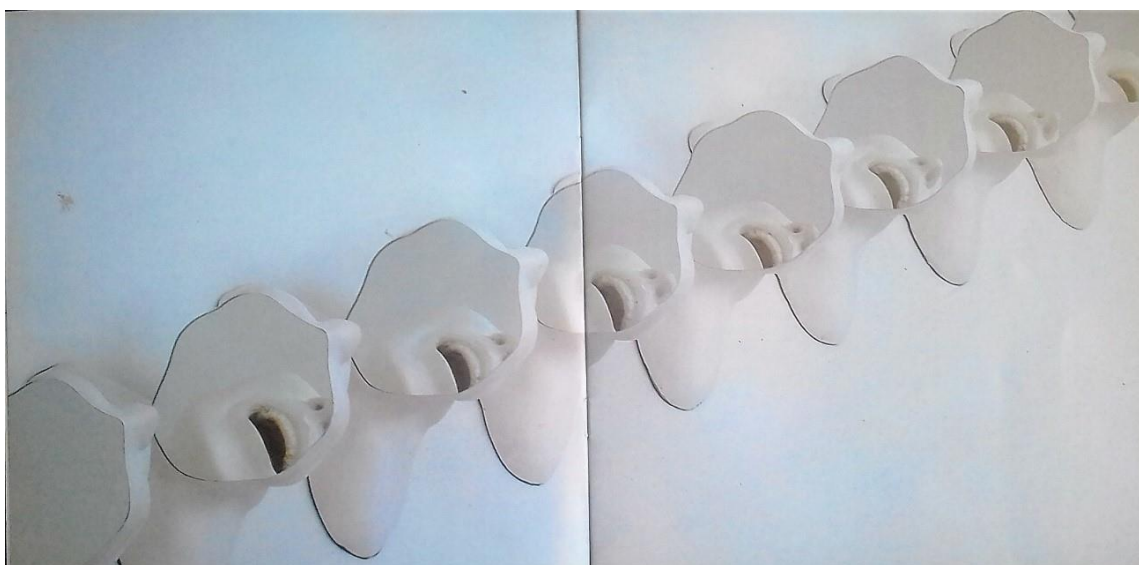


Figura 29: instalação. I can look inside your head. 25 x 18 x 26 cm cada uma. Gesso e espelho.

Novamente, o exercício de auto admiração ou observação da imagem refletida pela superfície reta, polida e plana do espelho acontece nesta instalação. Foram onze esculturas iguais, múltiplos, enfileiradas de forma que o espectador ao circular entorno delas tivesse a oportunidade ver as bocas e narizes das esculturas refletidos nelas mesmas. Mais uma vez o *looping* ou repetição participa do momento de observação da obra.

Outra instalação de Carlos Tullio apresenta uma série de 11 cabeças masculinas, todas brancas, polidas, com a parte frontal superior recoberta de placas de espelhos. As cabeças enfileiradas, são refletidas umas nas outras graças ao espelhamento contínuo. A sensação do conjunto é a de uma claustrofobia hospitalar refletindo um sentimento de anonimato e trajicidade. Feitas de gesso puro, branco e liso, essas cabeças escultóricas materializam um incômodo em relação aos procedimentos contemporâneos. Elas remetem diretamente à escultura modernado início do século, praticada pelo romeno Constantin Brancusi. Eis um outro exemplo da história, sutilmente transgredido pelas mãos do artista contemporâneo. (KANTON, 2004, np)

Ainda sobre esta superfície plana e constituída de vidro e fria e que reflete em tempo real a realidade percebida de um sujeito que o observa, onde uma fina camada de nitrato de prata cria a ilusão ótica de refletir o mundo em que vivemos, friamente ele, o espelho, é vazio, necessitando de um olhar para que possa então revelar-se. No caso desta instalação ele, o espelho, instiga e questiona a forma em que encontra-se situado. E a sensação de anonimato provavelmente venha de que os rostos representados não possuem olhos, apenas a boca aberta, mostrando os dentes em gesto de pavor ou alegria. Esta escolha fica a critério do observador.

O espelho ofereceu uma antiga experiência de imagens, na qual qualquer reflexo acontece no tempo presente. Contudo mesmo a imagem refletida é suficientemente complicada. A simetria absoluta entre o corpo físico que olha e a superfície do vidro é uma ficção. O espelho, como tal, é vazio e, portanto, necessita de um corpo para gerar uma imagem, mas a imagem, por sua vez, precisa de nós, que a identificamos como sendo o nosso “outro”, uma capacidade que adquirimos no famoso estágio do espelho. (BELTING, 2005, p. 78)

Mas afinal o que é este estágio do espelho, citado por Belting, relativizando o nosso “outro” ?

Primeiramente, devo fazer um adendo sobre o significado de estágio e estádio, pois a literatura psicanalítica utiliza-se dos dois termos. As duas formas – estádio e estágio – existem na Língua Portuguesa⁷.

Ou seja, ambas as expressões estão corretas, têm acepções diferentes mas são sinônimos quando o sentido é fase ou período. Ao consultar vários sites⁸ sobre essas ocorrências evolutivas ou do desenvolvimento humano, apresento alguns trechos que contribuíram para meu entendimento:

Estádio do espelho é o instante mental onde a criança capta a percepção sobre sua unidade corpórea. Por meio de uma identificação com a imagem refletida no espelho e de outra pessoa, entende que ela também é unidade. Assim, cria mecanismos para compreender e avaliar que também possui imagem e identidade.

Basicamente, se mostra como o momento onde a criança finalmente encontra e entende sua imagem no espelho. Inicialmente, aquilo se trata de um desconhecido, algo que é compreendido como o contrário posteriormente. Mesmo sendo tão pequena, ela percebe que o contato humano é quente e maleável, não frio e liso. Toda essa descoberta se dá por meio do imaginário da criança, onde intuitivamente ela compreende a situação onde está inserida. O protótipo desse trabalho começou em 1931 com Henri Wallon, psicólogo, batizando de “Prova do espelho”. Contudo, foi Lacan que aperfeiçoou o trabalho e deixou pilares importantes na teoria.”

Muito bem, o estágio do espelho então é o entendimento de que o outro no reflexo é frio e não quente, é duro e não macio, mas sou eu? O processo de identificação, mesmo na fase adulta, esta cerceado por estas circunstâncias que parecem tão comuns no nosso dia a dia que dificilmente indagamos o nosso próprio reflexo. Já é um fenômeno cultural e dos mais ancestrais. Esta teoria vem em auxílio para o entendimento da nossa alteridade e desta forma reforçar os laços da nossa própria identidade.

Em artigo de Andréa Martello (2017), sobre esta teoria do “estádio do espelho” há uma intensa valorização do que ela chama de “dinâmica narcisística” daquilo que é mutável através do que não é, ou seja o Eu e sua Imagem.

⁷ Significados das palavras. Disponível em: <https://portuguesalettra.com/duvidas/estadio-ou-estagio/> Acesso em :25/05/2022.

⁸ Conceitos. Disponível em : <https://www.psicanaliseclinica.com/estadio-do-espelho/> Acesso em : 25/05/2020.

A identificação ganha relevo em razão da alteridade contida em seu mecanismo. Identificação não é identidade. Seu mecanismo próprio se caracteriza por estarem em jogo termos que não são idênticos. Ao eu é dada uma identidade na medida em que esta não passa de uma ilusão proveniente de uma soldagem entre o eu e a imagem. Inferir no estágio do espelho um processo de identificação toma seu valor a partir deste pressuposto de alteridade, onde a rivalidade que aí se apresenta vem atestar seu valor de verdade.

A autora Martello (2017) destaca como ocorrem essas dinâmicas de desenvolvimento pessoal:

O estágio do espelho representa a estrutura da dinâmica narcísica, as leis de funcionamento do eu, não sendo portanto, uma fase ultrapassável (Veja também Imago). Sua estrutura consiste, antes, na idéia de uma simultaneidade da constituição do eu e da perda que aí se instaura. Essa perda se revela pela discordância e distância fundamental do eu com sua imagem. As consequências dessa hiância, resumida no fato de que o eu se constitui como um outro, revelará toda a dimensão da linguagem como sendo o registro por meio do qual o outro comparece para mediatizar e dar valor de existência à constituição da imagem do eu, ou, o que seria o mesmo, a constituição do próprio eu.

E caso o suporte de reflexão seja modificado, por exemplo, como a água parada de um lago, a criança quando tocar a imagem vai sentir o provável frio da água e a distorção que as ondas, causadas pelo toque na superfície. A imagem então altera-se. A identidade seria então uma ilusão entre o eu e a imagem. O que pode causar um distanciamento entre o sujeito e seu objeto de apreciação e investigação. E também o entendimento de que a imagem do meu corpo não é o meu corpo. Quantos eus, ainda para encontrar?

4.11. Autorretrato 11

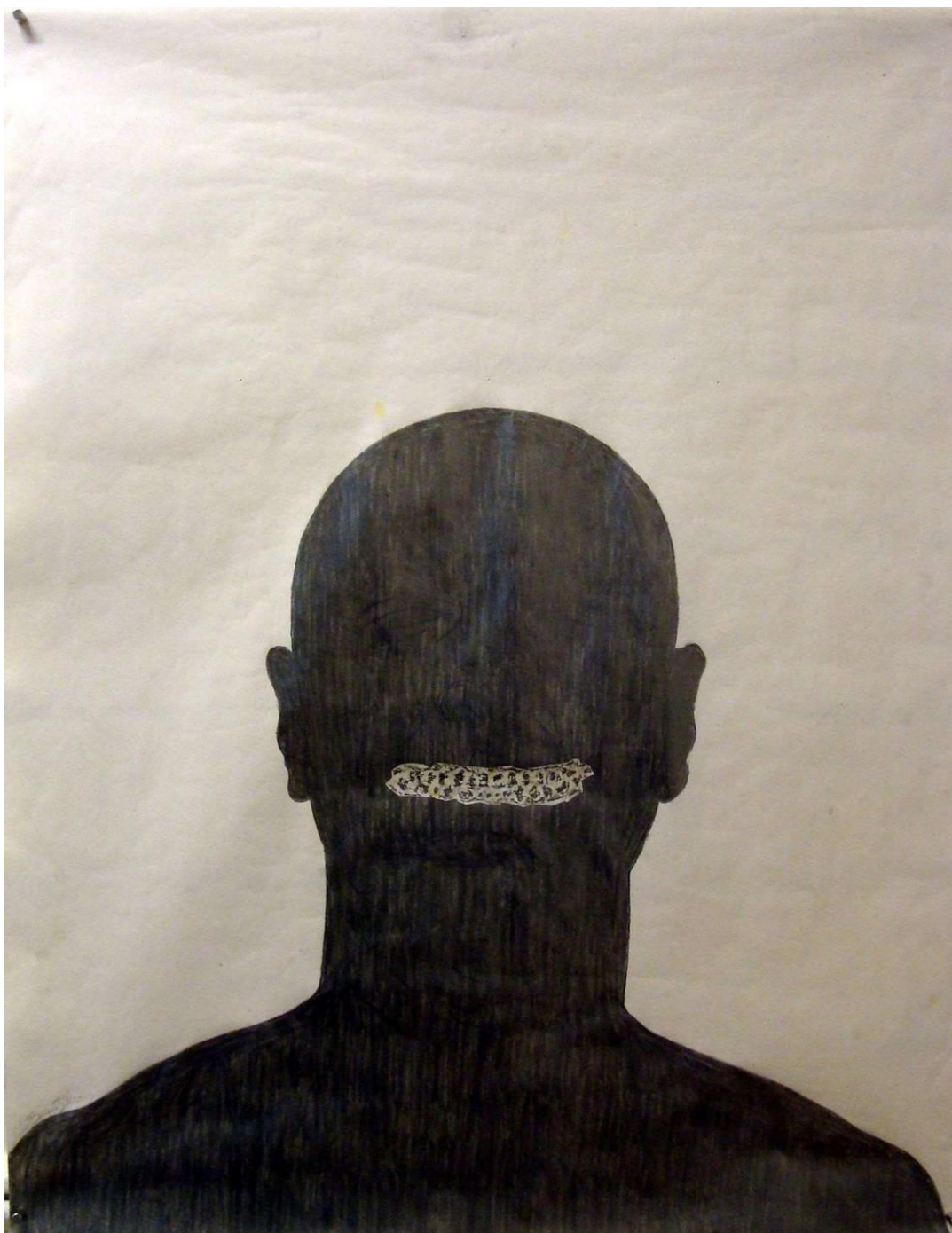


Figura 30: frottage e grafite sobre papel jornal. 2016 (80 x 60 cm)

Realizado no atual Atelier no Bigorriho, Rua Gastão Camara nº22, Curitiba, este trabalho faz parte de uma série de 04 desenhos a grafite sobre papel jornal e duas sobre-moldagens das minhas arcada dental, superior e inferior em gesso e *vácuum forming* . Foto: Guto Andrade.

No início da nossa dissertação, escrevi sobre as mãos humanas utilizadas como matrizes. Destaco o conjunto de cavernas conhecidas como “As Cavernas das Mãos” localizado na Argentina. No local, há mais de 9.000 anos, pessoas deixaram registradas suas mãos nas paredes. Este exemplo serve para esclarecer que essas ações não aconteceram somente nas cavernas dos Pirineus Franceses, mas também, na América do Sul. Esses grupos ou tribos expunham suas necessidades de autorepresentação num passado muito remoto. O corpo enquanto matriz de um processo gráfico.

Esta pinturas consistiam em representar a silhueta das próprias mãos ou carimbar, estampar a mão como um carimbo entintado. Já no caso das silhuetas era soprado o pigmento provavelmente através de ossos ocos, um aerógrafo primitivo, mas sem dúvidas um “processo de impressão por permeação” (COSTELLA, 2006, p. 110).

Este autorretrato da figura 30, possui uma silhueta de origem fotográfica com uma *frottage* realizada diretamente em minha arcada dental. O corpo como matriz. Mais auto imagem do que a utilização das próprias partes do corpo? Processos meta linguísticos de auto representação?

Outros artistas, em suas trajetórias, recorreram à diferentes linguagens, além das pinturas convencionais, com uso do corpo humano. O artista francês Yves Klein utilizou-se de modelos nus cobertas com tinta azul moviam-se ou imprimiam-se sobre telas para formar a imagem, utilizando as modelos como “pincéis vivos”.

Participante do surrealismo, o artista Max Ernst (1891-1976) fazia esfregaduras em suas telas com outros objetos por debaixo do corpo do suporte, criando texturas que ficaram conhecidas como *frottage*.

Laura Miranda, artista Curitibana, (1958), se considerar a cena local, exibiu na X Mostra Internacional de Gravura – Mostra América, folhas de papel arroz com apenas o efeito resultante de tocarem os seus braços molhados, alterando a superfície original do papel. Mais um exemplo de corpo como matriz.

Durante o período da exposição deste autorretrato, figura nº30, realizei um *auto-frottage* onde cobri meu corpo com um pele de grandes dimensões e com um bastão de grafite esfreguei por todo o meu corpo como se fosse um sudário, o resultado foi perdido ficando apenas a memória do processo. Usar o corpo diretamente na construção de um outro objeto, como um ente responsável pela imagem ou forma idealizada pelo artista, se tornou bastante comum na arte contemporânea.

Gostaria comentar o meu artigo Antologia Protética e explicar as razões do meu interesse sobre esse escrito. Usei e uso próteses na minha arcada dental. Um desses aparelhos foi bastante marcante, a primeira prótese que coloquei na adolescência. Nasci sem dois incisivos superiores o que levou a uma movimento desordenado dos dentes e mordidas, causando desconforto físico, estético e psicológico.

Desenhei nesta período, entre o anos 2010 até 2016, muitos estudos e esboços desta prótese que não uso mais, embora suas marcas tenham sido profundas no meu imaginário e corpo. Era uma ponte móvel onde havia um incisivo superior esquerdo cobrindo a falta do dente original. Nesta série de desenhos, que ilustram o artigo, considero como uma auto representação, já que este objeto conviveu comigo por mais de 15 anos até a utilização de uma prótese fixa. Assim, também, considere as moldagens das arcadas como objetos de auto retratação e, obviamente, de identidade. Esta estética das próteses e orteses, é dentro do contexto da contemporaneidade frequente. Os óculos são orteses e os olhos de vidro, próteses. Um dos artistas que trabalha e trabalhou neste universo, do objeto reconstituindo ou agregando ainda mais funções ao corpo humano, foi o chipreano e performer Stelios Stelarc (1946).

O artista iniciou seus trabalhos em 1968, quando construiu os primeiros ambientes de imersão virtual da história da arte, depois testou limites do corpo em suspensões com ganchos de ferro, partiu da *body art* conceitual para especializar-se no desenvolvimento de sistemas híbridos com instrumentos cirúrgicos, próteses e computadores que exploram interfaces diversas com o corpo nos anos 1970, sua reflexão gira em torno da obsolescência: "O corpo não é nem muito eficiente nem muito durável. A falta de um desenho modular para o corpo e o seu sistema imunológico hiperativado dificultam a reposição de órgãos em mal-funcionamento. (...) É somente quando o corpo:

atenta para esta sua posição é que ele pode mapear uma estratégia pós evolutiva. Não é mais uma questão de perpetuar a espécie humana pela reprodução, mas sim de reforçar o intercuro macho-fêmea pela interface humano-máquina. O CORPO É OBSOLETO. Nós estamos no final da filosofia e da fisiologia humana. O pensamento humano recua para o passado humano. (LABRA)

Os argumentos validados sobre perpetuação da espécie humana, podem ser tomados como um paralelo da perpetuação da imagem pessoal. O obsoleto em Stelarc é comparável ao passar dos anos e à dificuldade de órgãos e organismos que compõem nosso corpo se tornarem quase inúteis e necessitando uma troca ou auxílio externo para sua continuidade e sua completa função.

A comparação entre o primeiro autorretrato figura 12 com o último figura 30, é definitivamente um demonstrativo do “humano-máquina”, pois o aparelho ortodôntico representado à frente da silhueta do personagem retratado, ganha mais importância e representa uma função protética dentro da composição do autorretrato.

Minha experiência como professor universitário começou pela primeira vez em 2014, como docente do curso de Artes Visuais na Faculdade de Artes do Paraná. Em uma das disciplinas, de Gravura, um dos exercícios propostos era a realização de um autorretrato tanto em xilogravura como em gravura em metal.

As *selfies* também eram muito discutidas e utilizadas para tais exercícios. Unir conceitos sobre identidade, auto representação e técnicas de produção gráfica, eram as principais chaves para um melhor entendimento do sujeito contemporâneo, exercício da manualidade e reflexão, neste momento em que as redes sociais e outros vícios virtuais tem construído um universo paralelo em que o homem está cada vez mais distante de valorizar seu corpo, sua saúde e principalmente sua sanidade.

Este retrato é o único que não foi gerado a partir de uma matriz, sendo apenas os dentes retirados diretamente do meu corpo e colado no papel em que foi realizado o desenho. Um único outro.

4.12. Autorretratos 12



Figura 31: fotografia digital de encontro síncrono. Dimensão variável. 2020

Estes trabalhos foram realizados na pandemia de coronavírus em 2020, durante as aulas remotas, enquanto atuava como professor do Campus Curitiba II – Escola de Música e Belas Artes - EMBAP - UNESPAR, responsável por ministrar cinco disciplinas junto a coordenação do curso Superior em Gravura, Licenciatura em Desenho e Superior de Escultura. E, por outro lado, era aluno do Mestrado Profissional em Artes oferecido pelo Campus Curitiba 2 - UNESPAR.

A dificuldade de utilização de plataformas e equipamentos para uma perfeita recepção e emissão das aulas foi acentuada. Essas circunstâncias, no entanto, foram geradoras de uma série de retratos. Neste estudo, selecionei somente dois trabalhos, pois outros integram o capítulo relativo aos retratos remotos. Começando sobre a descrição iconográfica do autorretrato digital. Considero a dimensão variável desta imagem, pelo princípio de que a imagem não foi impressa em um suporte, tendo obviamente uma dimensão numérica de seu formato digital. Tamanho 452 x 302 pixels. Modo de cor: RGB 24 cores. Resolução 96 x 96 dpi. Tamanho do armazenamento 1020 KB. Fotografia realizada com uma ciphershot Sony. A imagem do monitor de televisão recebendo sinal da internet, aula ou reunião remotas.

Com a minha imagem sendo capturada por uma câmera de vigilância fixa ligada ao computador para participar da aula ou reunião remotas. O que percebo neste ensaio visual, é o despojamento das pessoas em relação à sua própria imagem veiculada pelas plataformas. Então, no meu caso, a despreocupação com vestimentas ou mesmo com a composição do quadro e a qualidade da imagem. Reparando na imagem da figura 32, percebe-se primeiramente que um dos indivíduos presentes na *live*, permanece escondido por um retângulo, forma de preservar a identidade do outro e também ressaltar que a imagem foi produzida durante a realização do encontro síncrono. Além disso, também, é possível observar a presença de um telefone celular transmitindo a mesma *live* mas com o plano ou tela de transmissão invertida. E essa mesma câmera do telefone celular filma a câmera *cibershot* que seguro em minhas mãos e que é responsável pela fotografia registrada. Um labirinto de eixos de câmera, que capturam várias imagens em uma só. Destaco as texturas obtidas nos pixels do monitor. Não é um *print screen* ! É uma nova forma de autorretrato.

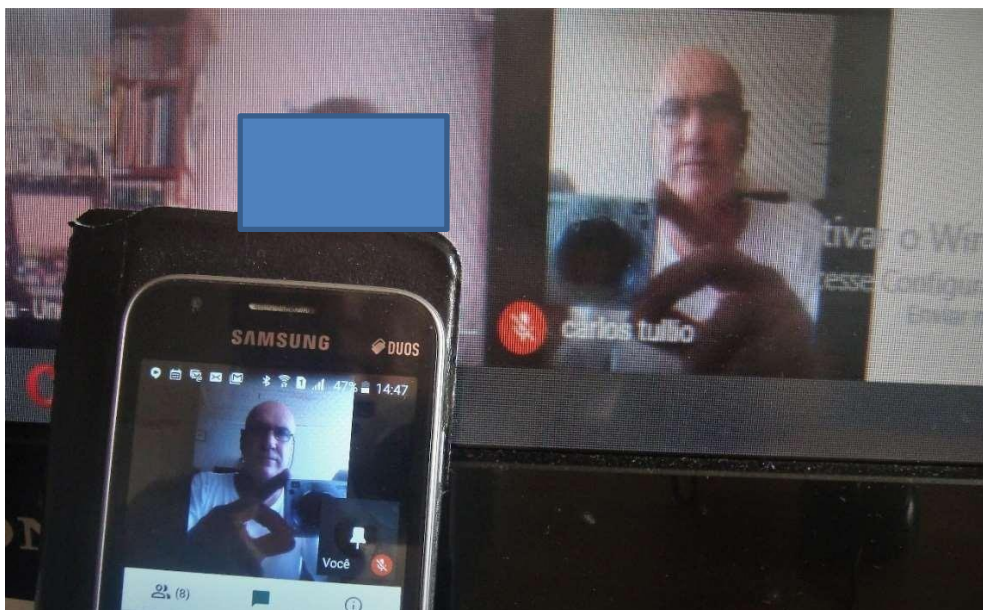


Figura 32: fotografia digital de encontro síncrono. Dimensão variável. 2020

As imagens precisam ser impressas para terem uma maior existência no tempo histórico, pois os meios digitais renovam-se com muita rapidez e geram muitos formatos, tornam-se obsoletos com o passar dos anos, tornando sua visualização e reprodução muito difícil.

As memórias digitais são muito frágeis e transferi-las para um suporte analógico seria o ideal. Estas mesmas memórias são matrizes. Matrizes que substituem a nossa própria memória.

Nossa geração, a dos anos de 1980, viveu a passagem dos meios analógicos para os digitais. Lembro que até o surgimento dos telefones celulares em Curitiba, anos de 1990, sabia de memória muitos números de telefones fixos de amigos, familiares e trabalho. Com o surgimento dos aparelhos celulares e suas memórias digitais, esta capacidade de memorização dos números desapareceu. Nos dias de hoje, nem lembro o número do meu telefone. Pierre Levy (2021) em entrevista publicada em jornal *online* discorre de modo muito estruturado sobre este fenômeno:

Platão em seu célebre diálogo Fedro, ele já dizia que a invenção da escrita não é necessariamente algo positivo, porque com ela as pessoas deixam de exercer sua memória pessoal, já que a substituem por uma memória externa. Então esta problemática existe há 6.000 anos com a externalização das nossas faculdades cognitivas, há certa tendência antropológica a isso.”

Curiosa esta externalização das capacidades cognitivas, provavelmente nunca vivemos um período de tantas externalizações, tanto pela facilidade que novas ferramentas trouxeram, como a velocidade destas externalizações aumentam a cada dia. Hoje todos podem ter seus autorretratos e seus avatares em questão de segundos. Os outros se multiplicam cada vez mais.

5. AUTORRETRATOS REMOTOS

O motivo desta reflexão e de uma exposição desses objetos, foi a minha experiência⁹ com as plataformas de reuniões remotas a partir das quarentenas exigidas em várias partes do Mundo durante a pandemia do Corona Vírus em 2020 e 2021.

Estas plataformas, *Google Meet*, *Zoom*, *Microsoft Teams*, entre outras e as experiências dos encontros on-line, foram uma espécie de sugestão para mim, de um coleção de autorretratos em movimento. Cada um dos participantes poderia realizar a captação de sua própria imagem de forma bastante despretensiosa e com condições mínimas de artesanaria audiovisual. Então, pensando nessa ideia, fiz a captura da minha imagem em várias dessas reuniões das quais participei e, na sequência, desenvolvi um resultado para ser visto fora da plataforma em que a imagem foi gerada. Além das possíveis reflexões, o embate físico e filosófico de produção dos meus trabalhos, uns de 1987 (gravura em metal) e outros de 2020 (fotografia digital) é o campo de investigação desta dissertação. Tanto a gravura em metal como as fotos digitais podem ter materialidade ou posso dizer corpo físico quando impressas sobre papel. Estas indagações sobre a criação e meu percurso como artista foram propulsoras para meu interesse em registrar minhas experiências, também, como pesquisador.

5.1 A imagem em quarentena

Uma definição sobre o Autorretrato é bastante ampla e teve sua significação transformada com o tempo, mas posso seguir algumas pistas como uma base para a escolha das obras examinadas neste estudo. Primeiramente, o autorretrato é um subgênero do retrato. Ele é uma representação da individualidade do próprio artista. Deve, obrigatoriamente ser realizado pelo próprio autor, seja qual for a linguagem utilizada, fotografia, desenho, escultura, gravura e até mesmo a performance pode ser considerada uma forma de auto retratação do sujeito que o executa!

⁹ Este sub-capítulo deste estudo foi publicado parcialmente na Revista Art & Sensorium – V.8 N2 (2021), como o título “Artes Visuais e Conservação no Campo Remoto: Uma Experiência Interdisciplinar no Ensino Remoto” com contribuição dos pesquisadores: Emerson Persona, Fernanda Machado Dill, Vivian Letícia Busnardo Marques.

Muitas vezes, o resultado não tem a aparência realista que identifique seu criador, mas a forma gerada é resultado de sua presumida identidade. Uma contribuição para esta discussão, se encontra na argumentação de Rauven e Momoli:

Observando os autorretratos contemporâneos percebemos que, em grande parte da produção, o artista não está preocupado com a aproximação de seu autorretrato com sua semelhança física. Ao contrário, percebemos que ele oculta sua aparência física, forja outras identidades, distanciando-se da vaidade, da ilusão das aparências e da superficialidade. Nesse sentido, muitas vezes, a imagem produzida não revela a identidade do sujeito retratado. Diferentemente do autorretrato produzido ao longo da história, os artistas contemporâneos atribuem-lhe novos conceitos, novos sentidos, construindo-o não mais com a intenção de, simplesmente, copiar a sua aparência física, mas como forma de questionar sua identidade. (2015, p. 59)

Corroborando com o questionamento da identidade e suas variações físicas e emocionais citadas pela autora, em uma visão mais contemporânea sobre as artes visuais, o período de quarentena vivido por nós em diferentes países, circunstâncias técnicas, condições econômicas e, principalmente, de sobrevivência, deram velocidade à uma comunicação remota sincrônica nunca vista antes.

Assim, se pode afirmar que somos autorretratos enviados de lado a lado e recebemos uma centena de tantos outros. Sem o glamour das *selfies*, a leitura das lentes de aparelhos de maior velocidade e praticidade de deslocamento dentro de uma sala reservada e com contato em tempo real com outros participantes, a imagem dos encontros remotos resultaria em uma quantidade gigantesca de *Selfies in Progress* espalhando-se pelas redes?

Nas experiências que trabalhei durante a quarentena (ver fig. 33 e 34), proponho não retirar os participantes do encontro síncrono pois segundo Pierre Lévy (2013, 2:45m), “estamos construindo comunidades remotas”, então apenas cubro o rosto dos outros participantes e assim deixo claro o envolvimento dos outros na minha construção de auto imagem, uma série de autorretratos com outros. Mais um aspecto desta série são as interferências na imagem. O ruído, a alteração do sinal, a transmissão de dados durante o processo de comunicação é parte íntima do ciberespaço.

Outra potente condição sobre os modos de produção, foi discutida por Adorno e, neste caso, citada por Burger: “A autoridade do novo é a do historicamente necessário.” (1993, p. 106)

Observo que tal pensamento nunca foi um resultado tão próximo da experiência e tão repleto de vivência por parte da sociedade contemporânea como agora na situação de isolamento, necessário como medida sanitária.

Somos reféns do novo, somos resultado do novo e, neste contexto, uma forma tão antiga, que é o processo de representação da própria imagem ganha força e ainda mais representatividade. Subvertendo as ordens de uma sociedade burguesa, abordada por Adorno (1970), nesta reflexão, observo que colaboramos com a quantidade de dados gerados e recebidos a cada segundo criando uma infinidade de informações. Além destas questões, há um volume de dados que é o local onde se encontram as nossas imagens reproduzidas numericamente. O reflexo de Narciso agora é numérico e obrigatório. Os objetos e suas categorias, neste caso, a auto imagem e a comunicação:

Historicizar a teoria significa algo de diferente: investigar a relação entre o desenvolvimento dos objetos e as categorias de uma ciência. Assim entendido, o carácter histórico de uma teoria não consiste em expressar o espírito de uma época (o seu aspecto histórico), nem em incorporar parte de teorias pretéritas (história como pré-história do presente), mas em relacionar o desenvolvimento dos objetos com o das categorias. Historicizar uma teoria estética significa captar essa relação. (BURGER, 1993, p. 44)

Assim, proponho essa captura da minha própria imagem, em encontro síncrono (ver fig. 33 e 34), obtida durante as aulas e reuniões de colegiados, como mais um trabalho de autorretrato para a coleção já existente, sendo os primeiros completamente digitais (ver fig. 33). Podem ser impressos, projetado ou enviado em qualquer mídia que esteja de acordo com seu momento. Segundo Costella (2006, p. 123) “ Nenhuma técnica é só artística. Nenhuma técnica é só utilitária. Qualquer técnica pode ter sido, pode ser ou poderá vir a ser utilitária, ou igualmente artística.”

A comunidade remota em encontros síncronos geralmente compõe-se de autorretratos casuais. Quando capturo minha própria imagem com uma câmera fotográfica, estou realizando uma meta captura, resgato os ruídos da transmissão com minha imagem gerada pela minha webcam. Uma dupla captura digital.

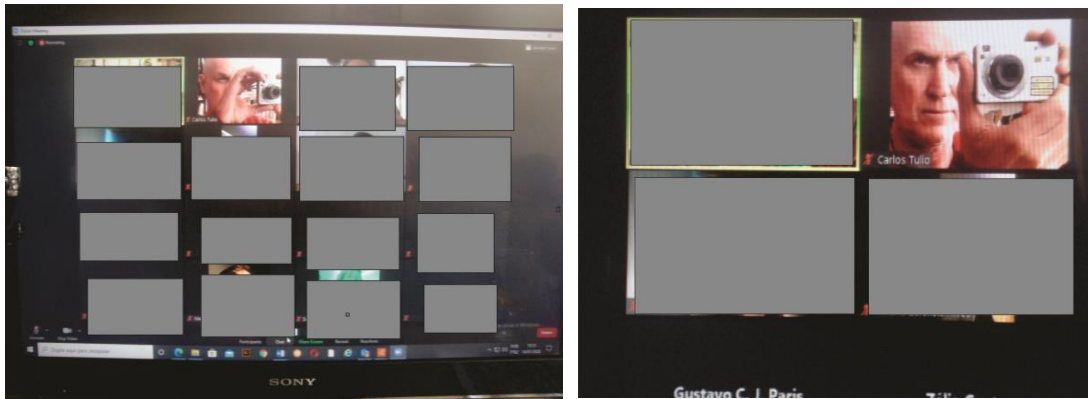


Figura 33: autorretratos digitais. Captura de tela de computador durante encontros remotos e síncronos feitos entre julho e agosto de 2020 com dimensões variáveis.

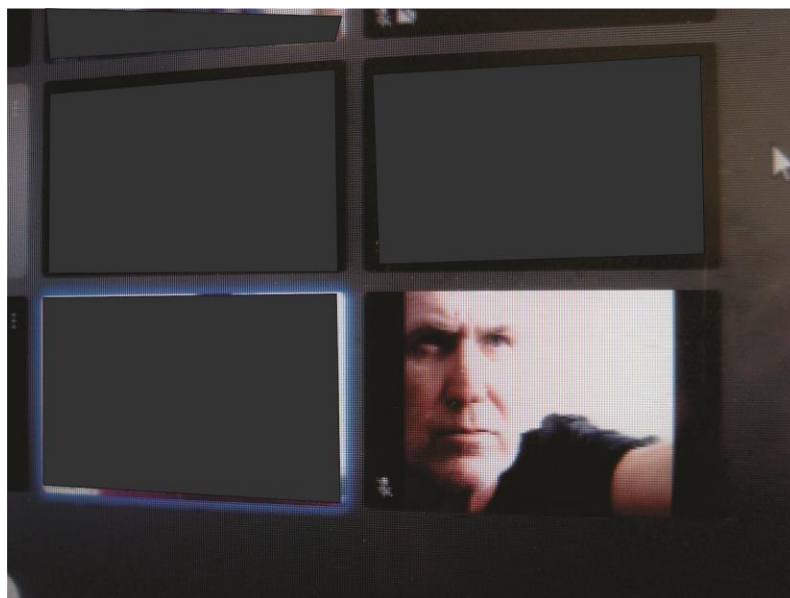


Figura 34: autorretrato em encontro síncrono, 2020, com dimensões variáveis.



Figura 35: Foto de encontro síncrono em comparação a uma pintura de David Teniers de 1651.

Faço uma comparação do layout mais comum nas plataformas de encontros remotos com esta tela pintada por David Teniers de 1651 (ver fig. 35) onde encontro várias semelhanças do ponto de vista da composição dos quadros. Naturezas mortas, retratos, cenas de costumes e até mesmo mitológicas, assim como nossos encontros tem mostrado uma diversidade tão grande ou tão diferente de situações entre os participantes quanto esta obra aqui mostrada: A Galeria do Arquiduque Leopoldo e está em Bruxelas. É apenas uma constatação de um processo documental na pintura no séc.VII e que pode assemelhar-se em conteúdo e forma aos encontros tão difundidos na *web* durante e após a pandemia do corona vírus em 2020.

5.2 Dextrógiro e levógiro

Como o objeto de pesquisa para o mestrado é a produção e análise das auto imagens escolhi esta Gravura em Metal de 1987, gravada com incisão direta de buril e ponta seca, impressa em papel Papel *Hahnemuhle* e entintada com tinta à base de sebode carneiro. Possui 30 x 46 cm de área gravada. Todo seu processo é artesanal. Começando pelo esboço da imagem na chapa através do reflexo no espelho. É necessário muita força durante o procedimento de construção dos sulcos e rebarbas que irão conter a tinta para sua impressão.

A cópia é obtida em uma prensa conhecida como calcográfica. Nesse tipo de equipamento, dois cilindros superpostos retiram a tinta dos sulcos gravados e passam para o papel. Então temos a transformação da matéria através de uma atividade somática, cujo resultado poderia ser, em parte, contemplado pela argumentação de Freitas (2004, p. 8, grifo do autor):

A essa altura é preciso notar que a noção de "forma", conforme a entendo, possui pelo menos três definições básicas - entrelaçadas, mas ainda distintas. Na sua definição mais ampla, kantiana mesmo, forma é forma perceptiva, e equivale a uma certa experiência do sujeito frente ao mundo, cuja atividade sobre o mesmo é estritamente estética e, portanto, desvinculada na teoria de qualquer conceituação ou interesse prático imediato. A segunda acepção, definida lógica, corresponde à recepção, organização e projeção de certas totalidades estruturadas. E uma forma, de certo modo, teórica, na medida em que procura organizar geometricamente a espacialidade de um dado objeto. Por último, mas sem dúvida fundamental à idéia de imagem artística, há a forma como "matéria formada" (Pareyson, 1997: 57), isto é, a configuração, construção ou elaboração material de uma certa visualidade. Nesse sentido, forma é o resultado de uma intenção produtiva, de uma prática "plástica", ou seja, de uma atividade somática que transforma a matéria com vistas à espacialidade visual-tátil.

Esta gravura (ver fig. 36) retrata um jovem de 28 anos, sem camisa e com cabelos, bem diferente da imagem digital, que é de um personagem com 58 anos. A diferença temporal entre estes dois trabalhos é de 30 anos. É neste sentido da fatura e da construção física da gravura em metal que relaciono com esta espacialidade visual-tátil a que refere-se Freitas (2004, p. 8).

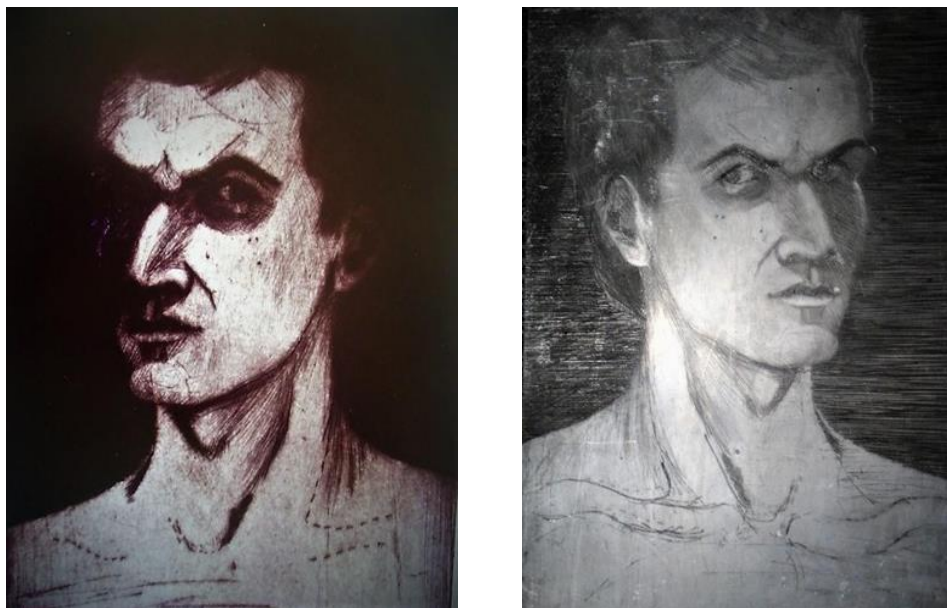


Figura 36: Imagem impressa e matriz gravada em alumínio (30x 46cm). Carlos Henrique Túllio, 1987.

Como se pode perceber o rebatimento natural da impressão calcográfica nos remete ao reflexo encontrado nos espelhos e outras superfícies polidas e, também, à água. Assim, quando gravamos uma matriz e a imprimimos, estamos devolvendo à imagem ao seu plano ótico original que foi invertido durante o processo de elaboração criativo e técnico da mesma.

Moléculas que desviam a luz para a direita são chamadas dextrogiras; quando o desvio é para a esquerda, as moléculas são chamadas levogiras. O modo de reflexão e sua influência sobre o rebatimento da imagem é uma característica de todos os processos gráficos, excetuando os procedimentos de permeação, onde pode não ocorrer esta inversão.

Sobre a inversão como resultado artístico Danto, novamente, vai discutir de forma brilhante este aspecto fazendo uma curiosa comparação entre Sócrates e Hamlet, nos apresentando valores estéticos e físicos encontrados nos objetos reflexivos, como o espelho, a superfície polida de um metal e até mesmo o aparelho de celular quando fazemos as *selfies* ou arrumamos a maquiagem, destaco o texto:

Hamlet e Sócrates, embora de modo – respectivamente – elogioso e depreciativo, falaram de arte como um espelho anteposto à natureza. Como muitas discordâncias em atitude, essa tem uma base factual. Sócrates vê os espelhos como que refletindo o que já podemos ver. Assim, a arte, na medida em que é como o espelho, fornece duplicações pouco acuradas das aparências das coisas e não presta qualquer benefício cognitivo. Hamlet, mais arguto, reconheceu uma notável característica das superfícies refletoras, a saber, que elas nos mostram o que, de outro modo, não poderíamos perceber – nossa própria face e forma – e, do mesmo modo, a arte, na medida em que ela é como espelho, nos revela a nós mesmos e é, mesmo sob os critérios socráticos, de alguma utilidade cognitiva no final de contas. (DANTO, 2006, p. 13)

Nesta direção, destaco a colocação entre Face e Forma, esta distinção corrobora com a questão da forma e conteúdo implícito na construção de um retrato. Aquilo que se pode ver enquanto espelhamento de imagem está na capacidade cognitiva e ótica do indivíduo que observa e constrói, neste caso a sua própria imagem.

A atividade somática está presente tanto no autorretratos digitais (ver fig.33 e 34) quanto no analógico (ver fig. 36) diferenciando-se na ação do sujeito proponente e as formas de como captura sua auto imagem. O espelhamento digital suscita no artista respostas e ruídos na observação de seu corpo físico, captado pelas câmeras, com maior velocidade de apuração e manipulação do que qualquer outro meio analógico possa oferecer. Mesmo sendo virtual, também, é físico, pois segundo Lévy (2013, p. 2) “apenas o mundo das idéias pode ser abstrato”, todo o resto está contido num corpo físico. Os HD’s, os *pen drives*, a *web*, enfim matrizes digitais porém físicas.

É esta a aproximação entre os trabalhos produzidos, há tanta matéria nas gravuras em metal de 1987 do que nas fotos digitais dos encontros síncronos em 2020, onde foco nos meus autorretratos. O nosso eu, é então, influenciado por estes mecanismos de representação: um devido momento, capturado e escolhido, expondo suas dores, alegrias e sentimentos. E num período de pandemia como o que vivemos em 2020 estamos cercados de impressões, verdadeiras e falsas. Impressão minha? Ou impressão sua? Impressão nossa.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso de experimentação de linguagens que contempla muitas das minhas experiências como artista, pesquisador e docente, integra atividades analógicas, digitais e somáticas na construção dos trabalhos, com descrição e contextualização desses acontecimentos, ao intercalar minhas próprias impressões com opiniões críticas, de curadores e de outros artistas e colegas professores.

Além disto, ao propor um caminho de artista foi possível vislumbrar a comunicação entre as várias formas de realizar os retratos, enriquecendo a temática de pesquisa da auto-imagem que atualmente é foco de estudos em diversas áreas do conhecimento, tais como: história, teoria, crítica de arte e fotografia, além da psicologia, psiquiatria e, também, na literatura, em especial, no campo dos estudos literários. Conforme já alardeado, por muitos estudiosos, pode-se seguir o comentário sobre a escrita biográfica como uma maneira de acessar as singularidades:

O que se pode divisar da primeira década do século XXI é um terreno cada vez mais fértil para a escrita autobiográfica, pois o homem centro do universo, idealizador e motor primeiro de todas as realizações da época do Renascimento não mais existe, fragmentou-se no mundo das relativizações e parece estar perdendo sua condição humana, tão arduamente conquistada. As escritas do eu, no contexto da pós-modernidade, podem representar a luz no fim do túnel, talvez uma das poucas vias de acesso ao que o homem tem de mais precioso: a própria singularidade. (GONÇALVES, 2011, p. 16)

Este meu exercício da escrita do eu, concentrou-se em obras gráficas e alguns vídeos, que ao longo da exposição revelaram aspectos físicos e morais deste sujeito que escreve este texto. O tema do autorretrato se amplia e se atualiza quando refletido a partir dos aparatos e das tecnologias, como os meios de captura e de compartilhamento, as projeções holográficas serão muito comuns, alavancadas pelos scanners 3D que são uma realidade ou conjuturas futuras, como a chegada do metaverso com seus avatares. Avatar ou Persona, é um personagem semi fictício: “Uma pessoa fictícia com características reais” e pode antever a variedade de técnicas e processos que orientam estes modos de fazer e especificamente das linguagens de expressão gráfica. Desta forma o presente trabalho atua como uma nova fonte de informação e também de especulação desta tão antiga e sempre presente forma de representação do sujeito na sociedade humana.

7. REFERÊNCIAS

ADORNO, Th. W., *Asthetische Theorie (Teoria estética)* Gretel Adorno (ed.) Obras completas, 7, Frankfurt, 1970.

ARAÚJO, Adalice Maria de. Casa João Turin homenageia Carlos Henrique Tullio como artista do mês. *Jornal gazeta do Povo*, 12 de abril de 1992, p. 7

ARAÚJO, Adalice. *Gazeta do Povo*, Coluna da Adalice Araújo, dezembro de 1984, p. 25. Curitiba PR.

ARAÚJO, Adalice. *Gazeta do Povo*, Coluna da Adalice Araújo, março de 1985, p. 15. Curitiba PR.

ARAÚJO, Adalice. *Gazeta do Povo*, Coluna da Adalice Araújo, Pag. 25, dezembro de 1984. Curitiba PR

AVANCINI, José Augusto. Rembrandt e a invenção de si: seus autorretratos são um percurso autobiográfico?. In: SOUZA, Elisei Clementino; ABRÃO, Maria Helena Menna Barreto. *Tempos, Narrativas e Ficções*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 119-129

BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1994.

BARREIROS, Isabela. Muito antes de Paris Hilton: a primeira selfie da história foi tirada em 1839. Publicado em 10/12/2019, às 06H00. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/primeira-selfie-da-historia-foi-tirada-em-1839.phtml>. Acesso em 30/05/2022.

BARROS, Carlos Ferreira. *Auto-representação: a impossibilidade do auto-retrato e a impossibilidade de deixar de haver auto-retrato*. Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro. Aveiro, Portugal, 2011.

BARTIRA, Uíara. *A sensibilidade e a rebeldia de Carlos Henrique Tullio*. Catálogo da exposição *Conceito e Praxis*. P. 3. Curitiba PR.

BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. Concinnitas. UERJ, Rio de Janeiro, vol. 1, n8, 2005, p. 78.

BINI, Fernando. *Videoresgate*, texto de apresentação. 2004. P. 1. Curitiba PR.

BURGER, Peter. Teoria da vanguarda. Lisboa: Verga, 1993.

CALDERARI, Fernando. Folder da Exposição individual de Carlos Tullio na Sala Gilda Belczak no Solar do Barão em 1992, p. 3. Curitiba PR.

CANTON, Katia. As trocas possíveis. Catálogo de Exposição: Seleção 797 em NY. Curitiba, PR. 2004

CAVES, Richard E. A audácia da experimentação. Catálogo da Exposição Paladino Gravuras. 1992, p. 16. Curitiba PR

CILONA, Verdiana Narciso e la sua Gemella | **Ott 27, 2017** Disponível em: <https://www.ilpercorsoprofondissimo.com/narciso-e-la-sua-gemella> Acesso em 18/05/2022.

COSTELLA, Antonio. Introdução à gravura e à sua História. Editora Mantiqueira: São José dos Campos, 2006.

DANTO, Artur. O Mundo da Arte. Arte e Filosofia. Arte filosofia, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006, nº1, p 13-24

FERNANDES, José Carlos. Caderno G, Das Tripas Coração, Gazeta do Povo, 1995, p.1. Curitiba PR

FERNANDES, José Carlos. Caderno G, O Ser e as Coisas, p. 6. Gazeta do Povo, 1999. Curitiba PR.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.º 34, julho-dezembro de 2004, p. 3-21.

FREUD, Sigmund. Obras completas. Volume 14. História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). [Tradução Paulo César de Souza]. São Paulo: Cia. das Letras, p. 247-283.) Data Br

FRONTEIRAS do pensamento. Pierre Levy – o que é o virtual. 28 de maio de 2013. Youtube, acesso em 27 de agosto de 2020.

GONÇALVES, Ivani Calvano. Autobiografia na história literária. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/42.pdf> 2011. Acesso em 30/05/2022.

HALL, James. *The Self-Portrait: A Cultural History*. New York: Thames & Hudson, 2014.

HELENA G.R. PESSOA. *AUTO - RETRATO - o espelho, as coisas*. Dissertação apresentada à Área de Concentração: Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006

LABRA, Daniela. *Stelarc: Próteses Robóticas e o Corpo Vazio*. Disponível em : <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero6/seisdanilabra>. Acessado em: 14/12/2011)

MEDEIROS, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo, O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, pag. 74

MEDEIROS, M. *Fotografia e Narcisismo, O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

MENDES, Mazé. *Folder da exposição: Lisandre Tavares e Carlos H. Tullio na Casa da Gravura – Solar do Barão*. 1985. Curitiba Paraná

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 133. e 136

NAPOLI, Isabel Carpes. *O autorretrato na arte contemporânea*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Catarina. Disponível em: <https://monografias.brasilecola.uol.com.br/arte-cultura/o-autorretrato-na-arte-contemporanea.htm>. 2016. Acesso em 18/04/2022

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes. 1997.

PAUSANIAS, *Descrição da Grécia*, III, 31, 7-8. Traduzido por: Bettini M, Pellizer E., *O Mito de Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi.*, Einaudi 2003, pag. 181. <http://oublietmagazine.com/2017/04/07/i-gemelli-poemetto-di-giovanni-pascoli-il-narciso-tramandato-da-pausania/> Acesso em 25/05/2022

PESSOA, Helena G.R. *Autorretrato - o espelho, as coisas*. Dissertação apresentada

à Área de Concentração: Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

RAHMAN-JONES, Imran. Uma breve história da selfie desde 1839. Publicado em 26 novembro 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/salasocial-42094122>. Acesso em 27/05/2022.

RAUEN, Roselene Maria; MOMOLI, Daniel Bruno. Imagens de si: o autorretrato como prática de construção da identidade. In: Educação artes e inclusão. Volume 11, 2015. UNIARP. SC.

SIMON, Ronald. Gravura em Metal Reúne três Artistas. Jornal Gazeta do Povo. 1993, p. 20. Curitiba –PR

SOBRAL, Divino. Impossíveis retratos Catálogo de exposição: 6º Salão Nacional de Arte de Goiás, Pag. 09, Goiania, 2006.

TORTOSA, Alina. Catálogo da XI Mostra Internacional de Gravura Cidade de Curitiba. 1995, p. 63. Curitiba –PR

Sites:

BARREIROS, Isabela. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/primeira-selfie-da-historia-foi-tirada-em-1839.phtml>. Acessado em 28/05 /2022.

DEXTRÒGIRO e Levógiro. Disponível em: <https://www.hipertrofia.org/forum/topic/22502-lev%C3%B3giro-x-dextr%C3%B3giro/> Acesso em: 24/06/2020.

ESTÁGIO ou estádio. Disponível em: <https://portuguesalettra.com/duvidas/estadio-ou-estagio/>. Acessado em : 25/05/2022.

GONÇALVES, Ivani Calvano. Autobiografia na história literária. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/42.pdf> 2011. Acessado em 30/05/2022

LENTICULAR, Fotografia. Disponível em: <https://www.liceografico.com/pt/41-impresao-lenticular>. Acesso em: 18/05/2022

LEVY, Pierre. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/eps/2021-07-01/pierre-levy-muitos-nao-acreditam-mas-ja-eramos-muito-maus-antes-da-internet.html>. Acessado em: 16/05/2022.

MARTELLO, Andréa. O estágio do espelho. 2017. Disponível em : <http://www.isepol.com/pdf/O%20EST%C3%81GIO%20DO%20ESPELHO.pdf> . Acesso em: 24/05/2022.

NAPOLI, Isabel Carpes. Disponível em: <https://monografias.brasilecola.uol.com.br/artecultura/o-autorretrato-na-arte-contemporanea.htm>. 2016. Acessado em 18/04/2022.

PAUSANIAS, Descrição da Grécia, III, 31, 7-8. Traduzido por: Bettini M, Pellizer E., O

Mito de Narciso. *Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi.*, Einaudi 2003, pag. 181.
Disponível em : <http://oubliettemagazine.com/2017/04/07/i-gemelli-poemetto-di-giovanni-pascoli-il-narciso-tramandato-da-pausania/>. Acesso em: 25/05/2022.

SELFIE. Disponível em: Imran Rahman-Jones <https://www.bbc.com/portuguese/salasocial-42094122> . Acesso em: 27/05/2022.

SNOW, Dean. Sexual Dimorphism in European Upper Paleolithic Cave Art, *American Antiquity* 78(4), 2013, pp. 746–761. Disponível em: <https://hyperallergic.com/wp-content/uploads/2013/10/Prehistoric-hands-Snow.pdf> . Acesso em 26/05/2022

TENIERS, David. Disponível em: <https://artesteves.blogspot.com/2010/11/david-teniers-galeria-do-arquiduque.html>. Acesso em 04/08/2020.

