

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

GIULIA DE SOUZA AIMI

TRANSFORMAÇÕES DO ROSTO FEMININO: UM PERCURSO PELA ARTE

**Caxias do Sul
2018**

GIULIA DE SOUZA AIMI

TRANSFORMAÇÕES DO ROSTO FEMININO: UM PERCURSO PELA ARTE

Trabalho de Conclusão de Curso II apresentado no Curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Ma. Mara Aparecida Magero Galvani

**Caxias do Sul
2018**

GIULIA DE SOUZA AIMI

TRANSFORMAÇÕES DO ROSTO FEMININO: UM PERCURSO PELA ARTE

Trabalho de Conclusão de Curso II apresentado no Curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Aprovada em 03 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Ma. Mara Aparecida Magero Galvani
Universidade de Caxias do Sul – UCS

Profa. Esp. Guadalupe Bolzani
Universidade de Caxias do Sul – UCS

Profa. Ma. Mayta Fernanda Pasa
Universidade de Caxias do Sul – UCS

RESUMO

A monografia que apresento é resultado do trabalho de pesquisa realizado para a Conclusão de Curso do Bacharelado em Artes Visuais, a qual também contempla uma produção artística a partir da apropriação de oito imagens de retratos femininos, cada um representando um período da história da arte. A obra, exposta na Galeria de Arte do Campus 8, tem como objetivo evidenciar o poder da (auto)maquiagem para mostrar as transformações do mesmo rosto de acordo com as mudanças ligadas aos ideais de beleza e aos contextos socioculturais de cada época e lugar, construindo uma linha do tempo – da arte egípcia à arte surrealista. Para a criação da obra, utilizei meu rosto como tela e a maquiagem como pintura, reproduzindo imagens ícones da história da arte, previamente selecionadas, que pudessem ser identificadas pelos observadores e, de algum modo, transportá-los para cada um dos períodos, considerando suas principais características. Ao utilizar meu rosto como suporte para a produção artística, me transformo em cada uma das mulheres retratadas nas obras de grandes artistas reconhecidos universalmente. Desse modo, ao auto maquiar-me e auto fotografar-me, produzo oito novos autorretratos.

Palavras-chave: Rosto. Feminino. (Auto)maquiagem. Autorretrato. Transformação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus. Por ter traçado um caminho que me fizesse chegar até aqui.

À minha mãe, Isabel, meu exemplo de vida. Te agradeço por nunca duvidar da minha capacidade e sempre me lembrar que posso e sou capaz. Obrigada por estar sempre presente, mesmo que às vezes estivéssemos longe. Por não medir esforços para que eu conseguisse cursar uma faculdade. Por sempre demonstrar o teu orgulho por mim. Sou extremamente orgulhosa de ser tua filha. A ti, serei eternamente grata.

Ao meu pai, Adão, por representar esta figura tão importante na minha vida. Por também acreditar que eu sempre conseguiria, ao me incentivar e me dar a certeza, desde o início, que seria um sucesso.

À minha avó, Neusa, por tudo. Por ouvir meus momentos de angústia e celebrar até as pequenas conquistas. Principalmente, por acreditar em mim mesmo quando eu não conseguia acreditar.

Ao meu namorado, Guilherme, pelo importantíssimo apoio nessa caminhada. Por se mostrar presente. Por entender os meus momentos de necessidade. Por toda a ajuda para que o resultado deste trabalho fosse o melhor possível, e por me lembrar, sempre, que eu conseguiria.

À toda minha família, principalmente aos meus padrinhos e madrinhas, carinhosamente chamados de “dindos”, por acompanhar todo o processo e não duvidar do meu potencial. Por todo o suporte e por todos os sorrisos e palavras de incentivo.

À minha estrela, meu avô Genézio (*in memoriam*), por sempre me proteger e iluminar meu caminho, de onde quer que esteja. Obrigada por ouvir meus sussurros e por me permitir ainda sentir e ter certeza do quão orgulhoso estás.

Aos meus amigos, pelo suporte incansável que recebi. Por me lembrarem, em todos os momentos que eu esqueci, o quão gratificante seria concluir esta etapa, e o quão capaz posso ser nos meus feitos.

À minha orientadora, Profa. Dra. Ma. Mara Aparecida Magero Galvani, por superar as minhas expectativas e não medir esforços para que este trabalho fosse concluído com êxito. A ti, Mara, agradeço pelas madrugadas que passastes revisando meu trabalho. Pelo incentivo para que tudo saísse perfeito. Por respeitar as minhas limitações e sempre trazer algo para agregar. Sem dúvida, és mestre. Muito obrigada.

À minha querida professora e avaliadora, Profa. Ma. Mayta Fernanda Pasa, por todo o incentivo nesses cinco anos de curso. Por me receber sempre com um sorriso no rosto e não ter dúvidas de que eu conseguiria fazer um bom trabalho. Por acompanhar de perto todo este processo e pelas contribuições para um melhor resultado.

À minha professora e avaliadora, Profa. Esp. Guadalupe Bolzani, por todas as contribuições. Por me trazer tranquilidade e acreditar que este estudo poderia ser concluído com êxito.

Por fim, agradeço a mim. Pelos momentos de dúvidas, pois nos motivam tanto quanto os momentos de certezas. Por me determinar e me dedicar tanto para que obtivesse o melhor resultado possível. Por conseguir concluir esta etapa tão significativa e importante da minha vida.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso.

UCS – Universidade de Caxias do Sul.

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Frida Kahlo, <i>A coluna partida</i> , 1944.....	21
Figura 2 – Piero della Francesca, <i>Retrato de Frederico de Montefeltro</i> (em face), 1465.....	22
Figura 3 – <i>Retrato de Sesóstris III</i> , c. 1850 a.C.....	24
Figura 4 – <i>Miquerinos e a Rainha</i> , de Gizé, c. 2470 a.C.....	25
Figura 5 – <i>Figura feminina (Koré)</i> , c. 650 a.C.....	26
Figura 6 – <i>Figura de Jovem (Kouros)</i> , c. 600 a. C.....	26
Figura 7 – <i>Afrodite de Cnido</i> , Cópia romana de um original de Praxíteles, c.375-330 a.C.....	28
Figura 8 – <i>Busto-Retrato</i> , de Delos, c. 80 a.C.....	29
Figura 9 – Pintor de Aquiles. Lécito de fundo branco com <i>Senhora e Criada</i> (detalhe). S/d..	30
Figura 10 – <i>O padeiro e sua mulher (“Neo e sua mulher”)</i> , século I.....	31
Figura 11 – Giotto, <i>Madona e o Menino</i> , provavelmente c. 1320/1330.....	32
Figura 12 – Mestre de Flémale (Robert Campin?), <i>O Retábulo de Mérode</i> , c. 1425-28.....	34
Figura 13 – Jan van Eyck, <i>Retrato de Casamento</i> , 1434.....	35
Figura 14 – Jan van Eyck, <i>Retrato de Casamento</i> (detalhe), 1434.....	35
Figura 15 – Leonardo da Vinci, <i>Mona Lisa</i> , c.1503-05.....	36
Figura 16 – Sandro Botticelli, <i>O nascimento de Vênus</i> , c. 1485-1486.....	37
Figura 17 – Michelangelo, <i>Davi</i> , 1501-1504.....	38
Figura 18 – Parmigianino, <i>A Madona do Pescoço Comprido</i> , c. 1535.....	39
Figura 19 – Parmigianino, <i>A Madona do Pescoço Comprido</i> (detalhe), c. 1535.....	39
Figura 20 – Caravaggio, <i>O alaudista</i> , c. 1596.....	40
Figura 21 – Artemisia Gentileschi, <i>Autorretrato como alegoria da pintura</i> , década de 1630.....	41
Figura 22 – Édouard Manet, <i>O almoço na relva</i> , 1863.....	44
Figura 23 – Paul Cézanne, <i>Mme Cézanne</i> , 1883-7.....	45

Figura 24 – Vincent van Gogh, <i>Autorretrato</i> , 1889.....	46
Figura 25 – Paul Gauguin, <i>Nevermore</i> , 1897.....	47
Figura 26 – Edvard Munch, <i>O Grito</i> , 1893. Óleo sobre tela, têmpera e pastel sobre cartão.....	48
Figura 27 – Gustav Klimt, <i>O beijo</i> , 1907/1908.....	49
Figura 28 – Max Beckmann, <i>O Sonho</i> , 1921.....	51
Figura 29 – Max Beckmann, <i>Autorretrato</i> , 1944.....	51
Figura 30 – Egon Schiele, <i>Autorretrato nu</i> , 1910.....	52
Figura 31 – Pablo Picasso, <i>Las Demoiselles d’Avignon</i> , 1906-7.....	54
Figura 32 – Pablo Picasso, <i>Mulher nua numa cadeira vermelha</i> , 1932.....	54
Figura 33 – Pablo Picasso, <i>Mulher que chora</i> , 1937.....	55
Figura 34 – René Magritte, <i>Tentando o impossível</i> , 1928.....	56
Figura 35 – Giulia Aimi, <i>Auto maquiagem I</i> , 2015.....	59
Figura 36 – Giulia Aimi. <i>Auto maquiagem II</i> , 2016.....	59
Figura 37 – Giulia Aimi, <i>Auto maquiagem III</i> , 2018.....	60
Figura 38 – Giulia Aimi, <i>Auto maquiagem IV</i> , 2016.....	60
Figura 39 – Giulia Aimi, <i>Auto maquiagem V</i> , 2015.....	61
Figura 40 – Giulia Aimi, <i>Auto maquiagem VI</i> , 2015.....	61
Figura 41 – Giulia Aimi, <i>Auto maquiagem VII</i> , 2015.....	62
Figura 42 – Giulia Aimi, <i>Auto maquiagem VIII</i> , 2018.....	63
Figura 43 – Giulia Aimi, <i>Auto maquiagem IX</i> , 2018.....	63
Figura 44 – Giulia Aimi, <i>Auto maquiagem X</i> , 2017.....	64
Figura 45 – Giulia Aimi, <i>Auto maquiagem XI</i> , 2017.....	65
Figura 46 – CINDY SHERMAN, <i>History Portraits: Untitled #209</i> , 1989.....	67
Figura 47 – Lissandro Stallivieri, <i>O juízo universal #1</i> , 2013.....	68
Figura 48 – <i>Busto de Nefertiti</i> , c. 1360 a. C.....	69

Figura 49 – Giulia Aimi, <i>Autorretrato I: apropriação do Busto de Nefertiti</i> , 2018.....	69
Figura 50 - <i>Head of Aphrodite (“The Bartlett Head”)</i> , c. 330 a.C – 300 a. C.....	70
Figura 51 – Giulia Aimi, <i>Autorretrato II: apropriação de Cabeça de Afrodite</i> , 2018.....	71
Figura 52 – Leonardo da Vinci, <i>Dama com arminho (Cecilia Gallerani)</i> , c. 1485.....	72
Figura 53 – Giulia Aimi, <i>Autorretrato III: apropriação do retrato de Dama com Arminho</i> , 2018.....	73
Figura 54 – Gustav Klimt, <i>Retrato de Adèle Bloch-Bauer I</i> (pormenor), detalhe. 1907.....	74
Figura 55 – Giulia Aimi, <i>Autorretrato IV: apropriação do Retrato de Adèle Bloch-Bauer I</i> , 2018.....	74
Figura 56 – Henri Matisse, <i>Madame Matisse, Retrato da risca verde</i> , 1905.....	75
Figura 57 – Giulia Aimi, <i>Autorretrato V: apropriação do Retrato da Risca Verde</i> , 2018.....	76
Figura 58 – Ernst Ludwig Kirchner, <i>Fränzi perante uma cadeira talhada</i> , 1910.....	77
Figura 59 – Giulia Aimi, <i>Autorretrato VI: apropriação do retrato de Fränzi perante uma cadeira talhada</i> , 2018.....	77
Figura 60 – Pablo Picasso, <i>Le Rêve (O Sonho, em francês)</i> , 1932.....	78
Figura 61 – Giulia Aimi, <i>Autorretrato VII: apropriação do retrato de Le Rêve</i> , 2018.....	79
Figura 62 – Salvador Dalí, <i>Galatea das Esferas</i> , 1952.....	80
Figura 63 – Giulia Aimi, <i>Autorretrato VIII: apropriação do retrato de Galatea das Esferas</i> , 2018.....	81
Figura 64 – Giulia Aimi, <i>Galeria do Tempo</i> , 2018.....	84

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 OS CONCEITOS DE BELO E BELEZA NA ARTE: ALGUMAS IDEIAS.....	16
3 O RETRATO E O AUTORRETRATO NA ARTE	20
3.1 DA ARTE EGÍPCIA À ARTE SURREALISTA: UM PERCURSO PELOS RETRATOS.....	23
3.1.2 NO EGITO ANTIGO.....	23
3.1.3 NA GRÉCIA ANTIGA.....	26
3.1.4 NO RENASCIMENTO.....	32
3.1.5 NO SIMBOLISMO.....	46
3.1.6 NO FAUVISMO.....	49
3.1.7 NO EXPRESSIONISMO.....	50
3.1.8 NO CUBISMO.....	53
3.1.9 NO SURREALISMO.....	55
4 AUTORRETRATOS E (AUTO)MAQUIAGEM: ALGUNS DOS MEUS ENSAIOS..	58
5 APROPRIAÇÃO DE IMAGENS DA HISTÓRIA DA ARTE: OITO RETRATOS	66
5.1 A MAQUIAGEM COMO PINTURA: AUTORRETRATO – TRANSFORMAÇÕES DE UM MESMO ROSTO FEMININO.....	66
5.1.1 <i>AUTORRETRATO I</i> : APROPRIAÇÃO DO BUSTO DE NEFERTITI.....	68
5.1.2 <i>AUTORRETRATO II</i> : APROPRIAÇÃO DE CABEÇA DE AFRODITE.....	70
5.1.3 <i>AUTORRETRATO III</i> : APROPRIAÇÃO DE DAMA COM ARMINHO.....	71
5.1.4 <i>AUTORRETRATO IV</i> : APROPRIAÇÃO DE RETRATO DE ADÈLE BLOCH-BAUER I.....	73
5.1.5 <i>AUTORRETRATO V</i> : APROPRIAÇÃO DE RETRATO DA RISCA VERDE.....	75
5.1.6 <i>AUTORRETRATO VI</i> : APROPRIAÇÃO DE FRÄNZI PERANTE UMA CADEIRA TALHADA.....	76
5.1.7 <i>AUTORRETRATO VII</i> : APROPRIAÇÃO DE LE RÊVE.....	78
5.1.8 <i>AUTORRETRATO VIII</i> : APROPRIAÇÃO DE GALATEA DAS ESFERAS.....	79
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
7 REFERÊNCIAS	85

1 INTRODUÇÃO

Buscando a origem da palavra “transformação” encontramos no Dicionário Online de Português as seguintes designações: mudança; qualquer tipo de alteração que modifica ou dá nova forma. Metamorfose; mudança de uma forma em outra¹. Trago², inicialmente, o conceito de transformação, pois esse estudo tem como resultado a produção de minha obra na qual me transformo em cada uma das mulheres retratadas por grandes artistas reconhecidos universalmente, no ato de auto maquiagem e auto fotografar-me, produzindo, desse modo, oito novos autorretratos. Ao utilizar meu rosto como tela e a maquiagem como pintura, aproprio-me de imagens ícones da história da arte. Assim, ao abordar o poder da maquiagem em minha pesquisa é oportuno mencionar que as pinturas e os ornamentos fizeram parte dos recursos que foram compondo as expressões das faces humanas em todos os tempos, modificando e simulando diferentes aparências. Fruto das diversas culturas, esses elementos vêm refletindo os modos de viver, as crenças, os costumes e as atitudes de cada grupo em determinadas épocas e lugares. O costume do ser humano de maquiagem nem sempre esteve baseado no embelezamento da face ou do corpo, pois, no passado, os cosméticos eram muito utilizados em diferentes rituais, seja como forma de proteção contra os efeitos do ambiente em que vivia um determinado grupo ou como modo de identificação e de classificação de um povo.

Tomando o rosto feminino como base para o presente estudo, no tema deste Trabalho de Conclusão do Curso (TCC) de Bacharelado em Artes Visuais, utilizo-me da maquiagem como pintura e aproprio-me de oito períodos da história da arte, fazendo um breve percurso, com o objetivo de mostrar como esse artifício pode transformar a aparência do mesmo rosto, além de expressar características de épocas distintas, evidenciando o poder da maquiagem como elemento de criação de vários rostos do mesmo rosto. Para que os oito autorretratos tivessem um resultado mais semelhante aos retratos apropriados, alguns elementos precisaram ser inseridos digitalmente, como se pode conferir no quinto capítulo deste estudo.

Entre os objetivos específicos desta pesquisa, buscou-se traçar o conceito de beleza, através das contribuições de alguns filósofos e estudiosos como Horst Waldemar Janson (2001) e Umberto Eco (2004), fazendo um breve percurso pela história da arte, no qual abordou-se artistas que produziram retratos femininos que evidenciam características

¹ DICIO. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/transformacao/>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

² Ao escrever o texto utilizo a primeira pessoa, pois este é um estudo no qual coloco-me literalmente na pesquisa, como poderá ser conferido ao longo do trabalho.

significativas de determinados períodos, bem como das épocas em que estão inseridos, demarcando as mudanças dos rostos representados.

Para o desenvolvimento da pesquisa bibliográfica e da produção artística escolhi períodos marcantes da história da arte, ou seja, períodos com características específicas da época que, ao serem apropriadas para a aplicação da (auto)maquiagem, pudessem ser identificados. Para tanto, selecionei os seguintes períodos: Egito Antigo, Grécia Antiga, Renascimento, Simbolismo, Fauvismo, Expressionismo, Cubismo e Surrealismo. A escolha dos períodos citados ocorreu por uma questão de cunho pessoal, pois possuo extremo apreço por cores e suas harmonias capazes de criar ou excluir quaisquer perspectivas, bem como o poder de refletir e representar diferentes contextos socioculturais como memórias individuais. Outra razão para a escolha de imagens de retratos desses períodos é a individualidade de cada um em suas características formais, seja pela explosão ou quase inexistência de cores, seja pelas pinceladas gestuais ou pela composição uniforme, pelas diferentes texturas, pelo exagero das formas, ora evidenciando olhos, nariz e boca, ora quase apagando-os, seja pela distorção ou exatidão, pela delicadeza ou agressividade dos traços, somente pelo uso da (auto)maquiagem. Desse modo, reitero a importância da escolha desse tema, pois esse é um universo muito próximo da minha vida, considerando que trabalho com o rosto feminino todos os dias como maquiadora profissional, portanto, nada mais plausível e adequado do que inserir o meu ofício no meu TCC. Cabe justificar, ainda, que me utilizo desse recurso por considerar a maquiagem artística com que produzo, de certo modo, uma arte, pois trabalha com a imagem visual e permite transformar o mesmo rosto em muitos outros, exercício que já venho realizando ao auto maquiá-lo-me, como pode ser aqui observado, no quinto capítulo. Assim, como acadêmica em Artes Visuais e maquiadora, fiz uma interface dos dois universos que transito, colocando o meu fazer como maquiadora na produção de minha obra, ao ter utilizado sombras, pós, batons que misturaram-se às tintas para alterar a fisionomia do meu rosto.

A nossa aparência diz muito sobre nós, manifesta costumes, culturas de diferentes povos e, por vezes, expressa estados de humor, transparece sentimentos e pode revelar o grau de autoestima do momento vivido. Ao traçar, nesse estudo, um percurso pela história da arte foi possível observar como as aparências dos rostos pintados pelos artistas evidenciam o período histórico em que estavam inseridos.

As aparências dos modelos retratados pelos artistas eram “construídas” de acordo com o uso de vestimentas, manejo dos penteados, maneira como o corpo era visto e estudado, além dos artifícios utilizados pelos pintores. Através de pesquisa bibliográfica sobre as diferentes

representações do rosto feminino na história da arte, busco inverter o processo da pintura como maquiagem utilizada pelos pintores dos períodos selecionados, utilizando-me da (auto) maquiagem como pintura para mostrar como esse recurso pode modificar a aparência do mesmo rosto, que ao ser auto fotografado transforma-se, expressando características de diferentes épocas e lugares e refletindo nele as mudanças ocorridas em tais períodos. Assim, foi possível observar que a produção nas artes visuais pode ser uma ponte que nos leva para qualquer tempo e lugar. Partindo dessa constatação, optei por utilizar meu material de trabalho – a maquiagem –, como tinta e meu rosto, como tela, propondo ao espectador da obra transportar-se para as diferentes épocas, sendo possível identificá-las no mundo da arte.

Dito tudo isso, a partir do *corpus* investigado, esse estudo configura-se da seguinte forma:

No segundo capítulo, fiz um breve percurso pelos conceitos de belo e beleza na arte, bem como abordei as questões apresentadas por Cristina Costa (2004) e Constança Lucas (2015) quanto os julgamentos de beleza explicitados pelas autoras de acordo com as interpretações de diferentes indivíduos. Já no terceiro capítulo, trago o retrato e o autorretrato na arte, de maneira que conceituei as técnicas utilizadas na produção da obra de inúmeros artistas da história da arte, compondo as sessões deste grande capítulo, com ênfase nos períodos escolhidos.

No quarto capítulo, o foco de estudo são os autorretratos e ensaios com auto maquiagem que fiz no decorrer do curso, explorando as possibilidades do meu corpo como suporte de minha obra, pois tais produções me levaram a escolher o tema desta monografia.

O quinto capítulo, por sua vez, traz os oito retratos escolhidos para a apropriação e produção de minha obra, bem como os resultados das oito (auto)maquiagens que realizei ao longo da pesquisa, mostrando as transformações ocorridas em meu rosto, surgindo, portanto, oito autorretratos.

Embora em minha obra eu não tenha me apropriado de imagens contemporâneas da arte, ao tratar de artistas que se transformam e usam o próprio corpo como suporte de sua obra não poderia deixar de mencionar a obra *History Portraits*³ da artista americana Cindy Sherman (1954). Nela, Sherman cria uma série de 22 autorretratos de impressão colorida que imitam pinturas de determinados períodos da história da arte. A artista utiliza roupas, maquiagem e próteses para explorar as inúmeras possibilidades de transformação que realiza

³ A obra tem dimensões variáveis, criada entre 1988-1990, faz parte do acervo do MoMA, em Nova Iorque, Estados Unidos da América. Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

em si, a fim de criar seus personagens a serem fotografados, deixando sempre evidentes os recursos que emprega⁴.

Por fim, as considerações finais, que respondem à questão norteadora que originou toda a pesquisa: *Como as características de alguns períodos da história da arte podem transformar o mesmo rosto feminino com o uso de maquiagem como pintura, em um diálogo entre auto maquiagem e autorretrato?*

Tal questão pode ser confirmada, pois ao ter concluído minha pesquisa, confirmei que através da arte apropriada na (auto)maquiagem podemos ser quem quisermos, conforme ficou explícito nos oito autorretratos em que transformo-me, de certo modo, em oito mulheres que, embora já retratadas na história da arte, nesse estudo transformam-se em oito novos rostos do meu rosto.

⁴ Disponível em: <<https://nitidafotografia.wordpress.com/2016/04/21/cindy-sherman/>>. Acesso em: 11 jun. 2018>.

2 OS CONCEITOS DE BELO E BELEZA NA ARTE: ALGUMAS IDEIAS

Como o tema desta pesquisa estuda o rosto feminino e suas transformações em diferentes períodos da história da arte, busquei a contribuição bibliográfica de alguns autores que pudessem fundamentar a elaboração do trabalho. Para tanto, dentre tais contribuições, destaco os estudos de Umberto Eco (2004), escritor, crítico, semiólogo e autor do livro *História da Beleza*, que amplia os estudos sobre a beleza na história da arte, de acordo com os períodos. Já na introdução da publicação, o autor destaca:

A Beleza jamais foi algo de absoluto e imutável, mas assumiu faces diversas segundo o período histórico e o país; e isso não apenas no que diz respeito à beleza física (do homem, da mulher, da paisagem), mas também no que se refere à Beleza de Deus ou dos santos, ou das ideias [...] (ECO, 2004, p. 14).

Na Grécia Antiga, Platão e Aristóteles, filósofos gregos, abordaram o conceito de beleza. Para Platão, a beleza está relacionada aos aspectos da alma e do sentimento, enquanto Aristóteles a compreendia como realidade sensível, materializando-a. Com essas concepções, o homem grego carrega a perspectiva de criar uma obra de possível reconhecimento estético, utilizando métodos de simetria, equilíbrio, composição e organização. Platão defende que a beleza é composta de harmonia e proporção das partes. De acordo com Umberto Eco (2004), o senso grego em relação à beleza pode ser descrito em três palavras: nada em excesso, ordem e harmonia. Em comparativo com o tríptico de palavras, Eco (2004) afirma que a beleza pode ser dividida em, pelo menos, três categorias estéticas, sendo elas: beleza ideal, representando a natureza; beleza espiritual, que exterioriza a alma por meio do olhar; e a beleza útil ou funcional, onde não está associada somente à aparência de algo ou algum objeto, mas também no quão proveitoso pode ser.

Eco (2004) observa que, no mundo grego, a definição de beleza estava baseada na proporção, fazendo-se uso da amabilidade da cor e da luz para transmitir emoção, delicadeza e harmonia. Para os primeiros pitagóricos, a obtenção da harmonia se dava através dos opostos, como par e ímpar e reta e curva, sendo que um deles representaria a perfeição, enquanto o outro representaria o erro. Opostos sempre existiram e anular um deles não resultaria na perfeita harmonia que os gregos tanto buscavam.

Na relação entre belo e bom, em que há um encontro entre beleza e percepção, nem tudo o que é belo é perceptível de maneira sensível ou agradável, considerando a definição do autor que diz:

“Belo” – junto com “gracioso”, “bonito” ou “sublime”, “maravilhoso”, “soberbo” e expressões similares – é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar algo que nos agrada. Parece que, nesse sentido, aquilo que é belo é igual àquilo que é bom e, de fato, em diversas épocas históricas criou-se um laço estreito entre o Belo e o Bom (ECO, 2004, não paginado).

Para Umberto Eco, o termo “belo” pode juntar-se à palavra *Kalón*, pois segundo ele:

Kalón é aquilo que agrada, que suscita admiração, que atrai o olhar. O objeto belo é um objeto que, em virtude de sua forma, deleita os sentidos, e entre estes em particular o olhar e a audição. Mas não são apenas os aspectos perceptíveis através dos sentidos que exprimem a Beleza do objeto: no caso do corpo humano assumem um papel relevante também as qualidades da alma e do caráter, que são percebidas mais com os olhos da mente do que com aqueles do corpo (ECO, 2004, p. 39-41).

Contudo, há de se mencionar que o feio também é importante para contrapor a beleza. Ainda, de acordo com o semiólogo:

Na *Suma* atribuída a Alexandre de Hales, o universo criado é um todo que deve ser apreciado em seu conjunto, onde as sombras contribuem para que melhor resplandeçam as luzes, e mesmo aquilo que pode ser considerado feio por si mesmo mostra-se belo no quadro da Ordem geral. É a ordem em seu conjunto que é bela, e desse ponto de vista redime-se também a monstruosidade, que contribui para o equilíbrio dessa ordem (ECO, 2004, p. 148).

No século XV, a beleza era entendida como imitação da natureza e o autor afirma que “o artista é, portanto, ao mesmo tempo – e sem que isso pareça contraditório – criador de novidade e imitador da natureza” (ECO, 2004, p.178). Desse modo, o artista faria com que a natureza fosse imitada pela realidade, sem ser um simples espelho, mas reproduzindo a beleza do todo. Para a concretização dessa percepção, passou a utilizar a perspectiva na pintura, unindo invenção e imitação, em que

a realidade é reproduzida com precisão, mas, ao mesmo tempo, obedecendo a um ponto de vista subjetivo do observador, que, em um certo sentido, “acrescenta” a Beleza contemplada pelo sujeito à exatidão do objeto (ECO, 2004, p. 180).

Trata-se, portanto, da verdadeira natureza da beleza que é transmitida não apenas na figura humana, mas também na natureza. Para o autor:

“Representar a Beleza de um corpo significa, para o pintor, responder a exigências de natureza tanto teórica – o que é a Beleza? Em que condições é conhecível? –, quanto prática – que cânones, gostos e costumes sociais permitem considerar “belo” um corpo?” (ECO, 2004, p.193).

Ao entrarmos no século XVIII, o que também se observa ao longo dos demais séculos, a beleza torna-se mais racional, rigorosa e subjetiva, e seus conceitos passam por algumas inovações. Os conceitos de “proporção” e “harmonia” utilizados pelos gregos dão lugar à “imaginação”, ao “gosto”, ao “gênio” e ao “sentimento”, criando, então, uma nova concepção de belo de acordo com os críticos mais conhecidos da época, entre eles, Joseph Addison (1672-1719) e Denis Diderot (1713-1784). Conforme Umberto Eco, Addison interpreta que a imaginação seria o meio de perceber a beleza artística e/ou natural. Já, também segundo ele, Diderot estuda a beleza como fruto da interação entre o homem sensível e a natureza. De acordo com os princípios dos dois críticos, o autor explica:

A ideia de “gênio” e de “imaginação” remete seguramente ao dom de quem inventa ou produz uma coisa bela, enquanto a ideia de “gosto” é mais característica do dom de quem é capaz de apreciá-la. É claro, contudo, que todos estes termos nada têm a ver com as características do objeto, mas sim com as qualidades, as capacidades ou as disposições do sujeito (seja aquele que produz, seja aquele que julga o belo) (ECO, 2004, não paginado).

Ele ainda complementa, “todavia, veremos que a relação entre Beleza e Arte colocou-se muitas vezes de modo ambíguo, pois, mesmo privilegiando a Beleza da natureza, admitia-se que a arte poderia representá-la de modo belo, inclusive quando esta natureza representada fosse em si perigosa ou repugnante” (ECO, 2004, p. 10).

Sabemos que nem toda arte torna-se bela ao nosso olhar, mas o fato de não ser bela, não deixa de ser arte. Ao julgarmos um objeto belo, acreditamos que nosso gosto seja de valor universal e que todos à nossa volta partilham da mesma opinião. Esta questão de “julgamento” possui diversas variáveis como, por exemplo, tempo, idade, sexo e grupo onde estamos inseridos, formando nossa opinião dia a dia. Diferentes culturas possuem tantos aspectos diversos que não possibilitam tomar a arte como um só conjunto de regras a serem aplicadas por todos. A compreensão da beleza é relativa. O que, para um grupo cultural, pode ser considerado belo, para outro pode não ser. Sem contar, que por vezes, até o que acontece no nosso cotidiano afeta nossas emoções e pode influenciar o nosso julgamento de beleza.

Horst Waldemar Janson vai mais longe, ao considerar o conhecimento do artista às ideias de percepção da beleza aplicadas conscientemente em sua arte, de acordo com o seu tempo e as leis científicas, pois conforme o autor:

Parece assim impossível definir qualidades absolutas em arte, não havendo como escapar à necessidade de apreciar as obras de arte no contexto do seu tempo e circunstancialidade, sejam eles quais forem. Nem poderia ser de outra maneira, quando a arte continua a ser criada à nossa volta, abrindo-nos quase todos os dias os

olhos a novas experiências e obrigando-nos a reajustar as nossas percepções (JANSON, 2001, p. 12).

Alguns filósofos ao abordarem o prazer do belo ou o prazer estético, vão além da percepção visual, pois tais prazeres são possíveis ao ouvirmos uma música que apreciamos, vemos uma fotografia que nos traz memórias ou histórias que nos remetem a lembranças. Cristina Costa atribui o prazer artístico à forma das coisas, seja por sons, cores, ritmos, texturas, segundo a autora, dando-se também pela nossa maneira de percepção. Tomando os critérios de beleza, sugere ela: “confie na emoção que as coisas, as paisagens, as palavras e os sons despertam em você e desconfie daqueles que se julgam capazes de definir pelos outros, de forma inquestionável, o que é belo e o que é arte” (COSTA, 2004, p. 25).

Na história da arte é possível identificar como a percepção do belo e como o conceito de beleza variam conforme a época e o lugar em questão. Em períodos distintos, como por exemplo, no Renascimento, prezava-se pela simetria e pelo equilíbrio das formas, sendo o homem o centro de tudo, e no Cubismo, os elementos eram compostos conforme a realidade da consciência do autor.

Há de se distinguir a beleza (idealidade), do belo (objeto). Embora ortograficamente semelhantes, carregam conceitos diferentes. Diversas coisas no mundo não são aprazíveis, mas são belas. Conforme também destaca Cristina Costa, a beleza possui aspectos agradáveis e alegres, bem como desagradáveis e tristes, e esses elementos tanto emocionam o mundo real quanto o mundo da arte, servindo de inspiração para a criação do artista, sendo que:

[...] a beleza vem da emoção que temos diante de uma obra de arte quando percebemos o que o artista tenta transmitir. A beleza vem também da sensação de conseguirmos ver o mundo da maneira que pensamos ter sido a intenção do artista. O belo se constitui, assim, tanto por uma emoção despertada como por sua correspondência de uma ideia transmitida (COSTA, 2004, p. 29).

Assim, neste estudo, os conceitos de belo e beleza estão relacionados às características que evidenciam os conceitos e contextos de cada época, expressos nos autorretratos de referência utilizados para a produção de minha obra, a partir da apropriação de oito períodos da história da arte.

3 O RETRATO E O AUTORRETRATO NA ARTE

A nossa aparência diz muito sobre nós, manifesta costumes, culturas de diferentes povos, transparece sentimentos e, por vezes, expressa estados de humor, podendo revelar o grau de autoestima do momento vivido. Ao traçar um percurso pela história da arte é possível observarmos como as aparências dos rostos pintados pelos artistas evidenciavam o período histórico em que estavam inseridos. As aparências dos modelos retratados pelos artistas eram “construídas” de acordo com o uso de vestimentas, manejo dos penteados, maneira como o corpo era visto e estudado, além dos artifícios utilizados pelos pintores.

Ao abordar o conceito de retrato, busco a contribuição de Constança Maria Lima de Almeida Lucas (2015) que traz a origem do termo, do latim *retrahere*, que quer dizer retirar. Para a autora trata-se da representação do ser humano, de maneira que seja possível identificar a semelhança explícita entre a imagem e o retratado.

O retrato é uma representação de uma ou mais figuras, composto com o auxílio de modelos vivos, fotografias, memórias ou qualquer outra imagem que possa remeter à figura de quem será representado⁵. Presente na arte desde o Egito Antigo, o retrato é uma das maneiras mais reconhecidas e utilizadas para a preservação da figura humana ao longo dos tempos, mantendo-se primordial até o século XIX, quando foi inventada a fotografia.

Na organização de um retrato, absolutamente tudo na composição requer estudo. Desde a posição do retratado, da escolha das cores – que podem transmitir diversos sentimentos, como alegria, solidão, tristeza, rigidez, euforia, bem como a distribuição e quantidade de luz, para poder reforçá-lo. Vestes, ornamentos e expressões fazem parte da estrutura da aparência em um todo e são fundamentais para o que o retrato quer transmitir. Segundo H. W. Janson “um retrato capta não apenas a semelhança física mas também a alma do retratado” (2001, p.31).

Por sua vez, o autorretrato na arte⁶ consiste na representação da imagem do artista, seja ela feita através do desenho, pintura, gravura, escultura, fotografia ou outra linguagem visual de escolha do autor. Esta prática acompanha grande parte da história da arte, nas inúmeras vezes em que os artistas trazem sua imagem para a obra, em que se veem e se deixam ver pelo observador. Na grande maioria dos autorretratos o foco está no rosto, em primeiro plano, de semblantes raramente serenos ou transparecendo felicidade. Geralmente o artista faz daquela obra uma autorreflexão, trazendo à tona seus mais profundos sentimentos,

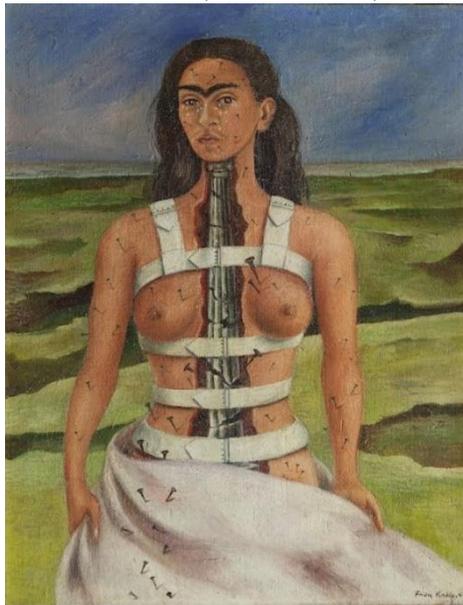
⁵ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo364/retrato>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

⁶ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo897/auto-retrato>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

suas angústias e sua visão sobre si mesmo, evidenciando defeitos, mutilações ou até trabalhando com metáforas.

Difícilmente encontraremos registros de autorretratos heroicos ou celebrativos, pois conforme o transparecer das imagens, estes foram produzidos em momentos de inquietude e introspecção, a exemplo do autorretrato *A Coluna Partida*, da artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954). A pintora possui diversos autorretratos em sua obra, sendo esse um dos mais icônicos dentre suas produções, em que deixa transparecer suas dores e tristezas da vida tão sofrida que levou. Em *A Coluna Partida*, Kahlo evidencia seu problema na coluna, ocasionado por um acidente na adolescência, e que a perseguiu até o findar de seus dias. Ainda em decorrência do acidente, a artista precisou fazer uma cirurgia na coluna vertebral e ficar um longo período acamada, presa a um espartilho metálico⁷. Colocou um espelho acima de sua cama e produziu seus autorretratos ao ver seu reflexo no objeto.

Figura 1 – Frida Kahlo, *A Coluna Partida*, 1944. Óleo sobre tela, 30,5 x 39 cm. Museu Dolores Olmedo, Xochimilco, México



Fonte: Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/a-coluna-partida/EgGMbMFBQrAe3Q?hl=pt-BR>>. Acesso em: 25 out. 2018.

Para o pintor e escritor Julian Bell, o autorretrato é a visão do artista sobre ele mesmo e até nos autorretratos mais antigos, já é possível perceber o uso de máscaras.

É estimulante pensar que estamos vendo Raphael em sua juventude [p.64] ou Picasso no seu final [p.353] ‘como eles se viam’, mas pode ser mais preciso dizer que estamos olhando ficções, no qual a evidência do espelho foi editada

⁷ Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/a-coluna-partida/EgGMbMFBQrAe3Q?hl=pt-BR>>. Acesso em: 25 out. 2018.

magistralmente. O que nos confronta: quinhentos desvios, ou uma resma de máscaras? (BELL, 2000, p. 6 – tradução minha)⁸.

Assim como nos autorretratos, na produção de retratos fica evidente a preocupação com as aparências. Peter Burke concorda com o uso das máscaras, ao afirmar que “os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais” (BURKE, 2017, p. 44).

O historiador cita alguns exemplos de retratos, nos quais apenas o lado favorável da pessoa foi representado:

O duque de Urbino, Federico de Montefeltro, do século XV, que havia perdido o olho num torneio, sempre era representado de perfil. A mandíbula protuberante do imperador Carlos V é conhecida pela posteridade apenas através dos relatos nada lisonjeiros de embaixadores estrangeiros, uma vez que pintores disfarçavam a deformidade. Os modelos geralmente vestiam suas melhores roupas para serem pintados (BURKE, 2017, p. 43).

Figura 2 – Piero della Francesca, *Retrato de Frederico de Montefeltro* (em face), 1465. Têmpera sobre tela, 47 x 33 cm. Galeria dos Uffizi, Florença, Itália



Fonte: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Federico_da_Montefeltro>. Acesso em: 06 nov. 2018.

Fazendo um paralelo das ideias de retrato e de autorretrato podemos observar que, conforme já mencionadas e de acordo com Lucas (2015), tais ideias respondem à necessidade humana de expressar suas individualidades, com o prazer estético, que ainda, conforme Costa,

⁸ Original: “It is stimulating to think that we are seeing Raphael in his youth [p.64] or Picasso at his end [p.353] ‘as they saw themselves’, but it might be more accurate to say that we are looking at fictions, in which the evidence of the mirror has been masterfully edited. What confronts us: five hundred unveilings, or a ream of further masks?”.

é “[...] aquele que, resultando da sua composição e harmonia, é apreciado através da contemplação ou fruição” (2004, p. 21).

A prática do autorretrato foi impulsionada a partir do século XV, e diversos pintores se inseriram em suas obras, como Velásquez, Caravaggio, Van Gogh, Gauguin, Munch, Picasso, Tarsila do Amaral, Portinari, Andy Warhol, Frida Kahlo, apenas para citar alguns.

3.1 DA ARTE EGÍPCIA À ARTE SURREALISTA: UM PERCURSO PELOS RETRATOS

Neste trabalho irei abordar uma parcela muito pequena da trajetória da história da arte por meio de retratos femininos, em que os rostos de diferentes mulheres serão guias para conceituar os estilos predominantes de cada época com seus significados. De acordo com tal definição para H. W. Janson, “estilo deriva de *stills* (estilete utilizado pelos Romanos para escrever) e designava o modo de traçar as letras ou a escolha e ordenação das palavras” (2001, p. 77).

O autor também define que:

Para os historiadores de arte, o estudo dos estilos tem importância capital: não só os habilita a descobrir, graças a cuidadosas análises e comparações, quando, onde e por quem certa obra foi criada, como lhes permite compreender a intenção do artista, a qual depende da sua personalidade e do meio onde viveu e trabalhou (JANSON, 2001, p.77).

Partindo desta ideia, com as colaborações de E. H. Gombrich (1999), Wendy Beckett (1997) e H. W. Janson (2001), irei contextualizar as principais características de alguns períodos e citar alguns de seus principais artistas.

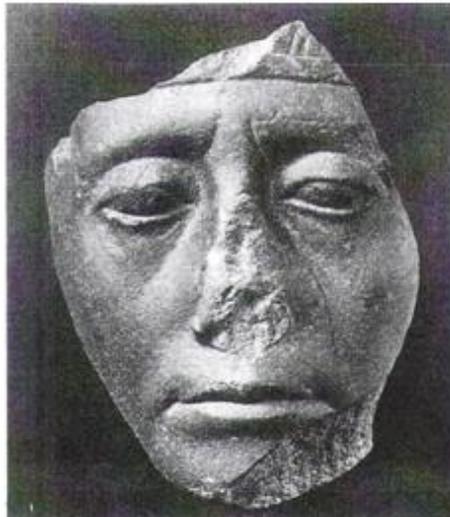
3.1.2 NO EGITO ANTIGO

A arte egípcia pode ser classificada por dois adjetivos: duradoura e contínua. Apesar de suas manifestações artísticas demonstrarem uma regularidade, os tipos fundamentais das instituições, crenças religiosas e ideais artísticos foram definidos nos primeiros milênios e assim se mantiveram, até o final. A arte vivia em oscilação entre a tradição e a inovação, e nunca foi inerte.

Ao findar da Sexta Dinastia, o poder faraônico centralizado sofreu uma queda. O Egito passou por grandes perturbações políticas que perduraram cerca de 700 anos à frente. Alguns senhores regionais reavivaram a rivalidade entre norte e sul, culminando no surgimento de

várias dinastias de curta duração. Na Décima Segunda Dinastia os retratos apresentavam-se mais individuais, expressando emoções e características próprias do retratado. Enquanto na Monarquia Antiga retratavam-se rostos com expressão de serena confiança, na Décima Segunda Dinastia os rostos traziam uma expressão “sombria e perturbada que denuncia uma nova profundidade de autoconsciência” (JANSON, 2001, p.91). Esses atributos de individualidade, manifestando um realismo firme, se mantiveram como características marcantes dos retratos da arte romana e renascentista.

Figura 3 – *Retrato de Sesóstris III*, c.1850 a. C. Quartzite, 165 cm. Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque (oferta de Edward S. Harkness, 1926), Estados Unidos da América



Fonte: Disponível em: <<http://tempodearquitectura.blogspot.com/2011/02/trabalho-de-historia-da-arte-egito.html>>. Acesso em: 19 ago. 2018.

Nas pinturas do Egito Antigo (3.200 a.C. – 2.100 a.C.), predominava a Lei da Frontalidade. Suas figuras eram sempre bidimensionais e padronizadas, com as cabeças sempre de perfil, enquanto os olhos eram mostrados frontalmente. As dimensões dos corpos dos murais egípcios eram variadas conforme a hierarquia das figuras ali representadas. No Egito Antigo, os longos e espessos cabelos negros serviam para proteger do sol a pele dos egípcios. A maquiagem que delineava os olhos, popularmente conhecida como *kohl*, além de servir para proteger-lhes dos raios solares também, de acordo com a cultura egípcia, servia para evitar que se olhasse diretamente para os deuses *Rá* (Deus do Sol) e *Horus* (Deus dos Céus), como ainda, era utilizada como distinção social. Identifica-se a pintura *kohl* no busto da rainha Nefertiti (cerca do ano de 1300 a. C.). Esse recurso conferia sensualidade e beleza ao rosto, como pode-se conferir na imagem da página 69 desse estudo.

Sobre a influência egípcia na arte grega, o autor destaca:

Os novos temas que distinguem o estilo orientalizante do geométrico – lutas de animais, monstros alados, cenas de combate – penetraram na Grécia sobretudo através dos relevos de marfim e dos trabalhos de metal importados da Fenícia e da Síria, onde tanto se refletiam as influências da Mesopotâmia como as do Egito. Estes objetos foram encontrados em solo grego, o que permite dar como bem provada esta via de transmissão. Não contribuem, no entanto, para explicar o aparecimento da arquitetura monumental e da escultura de pedra (c. 650 a. C.), as quais pressupõem uma relação direta com obras egípcias que só podiam ser estudadas no próprio local. Já existiam na época pequenas colônias de gregos no Egito, mas ainda não sabemos por que se manifestou subitamente na Grécia o gosto pela arte monumental, nem como adquiriram os seus artistas tão rapidamente a perícia egípcia do talhe da pedra (JANSON, 2001, p. 154).

O legado da arte egípcia de representação da figura humana permanece presente em algumas características das esculturas gregas em pedra, em que é possível notar, nas figuras a seguir, os traços maciços e cúbicos, as silhuetas de ombros largos, punhos cerrados e a perna esquerda um pouco à frente da perna direita. Nota-se também o estilo do cabelo, de forma que pareça mais como uma peruca do que o cabelo natural da figura, bem como as vestes justas e o braço erguido de encontro ao peito.

Figura 4 – *Miquerinos e a Rainha*, de Gizé, c. 2470 a. C. Xisto, 140 cm. Museu de Belas Artes, Boston, Estados Unidos da América



Fonte: Disponível em: < <http://historiadaarte2013.blogspot.com/2013/04/egito.html>>. Acesso em: 19 ago. 2018.

Figura 5 – *Figura feminina (Koré)*, c. 650 a. C. Calcário, 62 cm. Museu do Louvre, Paris, França



Fonte: Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/181481059961561405/?lp=true>>. Acesso em: 19 ago. 2018.

Figura 6 – *Figura de Jovem (Kouros)*, c. 600 a. C. Mármore, 186 cm. Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque (Fletcher Fund, 1932), Estados Unidos da América



Fonte: Disponível em: <<http://dicionario.babylon-software.com/kouros/>>. Acesso em: 19 ago. 2018.

3.1.3 NA GRÉCIA ANTIGA

Na Grécia Antiga, durante o período Clássico (500 a.C. – 338 a.C.), havia um ideal de beleza relacionado ao corpo. Sua perfeição encontrava-se na exata proporção, simetria e vitalidade. A simetria era uma característica muito forte desse período e possível de reconhecimento ao observamos que as figuras esculpidas possuíam olhos e tranças iguais,

lábios extremamente simétricos e de sorriso vago. Todas essas medidas eram trabalhadas com base na estátua “Cânone”, esculpida por Policleto, no século IV a. C., sendo que todas as partes do corpo deveriam adaptar-se por iguais através de suas proporções.

As esculturas gregas são as mais antigas estátuas humanas esculpidas em pedra, em pé, sem apoio, e representando o tamanho real do ser humano. Há uma ausência de diferenciação nas estátuas – com exceção do sexo, sendo que as femininas são denominadas *Korai* (plural de *Koré*, mulher jovem), e as masculinas, *Kouroi* (plural de *Kouros*, homem jovem). Essas estátuas não se tratam de deuses, mas sim de representações dos ideais de beleza, da perfeição física e força vital, em que os mortais e imortais participavam igualmente.

Enquanto o escultor egípcio não separa a estátua do bloco de pedra, não existindo, portanto, vãos entre os braços e as pernas, o escultor grego, pelo contrário,

separa os braços do torso e as duas pernas (exceto sob a saia) e vai até onde pode para suprimir todo o material desnecessário (a única exceção é a das pontes de ligação dos punhos com as coxas do *Kouros*). Para ele é muito importante, ao que parece, que toda a pedra da estátua tenha sentido representativo, num todo orgânico, pelo que deve ser trabalhada para deixar de ser matéria inerte (JANSON, 2001, p. 157).

Entre os escultores gregos de maior expressão destaca-se Praxíteles, considerado conforme o autor, “o mestre da graça feminina e da evocação sensual da carne” (JANSON, 2001, p.204). A estátua mais ilustre de Praxíteles é *Afrodite de Cnido*, que conquistou tanta fama que, muitas vezes, “é citada na literatura antiga como sinônimo de perfeição absoluta” (JANSON, 2001, p.204).

Figura 7 – *Afrodite de Cnido*. Cópia romana de um original de Praxíteles, c. 375-330 a. C. Mármore, 203 cm. Museus do Vaticano, Roma, Itália



Fonte: Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Praxiteles>>. Acesso em: 19 ago. 2018.

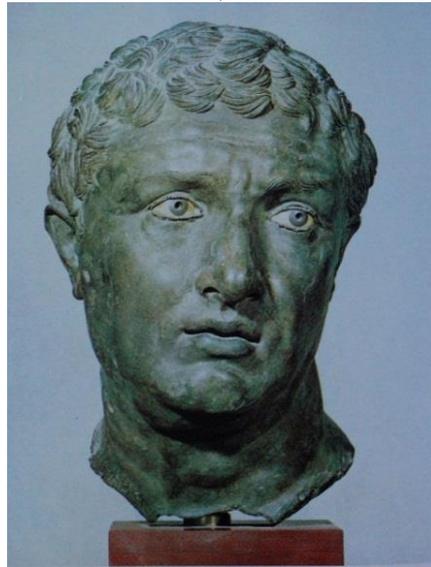
O autor credita a fama de beleza e perfeição absoluta da estátua, argumentando:

Encontramos aqui muitos pormenores requintados em geral perdidos nas cópias: delicado tratamento do mármore, o sorriso quase imperceptível, o modelado suave, como que “velado”, das feições; e até o próprio cabelo, de um tratamento mais rude para contraste, participa da impressão sedosa do resto do corpo” (JANSON, 2001, p. 205).

Outro grande nome da escultura grega é Lísipo, que começou sua carreira por volta de 370 a. C. e sua obra possuía características mais difíceis de perceber. O escultor foi louvado por autores da Antiguidade por ter substituído o *canon* de Policleto por outro, com novas proporções: corpo mais esguio e cabeça menor. Seu realismo se tornou famoso, ao ser definido como o mestre mais próximo à própria natureza. Dessa forma, as proporções trabalhadas por Praxíteles são mais influenciadas por Lísipo do que por Policleto.

Um dos ramos mais importantes da escultura grega, desde o século IX a. C., é o retrato, que continuou a florescer no período helenístico. Nesse período foram retratados poucos originais, portanto, grande parte das obras são conhecidas pelas cópias romanas. Entre os poucos originais está uma cabeça de bronze, encontrada em Delos, obra datada do século I a. C. Segundo o costume grego, foi esculpida como parte de uma estátua de corpo inteiro. A obra destaca-se pela individualidade do modelo, uma vez que é possível perceber suas emoções através da pedra, transparecendo certa angústia e um ar de dúvidas, expressão extremamente humana e sem caráter heroico.

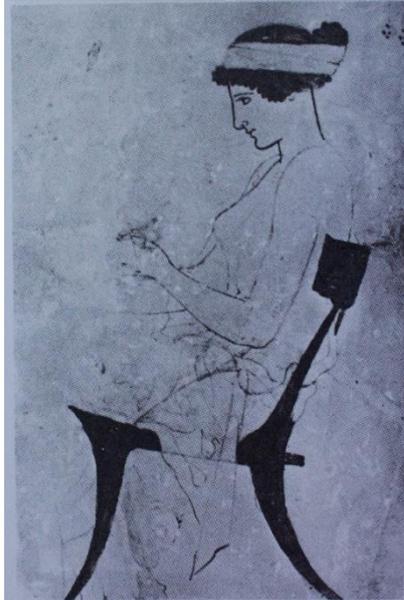
Figura 8 – *Busto-Retrato*, de Delos, c. 80 a.C. Bronze, 32,7 cm. Museu Nacional de Atenas, Atenas, Grécia



Fonte: H. W. JANSON, *História Geral da Arte*, 2001. Foto: Giulia Aimi.

Diferente da escultura, existem pouquíssimos registros quando se fala de pintura grega. Entretanto, alguns vasos podem demonstrar a prática da época, os *lekythoi* (pequenos jarros para azeite) que eram utilizados como oferendas funerárias. Esses vasos possuíam um revestimento branco, servindo como tela para que o pintor pudesse ter a liberdade de desenhar e trabalhar com o efeito de ilusão espacial, bem como seu sucessor ao utilizar pena e papel. Para o desenho, o fundo branco servia como o espaço vazio de onde as formas pareciam emergir. Poucos pintores foram capazes de produzir essa ilusão. Dentre eles, destaca-se o artista desconhecido, intitulado “Pintor de Aquiles”, autor do desenho da jovem da figura 9. O desenho é de qualidade primorosa, realizado “com poucos traços, seguros, vivos e fluidos, o artista não só criou uma figura de três dimensões como também revela o corpo sob o vestido” (JANSON, 2001, p. 199).

Figura 9 – Pintor de Aquiles. Lécito de fundo branco com *Senhora e Criada* (detalhe). S/d. Staatliche Antikensammlungen, Munique, Alemanha

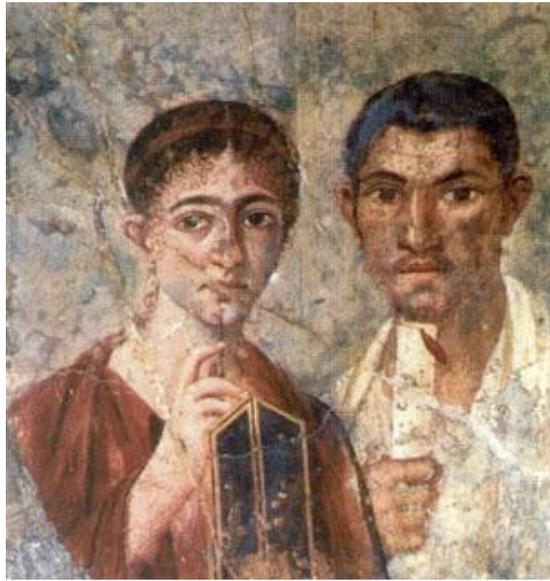


Fonte: H. W. JANSON, *História Geral da Arte*, 2001. Foto: Giulia Aimi.

Contudo, a técnica do fundo branco não expandiu como o esperado. Partindo de meados do século V a. C., a pintura monumental foi transformando a pintura de vasos em uma arte secundária, que “procurou reproduzir composições monumentais em ponto pequeno devido às limitações de sua própria técnica (JANSON, 2001, p. 200). Com isso, o resultado foi uma acumulação de figuras mal definidas.

Devido à admiração dos romanos pela arte grega, esses também representaram retratos, passando a produzir esculturas para adornar suas casas e palácios. O realismo e naturalismo era fortemente trabalhado e optado por aqueles que possuíam condições para fazer suas encomendas, preferindo uma fiel representação a uma imagem idealizada. Seus retratos se caracterizavam por suas singularidades, como os cabelos excessivamente ornamentados e as imperfeições da face, características singulares de cada indivíduo, como exemplo da figura 10, uma pintura mural romana onde o interesse está concentrado nas personalidades do casal.

Figura 10 – *O padeiro e sua mulher* (“*Neo e sua mulher*”), século I, 58 x 52 cm. Acervo não encontrado



Fonte: Disponível em: <<http://professorlmuniz.blogspot.com/2011/06/9-imagens-recomendadas.html>>. Acesso em: 05 set. 2018.

Nos murais medievais, as pinturas retratavam a continuidade da tradição greco-romana, bem como a ênfase no tema cristão, exaltando a fé. A arte bizantina representou a evolução da pintura em relação à tradição greco-romana, não mais fiel aos temas, mas com o intuito de criar o novo, em que, para pintar as cabeças, reproduziam três quartos do rosto, de modo que as personagens olhassem de lado. A influência da arte bizantina pode ser percebida na arte gótica, tendo início com a arquitetura do século XII, no auge da Idade Média (nos últimos três séculos), quando a Europa deixou para trás a Idade das Trevas e se dirigiu para uma era de prosperidade e de confiança. Já de início, a arte gótica demonstrava mais realismo do que as artes bizantina e românica. Percebia-se maior exploração dos efeitos de perspectiva, com a ilusão de criar espaços que pareciam reais. Também se percebe, nesse período, a preocupação com a elegância e delicadezas sinuosas, bem como as presenças de uma narrativa pictórica e de uma espiritualidade intensificadas, além da solidez na forma.

Como já mencionado, artistas que seguiam o estilo bizantino tinham a seguinte fórmula para pintar cabeças: reproduziam três quartos do rosto, de modo que as personagens olhassem de lado. Conforme Beckett, “o efeito disso era excluir todo e qualquer envolvimento pessoal das personagens entre si ou com o observador. Mas, para Giotto, a arte era toda envolvimento” (1997, p. 48). Para o pintor, o mundo real era a base de tudo. A intuição de Giotto (c.1267-1337) era trazer o mundo natural e a humanidade sem afetações. “A forma e o espaço escultóricos penetram o espaço bidimensional das pinturas, e elas passam a respirar, para sempre libertadas da rígida e estilizada tradição bizantina” (BECKETT, 1997, p. 46).

Como exemplo da representação do retrato nesse período, apresento a imagem da obra, figura 11, em que Giotto representa em sua pintura o retrato carregando consigo uma solidez na forma e, apesar de pequena em tamanho, traz uma carga de significação humana – com olhares rígidos e penetrantes – que torna a obra gigantesca.

Figura 11 – Giotto, *Madona e o Menino*, provavelmente c. 1320/1330, 85 x 62 cm. Galeria Nacional de Arte, Washington, EUA



Fonte: Disponível em: <<http://laymirella.blogspot.com/2009/04/madonna-e-o-menino-de-giotto-di-bondone.html>>. Acesso em: 05 set. 2018.

3.1.4 NO RENASCIMENTO

Já no Renascimento, que de acordo com a Introdução do volume 2 da obra *História Geral da Arte: Renascimento e Barroco*, o autor situa que “começou quando os homens perceberam que já não viviam na Idade Média” (JANSON, 2001, não paginado), período, portanto, dos séculos XIII a XVI e surgido na Itália. Assim, é considerado como a primeira escola da história da arte que estava ciente de sua existência e que criou o termo para intitular-se, buscando na etimologia da palavra, o significado do movimento.

O homem medieval não julgava pertencer a uma época diferente da Antiguidade clássica: encarava todo o passado em relação à vinda de Cristo. Ou fora antes – a “era da Lei”, isto é, do Antigo Testamento – ou depois – a “era da Graça”. Assim, o tempo da história estava ligado ao céu, mais que à terra. O Renascimento, pelo contrário, não dividiu o passado conforme o plano divino da Redenção, mas tomou como base as realizações humanas. [...] O presente, a “Nova Idade”, definia-se, afinal, por uma espécie de retorno, um “renascimento” – *rinascitá* em italiano (do

latim *renasci*, renascer), *renaissance* em francês e, por adoção, em inglês (JANSON, 2001, não paginado).

Em meados de 1330, o poeta italiano Petrarca registrou em seus escritos a origem da visão renascentista. Para ele, tratava-se mais como uma “ressureição dos clássicos”, uma busca por restabelecer o latim e o grego à sua pureza original, bem como o retorno dos textos de autores antigos. Tal conceito perdurou por mais dois séculos, abrangendo quase todas as áreas culturais, incluindo as artes plásticas. Segundo o autor “o objetivo do Renascimento não foi o de copiar as obras da Antiguidade, mas o de igualá-la e, se fosse possível, o de superá-la” (JANSON, 2001, p. 541).

Nas palavras de Boccaccio a pintura Renascentista surgiu com Giotto que, segundo ele, “trouxe à luz esta arte que estivera sepultada por muitos séculos” (Boccaccio, c. 1350, apud. JANSON, 2001, p. 544). O pintor não negava que o passado se tratava de uma era de obscuridade, uma vez que as principais características do seu estilo provinham da tradição bizantina e gótica. Anteriormente, a arte da Idade Média já havia passado por mudanças e, de acordo com Janson (2001) não seria correto creditar apenas à Giotto o mérito do Renascimento. Sobre Boccaccio, o autor também destaca que ele se interessava pelo progresso do humanismo na literatura e, como uma estratégia intelectual, atribuiu a Giotto o papel de “Petrarca da pintura”. O poeta foi o primeiro a aplicar a uma das artes plásticas o conceito petrarquiano de “renascimento depois da idade das trevas”, quando afirmava que Giotto pintava cada detalhe da natureza com tanta veracidade que as pessoas acabavam confundindo suas obras com a realidade. Dessa forma, é possível assimilar que “o ressurgimento da Antiguidade representa para os pintores um realismo sem compromissos” (JANSON, 2001, p.544), tema contínuo na pintura renascentista que justificava a imitação da natureza como parte do movimento de “regresso aos clássicos”. Paisagens líricas e luminosas, contrastes mais suaves, luz e sombra se difundem e as cores ficam mais brilhantes. Havia uma preocupação maior com a realidade visual e, portanto, a ordem racional tornou-se segundo plano.

Mestre de Flémalle é considerado um artista de identidade incerta, mas que não poderia deixar de ser trazido nesse trabalho ao abordarmos o Renascimento, pela maestria do uso de técnicas – profundidade ilimitada, estabilidade, continuidade e plenitude – que proporcionavam ao observador a sensação de estar vendo “através” da superfície. Diferenciava também as luzes, ao trabalhar a luz difusa, com sombras suaves e delicadas nuances de brilho, e a luz direta, que produz sombras mais delineadas e reflexos. Utilizou o óleo como diluente para as tintas que coloriam as madeiras, então suporte dos quadros da

época, já que possuía uma secagem lenta, fator que permitia alcançar uma grande diversidade de efeitos na pintura. O artista representava a realidade concreta, e cada mínimo detalhe de suas pinturas carregava uma mensagem simbólica, como flores associadas à Virgem – roseira, violetas e malmequeres – e objetos associados à Maria – vasilha de água e toalha – características que estão evidentes na figura 12. Como se pode observar, sua importância na representação do retrato merece destaque, pois “só com o Mestre de Flémalle, o primeiro artista desde a Antiguidade capaz de reproduzir um rosto humano em primeiro plano e a três quartos, o retrato começou a desempenhar um papel preponderante na pintura setentrional” (JANSON, 2001, p. 554).

Figura 12 – Mestre de Flémalle (**Robert Campin?**). *O Retábulo de Mérode*, c. 1425-28. Painel central, 64 x 63 cm; postigo 64 x 28 cm. Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque, Estados Unidos da América. The Cloisters Collection; aquisição, 1957



Fonte: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1bulo_de_M%C3%A9rode>. Acesso em: 12 set. 2018.

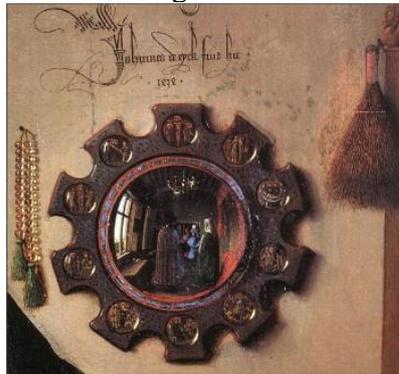
Jan van Eyck, nascido por volta de 1390, foi um pintor burguês e da corte que apresentou em sua obra o interesse pelo mundo visível, pela profundidade espacial ilimitada, pelas pregas angulosas dos tecidos, não tão graciosas, mas muito mais realistas. São formas menos esculturais, com gradações de luz mais sutis, bem como as cores. Van Eyck e seus irmãos foram os pioneiros a utilizar a perspectiva aérea em que a intensidade das cores, juntamente com o contraste de claro-escuro, gradualmente vão diminuindo, até se tornarem uniformes, como quando as montanhas mais distantes se fundem ao azul do céu, como uma névoa. Em 1434 pintou uma das obras-primas de sua época (figura 13), ao retratar um jovem casal trocando seus votos matrimoniais. A característica marcante desta obra é o espelho ao fundo do casal, em que se pode observar a presença de mais duas pessoas – crê-se que uma delas é o artista. Acima do espelho, há uma legenda na parede com o escrito “*Johannes de Eyck fuit hic*” (Jan van Eyck esteve aqui”, datado de 1434).

Figura 13 – Jan van Eyck. *Retrato de Casamento*, 1434. Painel, 84 x 57 cm. Galeria Nacional, Londres, Inglaterra



Fonte: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Casal_Arnolfini>. Acesso em: 12 set. 2018.

Figura 14 – Jan van Eyck. *Retrato de Casamento* (detalhe). Galeria Nacional, Londres, Inglaterra



Fonte: Disponível em: <<http://gabinetedehistoria.blogspot.com/2014/06/parte-iv-renascimento-transicao-do.html>>. Acesso em: 12 set. 2018.

Sem intuito de alongar-me demasiadamente em determinado período da história da arte, mas apenas situar o leitor das transformações ocorridas nos rostos retratados ao longo dos tempos, detive-me apenas em alguns pintores por suas inovações de técnicas e representações até chegar em Leonardo da Vinci (1452-1519). Como é de conhecimento de todos, no Renascimento, o homem passa a ser o centro do mundo e do conhecimento. Os renascentistas utilizaram a perfeição dos gregos e a individualidade dos romanos para compor o seu modelo. A cultura Greco-Romana passou a ser o forte fruto nas culturas que se sucederam. Através dela, o corpo humano voltou a ser retratado com maestria e as figuras presentes nas pinturas passaram a ter volume com a utilização da técnica de luz e sombra, trazendo exatidão aos retratos. Como exemplo de maestria da utilização dessas técnicas, trago

a célebre obra *Mona Lisa* (figura 15), do pintor italiano Leonardo da Vinci (1452-1519), um dos símbolos da pintura até os dias atuais, considerado patrimônio mundial.

Figura 15 – Leonardo da Vinci. *Mona Lisa*, c. 1503-05. Painel, 77 x 53 cm. Museu do Louvre, Paris, França



Fonte: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa>. Acesso em: 12 set. 2018.

Outro retrato, muito conhecido, pintado por Da Vinci é o de *Cecilia Gallerani* (figura 52), como pode-se conferir na imagem da página 72. Produzido com a utilização do *sfumato*⁹, possui feições mais suaves e menos misteriosas que a célebre *Mona Lisa*, bem como, nas palavras de Beckett (1997), uma “melancolia recôndita”, mostrando-se mais atraente.

Assim como Da Vinci, Sandro Botticelli (1444/5-1510) também ocupa lugar de destaque como um dos grandes nomes do Renascimento com suas formas alongadas, contornos nítidos e linhas sinuosas, características visíveis na obra de caráter mitológico *O nascimento de Vênus* (figura 16), encomenda de um membro da família Medici, em que “a história do nascimento de Vênus era o símbolo do mistério através do qual a mensagem divina da beleza veio ao mundo” (GOMBRICH, 1999, p. 264). Sobre a obra, o historiador também complementa:

A Vênus de Botticelli é tão bela que não nos apercebemos do comprimento incomum do seu pescoço, ou o acentuado caimento dos seus ombros e o modo singular como o braço esquerdo se articula ao tronco. Ou, melhor ainda, deveríamos dizer que essas liberdades que por Botticelli foram tomadas a respeito da natureza, a

⁹ Técnica desenvolvida por Leonardo da Vinci para reproduzir a textura da pele humana, através de uma série de camadas de tinta que resultavam em um efeito esfumado. Disponível em: <<http://leonardodavinci.cc/sfumato-enfrente-a-sombra/>>. Acesso em: 14 set. 2018.

fim de conseguir um contorno gracioso das figuras, aumentam a beleza e a harmonia do conjunto na medida em que intensificam a impressão de um ser infinitamente delicado e terno, impelido para as nossas praias como uma dádiva do Céu (GOMBRICH, 1999, p. 264).

Por tratar-se de uma imagem de tema mitológico dentro de uma civilização cristã, havia a possibilidade de acusação de neopaganismo. Para que isso não acontecesse, a junção da fé cristã com a mitologia antiga necessitava de uma argumentação sofisticada. Podemos citar a explicação do filósofo neoplatônico, Marsílio Ficino, em que para ele:

a vida do universo, incluindo a do homem, estava ligada a Deus por um circuito espiritual, continuamente ascendendo e descendendo, de modo que toda a revelação, quer da Bíblia, quer de Platão, quer ainda dos mitos clássicos, era só uma. E assim a beleza, o amor e a beatitude, constituindo fases do mesmo circuito, eram um todo, e os neoplatônicos podiam invocar quer a "Vênus celestial" (isto é, a Vênus nua, nascida do mar), quer a Virgem Maria, como fontes de "amor divino" (entendido como intuição da beleza divina) (Ficino, s/d. apud. JANSON, 2001, p. 629).

Figura 16 – Sandro Botticelli, *O nascimento de Vênus*, c. 1485-1486. Têmpera sobre tela, 175 x 280 cm. Galeria dos Uffizi, Florença, Itália



Fonte: Disponível em: <<https://santhatela.com.br/sandro-botticelli/botticelli-o-nascimento-de-venus/>>. Acesso em: 14 set. 2018.

Outro nome do mesmo período que não poderei deixar de mencionar neste estudo é do escultor Michelangelo (1475-1564), que de acordo com H. W. Janson (2001), não via a arte como ciência, mas sim como criação de homens, semelhante à criação divina. Sobre a obra do escultor, o autor pontua que ele libertava corpos reais de dentro dos mármores, como maneira de personificar sua fé na imagem humana. Janson também complementa que, para Michelangelo, o corpo era a prisão terrena da alma, e é possível observar que suas esculturas são de uma dualidade extraordinária, ao parecerem calmas em seu exterior, mas presas e agitadas no interior. Uma de suas esculturas mais famosas é *Davi* (figura 17), com a sua “escala heroica, a beleza e poder sobre-humanos e o volume túmido das suas formas” (JANSON, 2001, p. 648).

Figura 17 – Michelangelo, *Davi*, 1501-1504. Mármore, 4089 cm. Museu da Academia, Florença, Itália



Fonte: Disponível em: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/David_\(Michelangelo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/David_(Michelangelo))>. Acesso em: 14 set. 2018.

Umberto Eco aponta que no Renascimento, quando o corpo passa a ser o centro de tudo, a perspectiva passa a ser trabalhada como uso de invenções e imitações. O artista segue reproduzindo a realidade precisamente, mas agora aprimora sua obra com o seu ponto de vista, acrescentando a beleza contemplada por ele. Acrescenta ele:

No Renascimento chega a um alto grau de perfeição a chamada “Grande Teoria”, segundo a qual a Beleza consiste na proporção das partes. Ao mesmo tempo, porém, assistimos ao surgimento na mentalidade e na cultura renascentistas de forças centrífugas que empurram em direção a uma Beleza inquieta, informe, surpreendente. [...] É preciso, acima de tudo, deixar evidente o caráter fluido e dinâmico de um processo cultural que atravessa tanto as artes quanto a sociedade, e que apenas por alguns breves instantes, e muitas vezes só em aparência, cristaliza-se em figuras determinadas e nitidamente definidas (ECO, 2004, p.214).

A seguir do Renascimento, a tendência artística mais citada é o Maneirismo. Em seu sentido original, caracteriza um estilo de um grupo de pintores de meados do século XVI, em Roma e em Florença. H.W. Janson diz tratar-se de uma “arte conscientemente “artificial” e amaneirada, derivada de algumas concepções de Rafael e Michelangelo”. O autor também destaca o caráter frio e formal, das obras maneiristas que possuem a peculiaridade de um movimento que dispõe uma “visão interior”, ainda que subjetiva e fantástica, acima da dupla autoridade da natureza e dos antigos” (JANSON, 2001, p. 670).

O princípio do Maneirismo e seu estilo “anticlássico” dá lugar a outro aspecto, mais calmo, menos rígido, mas ainda com uma distorção, conferindo certa artificialidade à forma.

A exemplo disso está a obra da figura 18, em que os corpos possuem membros alongados e polidos, movendo-se com volúpia, representando um ideal de beleza, assim como o período bizantino, distante da naturalidade.

Figura 18 – Parmigianino, *A Madona do Pescoço Comprido*, c. 1535. Óleo sobre madeira, 216 x 133 cm. Galeria dos Uffizi, Florença, Itália



Fonte: Disponível em: <<http://virusdaarte.net/parmigianino-irmem-do-pescoco-longo/>>. Acesso em: 05 set. 2018.

Figura 19 – Parmigianino, *A Madona do Pescoço Comprido*, c. 1535. Detalhe. Galeria dos Uffizi, Florença, Itália



Fonte: Disponível em: <<http://virusdaarte.net/parmigianino-irmem-do-pescoco-longo/>>. Acesso em: 05 set. 2018.

Entre os anos de 1600 a 1750 o estilo predominante era o Barroco. Seu significado original estava baseado em “irregular, contorcido, grotesco” (JANSON, 2001, p.715). O estilo

trouxe em suas obras uma emoção genuína e ornamentação vivaz. A base para essa prática de pintura era o drama humano, retratado com gestos teatrais muito expressivos, fortes combinações cromáticas e altíssimo contraste de claro-escuro, além da ampliação dos limites para um realismo mais convincente possível. Caravaggio (1571-1610) consolidou seu nome no período Barroco ao tratar do sagrado com um naturalismo nunca visto antes. Suas primeiras obras eram pinturas de gênero, como na figura 20 em que o pintor retrata um rapaz de feições tão delicadas e deslumbrantes que pode, facilmente, ser identificado como sendo uma moça, pois sua beleza tem um ar muito feminino.

Figura 20 – Caravaggio, *O alaudista*, c. 1596. Óleo sobre tela, 94 x 120 cm. Museu de Hermitage, São Petersburgo, Rússia



Fonte: WENDY BECKETT, *História da Pintura*, 1997. Foto: Giulia Aimi.

Embora desconhecida por muito tempo, Artemisia Gentileschi (1594-1652) foi uma pintora célebre do período Barroco. Seus métodos de pintura eram semelhantes aos de Caravaggio, porém Gentileschi conseguia trazer mais suavidade à obra como mostra, por exemplo, seu autorretrato (figura 21). De acordo com a pesquisadora brasileira da obra da pintora barroca, Cristine Tedesco (2013)¹⁰, que em 2018 defendeu a tese de doutorado “Artemisia Gentileschi: Trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654)” afirma que nas duas últimas décadas, alguns estudiosos da arte têm sustentado que se deve à Artemisia Gentileschi a introdução do caravaggismo em Florença.

Sobre as características da obra de Caravaggio nas pinturas de Gentileschi, ao analisar um dos autorretratos da artista, a historiadora africana Wendy Beckett, argumenta:

¹⁰ TEDESCO, Cristine. **Artemisia Gentileschi**: Trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654). Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2018. 342p.

Talvez a circunstância de ter sido mulher a lendária inventora da pintura lhe permitisse essa liberdade. É um autorretrato sem *glamour*, mas ainda assim encantador, com uma luz à Caravaggio que incide sobre o vestido verde e o rosto redondo da mulher absorta no trabalho (BECKETT, 1997, p.180).

Figura 21 – Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como alegoria da pintura*, década de 1630. Óleo sobre tela, 97 x 74 cm. Windsor, Inglaterra. Coleção Real



Fonte: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_como_alegoria_da_pintura>. Acesso em: 14 set. 2018.

Influenciado por Caravaggio, somente para citar, pela importância de sua obra na história da arte, Rembrandt van Rijn (1606-1669), fez seus primeiros quadros em tamanhos pequenos, com muita iluminação e extremo realismo. A Bíblia sempre foi o assunto preferido do pintor, pois ele “viu as histórias do Antigo Testamento com o mesmo espírito laico que motivou a atitude de Caravaggio perante o Novo Testamento, como relações diretas dos caminhos de Deus em relação aos homens” (JANSON, 2001, p.754).

Na França, no começo do século XVIII, surge o Rococó, movimento considerado ralo, vazio, sem substância. O termo Rococó, derivado do francês *rocaille*, significa o “nome de um estilo mobiliário e de arquitetura cujos ornamentos imitavam os padrões de grutas, rochedos e conchas” (BECKETT, 1997, p. 224).

Os períodos de manifestações maneiristas e barrocas deram lugar ao neoclassicismo e ao romantismo, movimentos que fizeram história entre 1750 a 1850. O neoclassicismo surgiu como uma resposta às características supérfluas do Rococó, e baseia-se, segundo Janson, no “ressurgimento da arte da antiguidade clássica” (2001, p. 829), como um estilo de caráter moralizante e guiado pela lógica. Após a Revolução Francesa, os artistas tiveram liberdade para escolher qualquer elemento como tema, desvencilhando-se dos clássicos temas

religiosos, mitológicos ou heroicos. Uma cena de um livro ou um acontecimento do dia a dia poderiam, facilmente, tornar-se assunto de uma obra, uma vez que invocasse imaginação e estimulasse o interesse do público pela obra.

O principal artista neoclássico foi Jacques-Louis David (1748-1825), rejeitando o retorno à antiguidade e retratando temas de seu cotidiano. Ele foi o “artista oficial” do Governo Revolucionário e, segundo Gombrich, “essas pessoas achavam estar vivendo tempos heroicos, e consideravam os acontecimentos de seus próprios dias tão dignos da atenção do pintor quanto os episódios da história grega e romana” (1999, p. 485).

Um dos líderes da Revolução Francesa, Marat, foi assassinado em sua banheira. David pintou tal cena de forma que o quadro *A Morte de Marat (1793)* fosse cercado de dignidade e grandeza. De acordo com o autor, através do estudo da arte grega e romana, o pintor aprendeu a modelar os músculos e tendões do corpo de uma maneira que aparentassem nobre beleza. Aprendeu, também, a dispensar todo e qualquer detalhe que não se faz necessário ao efeito principal, tendo como base para sua pintura a simplicidade.

Já o romantismo não toma como base um estilo específico, “mas antes uma atitude de espírito que pode relevar-se sob muitos aspectos, é um conceito mais amplo e portanto mais difícil de definir” (JANSON, 2001, p.829). A intenção dos românticos era proporcionar um regresso à natureza, adorando a liberdade, o poder, o amor e a violência, em reação à artificialidade do barroco. O romantismo, por não ter uma maneira própria, favoreceu às “revivências” de muitos estilos, uma vez que o artista romântico precisava de um estilo. A pintura não era, em si, muito ilustrativa. Contudo, carregava consigo as literaturas do passado e do presente como uma fonte de inspiração, proporcionando novos temas, emoções e atitudes.

Dentre os nomes conhecidos do Romantismo, podemos destacar o pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). O artista admirava a arte heroica e insistia na precisão dos traços, desprezando improvisações e confusões.

Considerado o principal pintor neobarroco do romantismo, Eugène Delacroix (1798-1863) buscava representar a “verdade poética” ao invés de reconstruir, especificamente, um acontecimento. Segundo Gombrich, o pintor acreditava que, na pintura, a cor importava mais que o desenho, e a imaginação mais que o saber” (1999, p.506). Delacroix trabalhava com uma mistura de sensualismo e crueldade, com contrastes de luz e sombra e muita iluminação nos fundos das obras.

No modernismo, a pintura deixou de representar as aparências da realidade e começou a mostrar as diversas possibilidades nas criações sem, necessariamente, corresponder à

retratação fiel daquilo que se via. A partir disso, as características representativas passaram a ser secundárias e a pintura rompeu com as barreiras do passado, como explicita Arthur Danto:

O modernismo na arte representa o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como este se apresentava, pintando pessoas, paisagens e acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar. Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou seu próprio assunto (DANTO, 2006, p.9).

Na metade do século XIX, as ideias dos pintores já começavam a mudar. O ideal romântico de focar no sentimento e na imaginação não mais despertava os olhares de muitos artistas e o Realismo tinha como base a verdade social, portanto não hesitava em retratar os sórdidos detalhes das condições da realidade. Segundo Wendy Beckett (1997), Gustave Courbet (1819-1877), por exemplo, enfatizava a visão pessoal, e acreditava que os artistas só deveriam pintar coisas reais e existentes. A autora observa que suas pinturas são de um realismo profundo, de olhar determinado, crítico e inquieto, chocando algumas figuras ao retratar a vida camponesa como, de fato, era. Diz ela:

Essa reação de Courbet e outros ganhou o rótulo de “realismo”, mas os artistas da geração seguinte a consideraram uma abordagem demasiado material. Também eles rejeitavam temas idealizados e emotivos – só que procuravam ir muito além. A própria pintura em ateliê parecia-lhes antinatural quando o mundo de verdade estava “lá fora”; era ali que pintavam, ao ar livre, buscando captar os efeitos fugazes da luz e dar a real impressão de transitoriedade. (BECKETT, 1997, não paginado).

Édouard Manet (1832-1883), por sua vez, apresentou um estágio evoluído em relação ao Realismo de Courbet ao abandonar o encontro sutil de cores e o acabamento refinado das obras. De grande influência para o Impressionismo, Manet trouxe para as pinturas cores ousadas, causando contraste áspero e realista em cada pincelada. O pintor também foi responsável pela mescla do objetivo com o subjetivo, como na figura 22 que, na época, foi considerada carregada de uma modernidade que chocou a crítica e o público: uma mulher nua, atemporal e, ao mesmo tempo, contemporânea, participante de uma cena provável.

Figura 22 – Édouard Manet, *O almoço na relva*, 1863. Óleo sobre tela, 206 x 265 cm. Museu de Orsay, Paris, França



Fonte: Disponível em: <<http://www.arteeblog.com/2017/01/a-historia-da-pintura-le-dejeuner-sur.html>>. Acesso em: 10 set. 2018.

Com o *Salão dos Recusados*, denominação dada à exposição que apresentava muitas obras que traziam novas características, com aspectos inacabados, sem traços refinados e sutis, conferindo imediatividade nas pinturas, teve início, em 1874, o Impressionismo. Neste período os artistas buscavam registrar a impressão do momento, alcançando, em suas obras, mais naturalismo ao utilizarem de uma nova luminosidade e de uma nova técnica de pintura. Claude Monet (1840-1926) é um dos símbolos deste movimento, sendo que suas obras se caracterizam pela escolha de uma

paleta clara e colorida, e ele costumava aplicar tintas não-misturadas diretamente a telas preparadas com uma camada de branco puro. Essa superfície brilhante reforçava a luminosidade de cada uma das cores e acentuava a aparência irregular e desarmoniosa da pintura (BECKETT, 1997, p. 294).

Entre 1886 a 1910, novas tendências na pintura foram surgindo. Para identifica-los utilizou-se o termo pós-impressionismo, não considerado com um novo movimento, mas sim como o trabalho produzido por um grupo com os mesmos ideais. As percepções desses pintores mudaram e eles passaram a compreender que a visão dependia de como e quando vemos, pois estamos sujeitos à percepção e ao tempo. Um dos grandes nomes do pós-impressionismo foi Paul Cézanne (1839-1906), artista que precisava “reagir ao que via e produzir uma imagem visual e duradoura dessa beleza inconstante e multidimensional” (BECKETT, 1997, não paginado). Em um de seus retratos (figura 23), podemos perceber a maestria na obra de Cézanne, no equilíbrio e na harmonia da composição, nos tons ricos e

uniformes e nas formas simples, bem delineadas, sem a utilização do contorno que compõem o retrato de sua esposa.

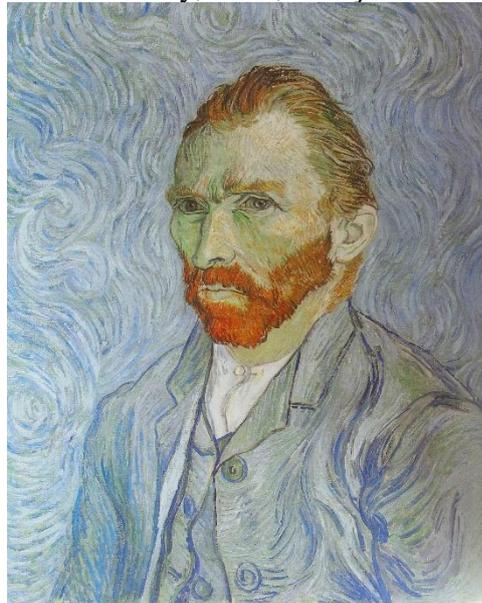
Figura 23 – Paul Cézanne, *Mme Cézanne*, 1883-7. Óleo sobre tela, 62 x 51 cm. Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia, Estados Unidos da América



Fonte: E. H. GOMBRICH, *A História da Arte*, 1999. Foto: Giulia Aimi.

Outro grande nome do Pós-impressionismo foi Vincent van Gogh (1853-1890), com seu poder de interpretar o feio e fazer dele algo belíssimo, por pura paixão. Utilizava-se de uma ampla gama de cores, vivas, complementares e de forma despreocupada em relação ao seu naturalismo, por meio da distorção, pois pretendia expressar suas emoções e seu estado mental – nem sempre saudável, pelo uso da paleta dramática e vibrante. Van Gogh em uma de suas correspondências, em Arles ao irmão Theo, ao descrever seu processo de trabalho, confessa: “quando as emoções são, às vezes, tão fortes que trabalho sem ter consciência de estar trabalhando ... e as pinceladas acodem com uma sequência e coerência idênticas às de palavras numa fala ou numa carta” (Van Gogh, s/d. apud GOMBRICH, 1999 p. 547). Interessado pelo autorretrato, pintou uma obra icônica, dramática, repleta de pureza e realismo. Na figura 24, é possível observar características específicas que demonstram a aflição de Van Gogh: o fundo, embora de cores harmônicas, faz alusão à instabilidade do pintor. O paletó limpo, a camisa, abotoada até o pescoço e a pose rígida nos remetem silêncio, rigidez e certa calma. Já os olhos, de um verde intenso, nos fazem direcionar o olhar diretamente para seus olhos, penetrantes e angustiados.

Figura 24 – Vincent van Gogh, *Autorretrato*, 1889. Óleo sobre tela, 65 x 54cm. Museu de Orsay, Paris, França



Fonte: WENDY BECKETT, *História da Pintura*, 1997. Foto: Giulia Aimi.

3.1.5 NO SIMBOLISMO

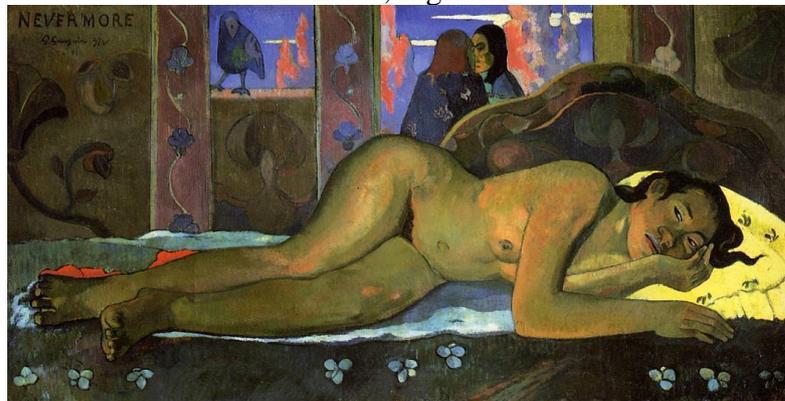
No período de 1880, o Simbolismo surgiu na França. Nesse movimento, os artistas tomaram como base para a produção de suas obras a imaginação e o mundo dos sonhos. Por meio da imaginação, os pintores não mais se limitavam ao mundo representacional e suas obras retratavam a natureza segundo suas visões. Uma das fortes características deste período foi a utilização de cores intensas e emotivas, que juntamente com as imagens criadas, tinham o intuito de fazer com que o observador pudesse perceber seus estados de espírito durante a produção da obra que, muitas vezes, apresentava-se excêntrica, pois poderia estar representando os sonhos e vivências do artista.

Paul Gauguin (1848-1903), conhecido pelas obras que pintou depois que fugiu para os Mares do Sul, escapando à Europa e à família, também não pode ser ignorado como representante do Simbolismo. O artista procurava livrar-se de qualquer influência para produzir suas obras, e se permitia referenciar apenas por sua própria natureza. Suas formas são simples, planas, com cores brilhantes e não-naturais, além de um contorno preto intenso. Segundo Ernst Gombrich, Gauguin acreditava cada vez mais que

a arte corria o perigo de se tornar leviana e superficial, de que todo o engenho e conhecimento acumulados na Europa tinham privado os homens do maior dos dons: o vigor e a intensidade dos sentimentos, e um modo direto de expressá-los (GOMBRICH, 1999, p.550).

Gauguin foi morar no Taiti, na busca de aprender como os nativos viviam e ver as coisas do mesmo modo que os nascidos da terra viam. Produziu diversos retratos taitianos representando toda a arte que aprendeu, a exemplo da figura 25, tela profunda e misteriosa em que uma mulher nua, de feições pensativas, está deitada em sua cama, acompanhada de um corvo sem olhos, que de acordo com Wendy Beckett foi “concebido como detalhe decorativo, empoleira-se na janela como uma simbólica ‘ave da morte’ (inspirado no poema “O corvo”, de Edgar Alan Poe, um dos autores favoritos dos simbolistas franceses) (BECKETT, 1997, 324).

Figura 25 – Paul Gauguin, *Nevermore*, 1897. Óleo sobre tela, 60 x 115cm. Galeria Courtauld, Londres, Inglaterra



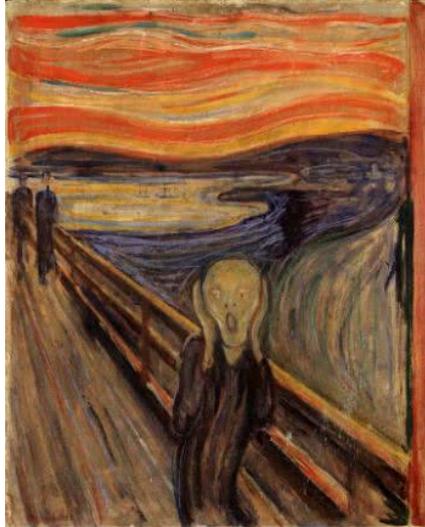
Fonte: Disponível em: <<http://www.gauguin.org/nevermore.jsp>>. Acesso em: 22 set. 2018.

Outro artista simbolista foi Edvard Munch (1863-1944). O pintor trouxe para a pintura sua obsessão pela doença, pela loucura e pela morte. De início, sua arte era mais voltada para o realismo social, mas Munch também se interessava pelo simbolismo de Gauguin. “Precursor do expressionismo norte-europeu, foi um daqueles grandes artistas cujo propósito principal era fazer uma declaração emocional e que submetiam todos os elementos de suas pinturas a esse fim” (BECKETT, 1997, p. 325).

Munch passou a utilizar formas mais estilizadas que Gauguin, de cores e padrões bastante carregados, forma de expressar suas emoções negativas, que quanto mais fortes, mais tornam a sua obra autobiográfica. Sua pintura mais famosa, *O Grito* (figura 26), sob influência das obras de Gauguin, Van Gogh e Lautrec, é carregado de um medo arrepiante e irracional, como em um pesadelo. Todas as linhas da figura parecem conduzir o olhar para a “cabeça que grita”, incluindo o cenário inteiro na angústia e excitação que esse grito provoca. A figura traz no rosto uma distorção, como uma caricatura, os olhos arregalados e a face profunda lembram a cabeça de uma pessoa morta. O mais intrigante dessa obra é o fato de nunca sabermos a razão desse grito ter acontecido, pois “Munch poderia ter replicado que um

grito de angústia nada tem de belo, e que seria falta de sinceridade olhar apenas o lado agradável da vida” (GOMBRICH, 1999, p. 565).

Figura 26 – Edvard Munch, *O Grito*, 1893. Óleo sobre tela, têmpera e pastel sobre cartão, 91 x 73 cm. Museu Nacional de Oslo, Oslo, Noruega

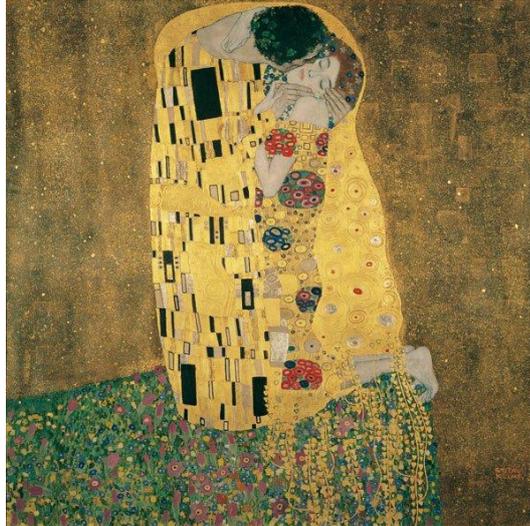


Fonte: Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/quadro-o-grito-de-edvard-munch/>>. Acesso em: 22 set. 2018.

Gustav Klimt (1862–1918) é outro pintor que tem sua obra identificada ao Simbolismo, assim como relacionada à *Art Nouveau*. O artista, no entanto, unia frisos ornamentais, cenas alegóricas, retratos elegantes, contornos estilizados e as cores não-naturais, características do Simbolismo, à sua própria ideia de beleza, tudo particularmente harmônico.

O beijo é uma imagem fascinante da perda do eu, uma perda que todos os enamorados vivenciam. Só os rostos e as mãos do casal estão visíveis; todo o resto é um grandioso torvelinho áureo, ornado de retângulos coloridos, como se para expressar visualmente a explosão emocional e física do amor erótico (BECKETT, 1997, p. 325).

Figura 27 – Gustav Klimt, *O beijo*, 1907/1908. Óleo e folha de ouro sobre tela, 180 x 180 cm. Galeria Österreichische, Viena, Áustria



Fonte: Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2012/09/o_beijo_de_klimt.html>. Acesso em: 22 set. 2018.

O Simbolismo seguiu por um caminho mais conceitual e menos científico, em que a arte não representaria a realidade, mas revelaria, através de símbolos, uma existência que vai além da consciência.

3.1.6 NO FAUVISMO

No Fauvismo, iniciado em 1905, em Paris, houve uma liberdade na produção artística, chocando o público de tal maneira que os artistas foram apelidados de *fauves* (feras). Os pintores, acreditando na cor como força emocional, utilizam-se de cores não-naturalistas para criar obras que pudessem, por exemplo, definir a luz por meio da temperatura da cor, conforme a figura 56, que utilizarei com uma das imagens da minha obra, sendo que:

Finalmente a beleza e pureza de cores luminosas que um dia contribuíram para a glória dos vitrais medievais e das miniaturas não eram mais obscurecidas por sombras. Foi aí que a influência de Van Gogh e Gauguin se fez sentir, quando suas obras começaram a atrair a atenção. Ambos tinham estimulado os artistas a abandonar o superficialismo habilidoso de uma arte demasiado refinada, e a que os artistas se impacientassem com a sutileza e procurassem cores intensas e audaciosas harmonias “bárbaras” (GOMBRICH, 1999, p. 573).

Um dos nomes mais dominantes desse movimento foi Henri Matisse (1869-1954), que sob influência de Gauguin, colocou em seus quadros contornos fortes, grossos e ondulados, retratando o “sabor primitivo” e simplificado das formas, além de cores vivas e lisas,

reduzindo as tonalidades ao máximo e fazendo com que a cor se transformasse em um elemento independente. De acordo com H. W. Janson “se aqui, para Matisse, a pintura é a disposição rítmica de traços e de cores sobre um plano, isso não lhe basta; é preciso simplificar a imagem da natureza sem destruir as suas características essenciais, sem a reduzir a um mero ornamento de superfície” (2001, p. 941).

As obras de Matisse são de força surpreendente, fazem parte de um mundo paradisíaco e atraem os observadores por sua beleza. De temperamento nervoso, o pintor lidava com suas inquietações através da pintura, utilizando-a como um conforto.

3.1.7 NO EXPRESSIONISMO

Aprofundando o significado que o Fauvismo dava para a cor, em 1905 nasceu, na Alemanha, o Expressionismo. Segundo Beckett, “no sentido mais amplo, o termo “expressionismo” descreve qualquer arte em que a forma nasce de reações subjetivas à realidade, e não diretamente da realidade observada” (1997, p. 340).

Na produção da obra, os pintores desse período negavam a realidade observada. Os traços e as cores eram utilizados para expressar estados sombrios, agressivos e, por isso, as linhas e formas eram intensas e severas, e as cores mais escuras. Assim, as imagens que compunham as pinturas apresentavam-se com faces carregadas, expressando medos e angústias. O artista buscava, dessa forma, expor os aspectos mais trevosos, obscuros e profundos da alma humana. Desse modo, os expressionistas inseriam em suas obras seus mais amargos sentimentos, exteriorizando o que, por vezes, a mente não conseguia processar.

Foi pelo choque que a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) causou que Max Beckmann (1884-1950) tornou-se expressionista, ligando a autenticidade objetiva dos grandes pintores do passado com as suas próprias emoções subjetivas e uma profunda falta de esperança na civilização moderna. Suas imagens são brutais, tensas, de cores uniformes, formas pesadas e planas, à exemplo da figura 28, que retrata um pesadelo sarcástico, caótico e cheio de fantoches inquietantes.

Figura 28 – Max Beckmann, *O Sonho*, 1921. Óleo sobre tela, 180 x 89 cm. Coleção Morton D. May, St. Louis, Missouri, Estados Unidos da América



Fonte: Disponível em: <<https://theartstack.com/artist/max-beckmann/the-dream-7>>. Acesso em: 28 set. 2018.

Em uma de suas obras, a figura 29, mescla quietude e desajeitamento, modo como o pintor imaginava-se ao retratar a si mesmo exprimindo, através dos pincéis, suas mais profundas emoções. Sua figura transpassa certa tensão e solidão que o tornam atemporal e transmite ao leitor uma insistência profética.

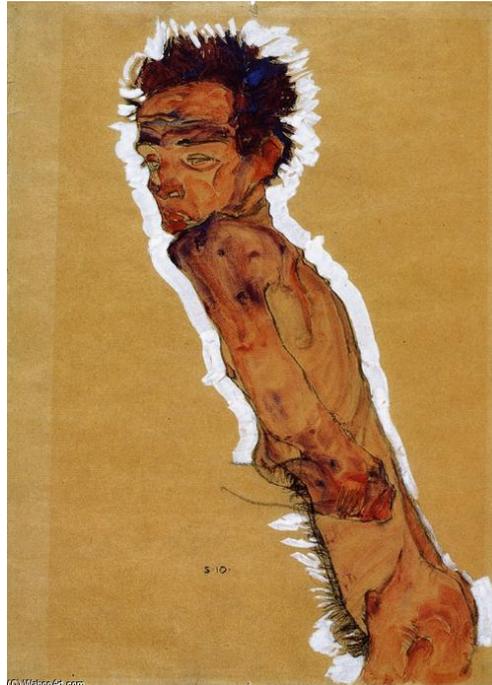
Figura 29 – Max Beckmann, *Autorretrato*, 1944, 95 x 60 cm. Acervo não encontrado



Fonte: WENDY BECKETT, *História da Pintura*, 1997. Foto: Giulia Aimi.

Com obras carregadíssimas de auto piedade, o pintor austríaco Egon Schiele (1890-1918) toca os observadores com seu tema. Em *Autorretrato nu* (figura 30) expressou toda a sua vulnerabilidade na sua figura de pele e osso, com feições de dúvida, angústia, medo e infelicidade, além de não sentir-se “completo”, o desenho de seu braço, na obra, também está inacabado. Segundo Beckett, nesse autorretrato, o artista “contornou o corpo com uma faixa de branco brilhante, para indicar tanto a sensação de estar aprisionado quanto a consciência de suas próprias limitações [...] (1997, p. 343).

Figura 30 – Egon Schiele, *Autorretrato nu*, 1910, 110 x 35,5 cm. Acervo não encontrado.



Fonte: Disponível em: <<https://pt.wahooart.com/Art.nsf/BuyPrint?Open&RA=8YDF4H>>. Acesso em: 28 set. 2018.

Após a perseguição dos nazistas em 1933, que tratavam o Expressionismo como “arte degenerada”¹¹, o movimento é reestabelecido após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e passa a criticar o fascismo, utilizando como tema os horrores da guerra.

¹¹ “Os nazistas classificam como “degenerada” (*entartet*) toda manifestação artística que insulta o espírito alemão, mutila ou destrói as formas naturais ou apresenta de modo evidente “falhas” de habilidade artístico-artesanal”. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo328/arte-degenerada>>. Acesso em: 10 out. 2018.

3.1.8 NO CUBISMO

Em 1907 a arte passou por uma reorganização da forma, dispendo-a de maneira que se torne uma única dimensão. As formas apresentavam-se fragmentadas, e, por exemplo, um mesmo rosto poderia ser apresentado de vários ângulos na mesma imagem.

A este movimento, surgido na Europa, foi dado o nome de Cubismo. Segundo a historiadora Wendy Beckett, o Cubismo torna possível “ver a realidade simultaneamente de todos os ângulos” (1997, p. 348).

De acordo com Gombrich (1999), enquanto os fauvistas renunciavam o sombreado pelo prazer da cor, os cubistas optaram pelo caminho inverso: negar esse prazer e fazer uso de um “jogo de esconde-esconde” com o tradicional mecanismo da modelagem “formal”. O movimento não buscava aniquilar a representação, mas sim reformulá-la.

O artista Pablo Picasso (1881 – 1973) é a maior referência do movimento cubista, e consolidou-se por sua genialidade e suas formas distorcidas, intensas e de cores muito vivas, trabalhadas conforme suas realizações e frustrações, ora benévolas, ora cruéis, mas sempre de força arbitrária à realidade e à perspectiva dos modelos observados. Segundo Gombrich (1999), Picasso não pretendia, com o Cubismo, substituir os outros modos de representação do mundo visível, mas sim explorar e modificar seus métodos, partindo dos mais ousados experimentos para criar uma imagem até às diversas formas tradicionais de arte.

Uma de suas obras mais icônicas, *Las Demoiselles d'Avignon*, refere-se à Calle Avignon, um conhecido ponto de prostituição na rua de Avignon, em um bairro “mal-famado” de Barcelona. O artista buscou representar uma cena de bordel, através da composição de cinco nus e uma natureza-morta, utilizando a arte primitiva, em um contraste de cores e texturas, como meio para uma quebra dos padrões clássicos de beleza. “As três à esquerda são distorções angulosas de figuras clássicas, mas as feições e os corpos violentamente deslocados das outras duas tem todas as qualidades bárbaras da arte primitiva” (JANSON, 2001, p. 953). De acordo com o mesmo autor, Picasso nega não somente as proporções, mas também a própria integridade orgânica e a continuidade do corpo humano, de forma que a tela pareça “uma superfície de vidro quebrado”.

Figura 31 – Pablo Picasso, *Las Demoiselles d'Avignon*, 1906-7. Óleo sobre tela, 244 x 234 cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, Estados Unidos da América. (Adquirido mediante o legado de Lillie P. Bliss)



Fonte: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Les_demoiselles_d%27Avignon>. Acesso em: 01 out. 2018.

Inspirado em uma de suas amantes, Marie-Thérèse Walter, Picasso pintou *Mulher nua numa cadeira vermelha*, “na vulnerabilidade voluntária de Marie-Thérèse, na fecundidade material de suas formas, há algo que ele considera absolutamente tranquilizador” (BECKETT, 1997, p. 349). Nas pinturas que a retrata, o artista trabalha com figuras extremamente graciosas, doces e, ao mesmo tempo, provocantes, ao explorar as curvas do corpo da amante.

Figura 32 – Pablo Picasso, *Mulher nua numa cadeira vermelha*, 1932, 130 x 97 cm. Acervo não encontrado



Fonte: Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/337840409533093957/>>. Acesso em: 01 out. 2018.

Apesar da doçura de Marie-Thérese, outra amante de Picasso, Dora Maar, despertou sua crueldade e sua determinação em não se deixar intimidar. O retrato de Dora Maar, *Mulher que chora* (figura 33), é de um poder aterrorizante. A mesma autora define que o retrato

é uma pintura profundamente sem atrativos, na qual os tons ácidos e gritantes de verde e amarelo batem-se de modo encarniçado e implacável com o vermelho enfasiado, o branco doentio e o roxo sinistro. Mas também não tem atrativos no sentido de que Picasso expressa o maldoso desejo de mutilar o modelo. As lágrimas de Dora foram quase certamente causadas pelo artista e revelam uma angustiada necessidade de respeito; Picasso retribuiu com uma selvageria rancorosa (BECKETT, 1997, p. 349).

Figura 33 – Pablo Picasso, *Mulher que chora*, 1937. Óleo sobre tela, 55 x 46 cm. Tate Modern, Londres, Inglaterra



Fonte: WENDY BECKETT, *História da Pintura*, 1997. Foto: Giulia Aimi.

3.1.9 NO SURREALISMO

A partir de um manifesto escrito por André Breton (1896 – 1966), em 1924, surgiu o Surrealismo. Segundo Beckett (1997) os artistas surrealistas eram aqueles que estavam além da realidade ao pintar seus sonhos, fazendo livres associações ligadas ao mundo das fantasias.

Arthur Danto afirma que o Surrealismo é definido como “um tipo de regressão estética, uma reafirmação de valores da infância da arte, habitada por monstros e ameaças assustadoras” (2006, p.12).

Uma das grandes influências para a arte surrealista foi o pintor Giorgio de Chirico (1888 – 1978) que, de acordo com Gombrich, tinha a ambição de “captar a sensação de estranheza que pode nos dominar quando nos deparamos com o inesperado e o inteiramente

enigmático” (1999, p.589). Ao criar a “pintura metafísica”, transmitiu a experiência fascinante dos sonhos por meio da realidade, mas sem deixar que suas obras fossem limitadas pelo real. De tal forma, ao unir a pintura metafísica de Chirico, a irracionalidade do Dadaísmo¹² e a justaposição de objetos, o Surrealismo passou a tomar forma.

Dentre os destaques dos pintores surrealistas está o belga René Magritte (1898 – 1967) com seu “realismo mágico”. Influenciado por Chirico, as obras de Magritte são fantasiosas, pintadas com extrema precisão e nomeadas com títulos confusos, e tornam-se inesquecíveis, justamente pelo fato de serem inexplicáveis. Beckett destaca que “sua arte, pintada com tal nitidez que parece muitíssimo realista, caracteriza o amor surrealista aos paradoxos visuais: embora as coisas possam dar a impressão de serem normais, existem anomalias por toda a parte” (1997, p.364). Como exemplo de suas obras, a figura 34 traz um autorretrato do artista, no momento em que ele busca realizar o padrão das academias – a pintura de um nu, e percebe que está criando uma nova realidade, ao invés de apenas copiá-la.

Figura 34 – René Magritte, *Tentando o impossível*, 1928. Óleo sobre tela, 105,6 x 81 cm.
Coleção particular



Fonte: E. H. GOMBRICH, A História da Arte, 1999. Foto: Giulia Aimi.

Outro nome dentre os principais artistas surrealistas, é o do espanhol Salvador Dalí (1904 – 1989), que pintou diversos quadros sobre a confusão fantástica dos sonhos. De acordo com Ernst Gombrich:

¹² Movimento lançado como protesto. “Muitas vezes se chamou niilista ao dadaísmo e, na verdade, o seu objetivo declarado foi o de tornar claro, ao público em geral, que todos os valores estabelecidos, morais ou estéticos, tinham perdido todo o sentido depois da catástrofe da Grande Guerra. In: JANSON, H. W. **História Geral da Arte: O Mundo Moderno**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 969.

O modo de Dalí fazer cada forma representar muitas coisas ao mesmo tempo pode concentrar a nossa atenção nos muitos significados possíveis de cada cor e de cada forma – de maneira semelhante àquela em que um trocadilho bem-feito nos faz compreender a função da palavra e seu significado (GOMBRICH, 1999, p. 594).

Misturando os mais “loucos” e surpreendentes elementos do mundo real com um detalhamento preciso, sua obra transmite ao observador a sensação de que, dentro de todo esse caos aparente, há um sentido.

4 AUTORRETRATOS E (AUTO)MAQUIAGEM: ALGUNS DOS MEUS ENSAIOS

Trabalho com maquiagem há seis anos e a escolha por cursar Artes Visuais se deu por meio desse ofício, no intuito de buscar mais conhecimento para qualificar-me profissionalmente. A história da arte, as cores, os traços, as perspectivas e as percepções são os fundamentos para a execução deste trabalho. No decorrer do curso pude explorar, em meu rosto, as possibilidades que a maquiagem permitia criar, como se pode verificar a seguir, em que trago alguns dos ensaios que guiaram a escolha do tema desta pesquisa.

Para a elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC II), utilizarei a maquiagem como pintura. Como menciona Novaes (2007)¹³, para alguns, o corpo passa a ser uma obra de arte, tal qual uma tela em branco. Com isso, meu rosto é utilizado como a tela em branco e a maquiagem como as tintas de um pintor. Ao auto maquiá-lo, crio linhas, formas, altero traços, modifico perspectivas e utilizo cores, conferindo novas aparências a partir de cada uma das “pinturas” para expressar as características dos períodos da história da arte referidos no estudo. O meu corpo é o suporte da obra apresentada como uma galeria composta por oito retratos, ou melhor, por oito autorretratos do mesmo rosto, sendo cada um deles outro rosto que se forma.

As imagens das fotografias, de alguns de meus ensaios, produzidos no decorrer do Curso de Artes Visuais, são autorretratos, popularmente conhecidos como *selfies*. Lucas define o termo *selfie* como “[...] uma palavra recente e de origem anglo-saxônica – quer dizer autorretrato fotográfico, tirar foto de si mesmo, com o celular, câmera digital ou *webcam*, e normalmente com intenção de ser publicado nas redes sociais” (2015, p.33).

Sempre optei pelo autorretrato por já conhecer como minhas produções “funcionam” perante uma câmera. Desse modo, conheço qual ângulo favorece à maquiagem do meu rosto, evidenciando as colorações e perspectivas escolhidas para trabalhar em cada produção. De acordo com Novaes (2007) “o autorretrato é um instantâneo do momento em que o sujeito se encontra, mas não por muito tempo”.

Nas figuras a seguir, as maquiagens trazem consigo a proposta de criar caveiras. Em todas elas, há uma parte do rosto que está exposta, na intenção de criar profundidade. As duas

¹³ NOVAES, Joana de Vilhena. **Autorretrato falado:** Construções e desconstruções de si. São Paulo, v.4, n.2, nov. 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-03582007000200002>. Acesso em: 06 nov. 2018.

primeiras caveiras foram trabalhadas somente em preto e branco, produzidas com *clown*¹⁴ branco e preto. A segunda maquiagem é uma proposta de caveira derretendo para ser utilizada em uma Festa de Halloween¹⁵, com os mesmos produtos já citados, combinados com maquiagem convencional. O efeito “derretido” foi obtido com base.

Figura 35 – Giulia Aimi, *Auto maquiagem I*, 2015. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

Figura 36 – Giulia Aimi. *Auto maquiagem II*, 2016. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

¹⁴ A palavra *clown* significa palhaço, em inglês. O produto, uma pasta à base de ceras e óleos, permite uma maquiagem mais aderente à pele foi desenvolvido originalmente para produzir as famosas maquiagens de palhaço. Atualmente, é utilizado para produzir maquiagens artísticas em geral. Disponível em: <<https://blogdastela.wordpress.com/2015/06/09/voce-sabe-qual-e-a-diferenca-entre-pancake-clown-makeup-e-fantasy-makeup/>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

¹⁵ O Halloween, chamado de Dia das Bruxas no Brasil, é uma festa com temas sombrios e comemorada anualmente em 31 de outubro. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/historia-do-halloween/>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

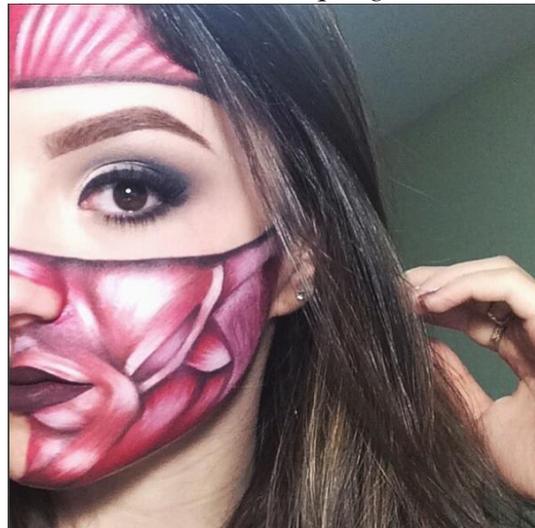
Figura 37 – Giulia Aimi, *Auto maquiagem III*, 2018. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

Na imagem da maquiagem da figura 38, fiz um estudo dos músculos da face em que, ao movimentar o rosto, os desenhos dos músculos se movimentavam também. Mantive a ideia de deixar uma parte do rosto ainda em evidência e “natural” para trazer efeito de profundidade, como se os músculos estivessem, de fato, embaixo da pele. Para a produção, foram utilizados batom líquido vermelho, *clown* branco e maquiagem convencional.

Figura 38 – Giulia Aimi, *Auto maquiagem IV*, 2016. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

A imagem da maquiagem a seguir foi produzida para a disciplina Fotografia nas Artes Visuais, em que cada aluno poderia escolher um tema e produzir um *portfólio* de suas fotografias. Optei por fotografar minhas auto maquiagens, e esta é uma das produções com

apropriação da Pop Art. Utilizei delineador preto, sombra roxa nos olhos e batom líquido vermelho nos lábios.

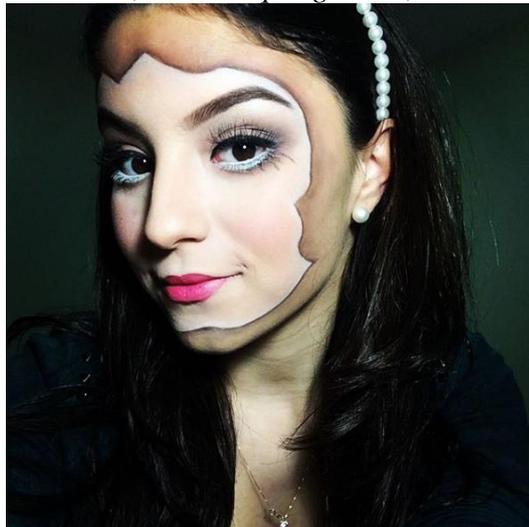
Figura 39 – Giulia Aimi, *Auto maquiagem V*, 2015. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

Para produzir o rosto de boneca da figura 40, busquei criar perspectiva com contraste de cores, além de trabalhar traços mais delicados, uma vez que as maquiagens apresentadas anteriormente requeriam traços mais escuros, pois suas aparências deveriam ser mais severas. Nesta produção utilizei apenas maquiagem convencional.

Figura 40 – Giulia Aimi, *Auto maquiagem VI*, 2015. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

Na imagem da maquiagem que segue, busquei a transformar o rosto humano, simulando a cara de um animal. Assim, trabalhei camuflando cores e texturas, escondendo, ainda, uma das minhas sobrancelhas. Nesta produção explorei um estilo mais sensual, remetendo a um animal felino, e por isso, menos delicado, se comparado à imagem da maquiagem anterior, mas igualmente a ela, utilizei apenas maquiagem convencional na produção.

Figura 41 – Giulia Aimi, *Auto maquiagem VII*, 2015. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

A maquiagem a seguir (figura 42) é uma forma de protesto em relação à situação vivida no Brasil naquele momento. Optei por pintar a bandeira brasileira em meu rosto com o intuito de lembrar que, por dentro, somos todos brasileiros. Ao postá-la nas redes sociais, utilizei como legenda a frase “Mostra tua força, Brasil!”. Trabalhei com coloração e perspectiva, fazendo da pele um “pano”. Para tal efeito, fiz uso de tintas específicas para a pele e utilizei maquiagem convencional.

Figura 42 – Giulia Aimi, *Auto maquiagem VIII*, 2018. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

A imagem da maquiagem abaixo traz uma proposta mais simples na execução, mas de grande impacto ao olhar. Esse é um dos meus primeiros trabalhos enfatizando a ilusão de ótica, fazendo com que meu rosto se tornasse uma “máscara” e estivesse “saindo” da minha face. Utilizei maquiagem convencional e tinta preta artística para a produção.

Figura 43 – Giulia Aimi, *Auto maquiagem IX*, 2018. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

Nesta produção, a maquiagem de sereia foi realizada para uma festa à fantasia. Normalmente, quando pensamos em seres mitológicos como as sereias, nos vêm à mente imagens mais delicadas, em tons mais humanos e de feições suaves. Contudo, quis buscar uma visão diferente das sereias que tanto tenho apreço. Optei por cores mais escuras e

pesadas, inclusive nos lábios. Para o efeito das escamas, utilizei uma meia calça. As guelras que estão em meu pescoço foram feitas com *slug*¹⁶ juntamente com sangue falso. Os olhos pretos foram inseridos digitalmente.

Figura 44 – Giulia Aimi, *Auto maquiagem X*, 2017. Acervo da autora.



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

A imagem da maquiagem abaixo traz a produção feita para um *Halloween*. Como em poucas de minhas produções, até então, havia explorado pouco a área do colo, procurei, portanto, neste trabalho diferenciar-me através da maquiagem. Como base utilizei *clown* preto e branco em toda a maquiagem, trabalhando com luz e sombra em cores opacas. Nos olhos, fiz uma maquiagem colorida para contrastar com o restante da pele e, no colo, onde termina o desenho dos ossos, utilizei sombra para dar o efeito descascado.

¹⁶ Massa própria de maquiagem artística para criar próteses e ferimentos, à base de talco, amido de trigo, óxido de ferro, glicerina e corante. Disponível em: <<http://maquiagemdeterror.com.br/informacoes/>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

Figura 45 – Giulia Aimi, *Auto maquiagem XI*, 2017. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

5 APROPRIAÇÃO DE IMAGENS DA HISTÓRIA DA ARTE: OITO RETRATOS

Para o TCC II, parti do autorretrato, fazendo referência a diferentes períodos da história da arte. Cada autorretrato caracteriza um período selecionado, marcando aspectos que identificam características e contextos das épocas em questão escolhidas. Desse modo, aproprio-me de oito imagens de obras universais da história da arte, representativas de cada período, em que coloco-me como a personagem retratada, modificando meu rosto pela (auto) maquiagem e registrando todo o processo através de um vídeo, sendo, no entanto o resultado do trabalho as oito fotografias que compõem a minha obra, mostrada na exposição montada na Galeria de Arte do Campus 8, através dos *selfies*, formando uma espécie de galeria de autorretratos, como pode ser conferido no decorrer desse capítulo.

5.1 A MAQUIAGEM COMO PINTURA: AUTORRETRATO – TRANSFORMAÇÕES DE UM MESMO ROSTO FEMININO

A produção nas artes visuais pode nos levar para qualquer tempo e lugar. Partindo dessa concepção, optei por utilizar como material de trabalho a maquiagem como tinta e meu rosto como tela, propondo ao observador transportar-se para os períodos escolhidos para a execução da produção, sendo possível identificá-los no mundo da arte. Utilizei-me desse recurso, como já explicitado, por ser maquiadora profissional e por considerar a maquiagem artística com que trabalho, de certo modo, uma arte, pois trabalha com a imagem visual e permite transformar o mesmo rosto em muitos outros, exercício que já venho realizando ao auto maquiá-lo, como visto no capítulo anterior.

Para a produção da obra farei uso da apropriação¹⁷, termo empregado pela história e pelos críticos de arte, quando em sua produção o artista utiliza mecanismos de representação cultural para uma nova produção.

Como fundamentação para o meu processo artístico, utilizei como referência a obra *History Portraits*¹⁸, de Cindy Sherman (1954), a qual Holzwarth (In: TASCHEM, p. 592)¹⁹ afirma que ao, mesmo tempo que artista americana é sujeito da obra, ela é objeto. Neste

¹⁷ A apropriar-se o artista utiliza-se de objetos e imagens já existentes, artísticos ou não, incorporados em seus trabalhos de arte. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3182/apropriacao>>. Acesso em: 10 mai. 2018.

¹⁸ A obra tem dimensões variáveis, criada entre 1988-1990, faz parte do acervo do MoMA, em Nova Iorque, Estados Unidos da América. Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

¹⁹ In: **ARTE MODERNA**. Do Expressionismo Abstracto à Actualidade. TASCHEM, Volume 2 – 1945-2000.

trabalho, Sherman cria uma série de 22 autorretratos de impressão colorida que imitam pinturas de determinados períodos da história da arte. A artista utiliza roupas, maquiagem e próteses para explorar as inúmeras possibilidades de transformação que realiza em si, a fim de criar seus personagens a serem fotografados, deixando sempre evidentes os recursos que emprega²⁰, como pode-se observar na figura 46.

Figura 46 – Cindy Sherman, *History Portraits: Untitled #209*, 1989. Fotografia. 144,8 x 104.1 cm. Museu de Arte Moderna, Nova York, Estados Unidos da América



Fonte: Disponível em:

<<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/7/#/13/untitled-209-1989/>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

Cabe citar, entre as pesquisas em que o artista utiliza o próprio corpo como objeto da obra, o trabalho “O Corpo na Arte Contemporânea” de Lissandro Stallivieri (2013), apresentado para conclusão do Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade de Caxias do Sul, em 2013, como outra referência no meu estudo. Nele, o autor apresenta um breve histórico da representação do corpo em alguns períodos da arte, partindo de três artistas contemporâneos. Na proposta do trabalho de Stallivieri (2013), o artista cria uma série fotográfica trazendo o corpo como representação principal, aliado à ideia de sofrimento, relacionando alma e decadência física. O artista se auto referencia e se autorretrata com três diferentes personagens. No meu trabalho, percorro oito períodos da história da arte e também me auto referencio sem, no entanto, tratar de ideias específicas, como sofrimento, no caso de Stallivieri, mas considerando as expressões das obras que serão apropriadas na minha produção artística.

²⁰ Disponível em: <<https://nitidafotografia.wordpress.com/2016/04/21/cindy-sherman/>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

Figura 47 – Lissandro Stallivieri, *O juízo universal #1*, 2013. Fotografia impressa em papel algodão Fine Art, 140 x 100 cm. Acervo do autor



Fonte: Disponível em: <<https://www.pinterest.com.au/pin/530932243542079364/>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

5.1.1 *AUTORRETRATO I*: APROPRIAÇÃO DO BUSTO DE NEFERTITI

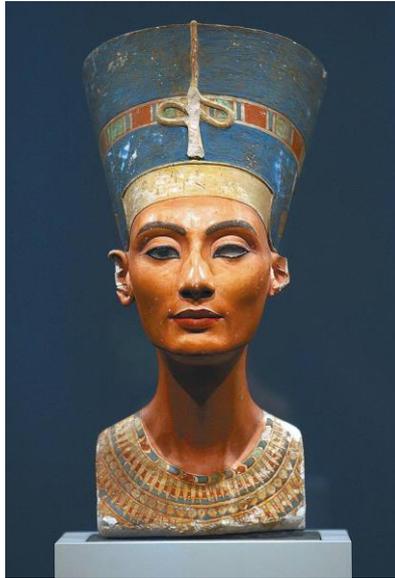
Nefertiti, rainha e esposa do faraó Akhenaton, é um dos símbolos da beleza egípcia. Durante seu reinado (1372-1358 a.C.) o faraó revolucionou a arte do Egito com seu incentivo a um novo estilo e um novo ideal de beleza, prezando pelas características individuais de cada um.

De acordo com Janson e Janson (2009), o Busto de Nefertiti distingue-se não tanto pelo maior realismo, mas sim pelo novo sentido da forma, buscando quebrar a rigidez da imobilidade tradicional. Não só os contornos, mas também as formas plásticas parecem mais flexíveis e suaves, antigeométricas, por assim dizer.

Talvez seja a obra prima da arte de Tell-el-Amarna e sem dúvida um dos rostos mais belos da arte de todos os tempos. O colo alto e delgado sustenta a nobre cabeça coroada, cujo olhar penetrante e os lábios cerrados nos impressionam, insinuando um sorriso impregnado do sentimento agridoce que a consciência da fugacidade dos momentos felizes produz. Nefertiti significa a beleza, e de fato a beleza da rainha deveria ser implacável [...] (IN: SALVAT EDITORA DO BRASIL, 1981)²¹.

²¹ O ROSTO HUMANO NA ARTE. In: **Salvat Editora do Brasil**. São Paulo: Gráficas Estella, 1981.

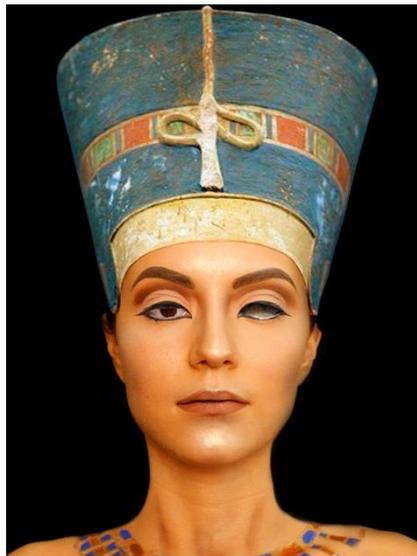
Figura 48 – *Busto de Nefertiti*, c. 1360 a. C. Calcário, 51 cm. Museus do Estado, Berlim, Alemanha



Fonte: Disponível em: <https://www.rnz.de/wissen/wissenschaft-regional_artikel,-Wissenschaft-Regional-Ein-Heidelberger-fand-die-Bueste-der-Nofretete-_arid,133499.html>. Acesso em: 22 nov. 2018.

Apropriando-me da imagem da obra *Busto de Nefertiti*, para caracterizar seus traços em meu rosto, utilizei maquiagem convencional, mesmo material que também usei, em minha produção (figura 49) para representar o colar. Somente o adorno da cabeça e os olhos foram trabalhados, digitalmente, em meu autorretrato.

Figura 49 – Giulia Aimi, *Autorretrato I: apropriação do Busto de Nefertiti*, 2018. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

5.1.2 AUTORRETRATO II: APROPRIAÇÃO DE CABEÇA DE AFRODITE

Conhecida como Bartlett, Cabeça de Afrodite, a escultura está associada ao estilo de Praxíteles que, como explicado no subcapítulo 3.1.2, trouxe para suas esculturas corpo mais esguio e cabeça menor. A figura é uma obra original, rara e importante da escultura Helenística tardia clássica ou adiantada. O pescoço foi trabalhado para inserir a cabeça em um corpo, que foi perdido. Está bem preservada, com exceção da ponta do nariz que se encontra um pouco quebrada (Tradução minha)²².

Figura 50 - *Head of Aphrodite ("The Bartlett Head")*, c. 330 a.C – 300 a. C. Mármore, 28,8 cm. Museu de Belas Artes, Boston, Estados Unidos da América



Fonte: Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/head-of-aphrodite-the-bartlett-head/pgF-wkEGfANSxA>>. Acesso em: 16 out. 2018.

Para me transformar meu rosto o mais próximo possível da imagem da obra *Cabeça de Afrodite*, utilizei tintas específicas para maquiar rosto e corpo nas cores preta e branca. Também usei sombra preta para intensificar as áreas escuras (sombras) do rosto. Somente no cabelo e nos olhos utilizei recursos digitais, conforme se pode observar a seguir.

²² Original: “So-called Bartlett Head of Aphrodite, associated with the style of Praxiteles. Important and rare original example of late Classical or early Hellenistic sculpture. Neck is worked for insertion into a full-length statue, now lost. Well preserved except for a small break at the tip of the nose”. Disponível em: <<https://www.mfa.org/collections/object/head-of-aphrodite-the-bartlett-head-151059>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

Figura 51 – Giulia Aimi, *Autorretrato II: apropriação de Cabeça de Afrodite*, 2018. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

5.1.3 AUTORRETRATO III: APROPRIAÇÃO DE DAMA COM ARMINHO

O retrato de Cecilia Gallerani (figura 52), amante de Ludovico Sforza – que era membro da família Sforza de Milão, o mesmo que foi responsável por encomendar *A Última Ceia* para Leonardo da Vinci – também foi pintado pelo pintor renascentista. Acredita-se que Cecilia – que chegou se tornar uma das mulheres mais inteligentes e influentes de Milão – tinha entre 17 e 20 anos quando seu retrato foi pintado por Da Vinci.

Sobre a imagem, Julio Arrechea destaca:

A maravilhosa construção rítmica da figura, que parece se desdobrar elegantemente no espaço, é reduzida pela definição elementar do braço esquerdo, uma área que Leonardo pode ter deixado incompleta e pelas várias camadas de tinta no tecido pictórico da pintura, mantém o fascínio de um ambiente iluminado em que a figura se destaca por uma luz refletida por uma tela ou uma parede preta (ARRECHEA, 2006, p.253 – tradução minha/google tradutor).²³

²³ Original: “La estupenda construcción rítmica de la figura, que parece desplegarse elegantemente en el espacio, queda rebajada por la elemental definición del brazo izquierdo, zona que tal vez dejara Leonardo incompleta, y por las diversas capas de pintura del tejido pictórico del cuadro que, sin embargo, conserva la fascinación de un ambiente iluminado en que la figura destaca por una luz reflejada por una pantalla o una pared negra”. In: JULIO ARRECHEA, **Leonardo: artista, físico, inventor**. Alcobendas, Madrid: Editorial LIBSA c/ San Rafael, 2006. 376p.

Já o arminho, animal que está nos braços de Cecília, é um elemento chave, tanto alegórico quanto representativo, na pintura de Da Vinci. Também segundo Arrechea (2006), por um lado, a cabeça do animal está na mesma posição em que está a da jovem, bem como os olhares de ambos estão indo na mesma direção. Por outro lado, a presença do animal pode ser interpretada como uma referência fonética indireta em relação ao apelido de Cecília²⁴. Além disso, a imagem de um arminho era considerada símbolo de limpeza e modéstia, pois como profetiza a lenda, ele fugia da sujeira e alimentava-se somente uma vez ao dia. Desde o final do século XV, arminhos podiam também ser interpretados como alusão a Ludovico Sforza, uma vez que esses animais eram utilizados como um de seus emblemas. Essa seria mais uma das razões para o arminho estar presente no retrato de Cecília.

Figura 52 – Leonardo da Vinci, *Dama com arminho (Cecilia Gallerani)*, c. 1485. Óleo sobre madeira, 54 x 39 cm. Museu Czartoryski, Cracóvia, Polônia



Fonte: Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Cecilia_Gallerani>. Acesso em: 14 set. 2018.

Ao apropriar-me da obra de Da Vinci, fiz uso das técnicas de luz e sombra para trazer o rosto de Cecília em meu rosto. Utilizei corretivos de tons claros para iluminar os mesmos pontos protuberantes da figura, contrastando com sombra marrom, para trazer perspectiva e dar forma ao rosto. Para a fina faixa em sua cabeça, utilizei tinta corporal preta. O adorno da cabeça e o colar foram inseridos digitalmente.

²⁴ “Arminho”, em grego, se traduz como “galée”, similar a Gallerani, sobrenome de Cecília. In: JULIO ARRECHEA, **Leonardo: artista, físico, inventor**. Alcobendas, **Madrid**: Editorial LIBSA c/ San Rafael, 2006. 376p.

Figura 53 – Giulia Aimi, *Autorretrato III: apropriação de Dama com Arminho*, 2018. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

5.1.4 AUTORRETRATO IV: APROPRIAÇÃO DE RETRATO DE ADÈLE BLOCH-BAUER I

Nos retratos de Gustav Klimt há um erotismo presente. Apesar de conferir a suas “modelos” uma aparência inquieta, o pintor consegue trazer na grande maioria de suas obras o ar de desejo característico de sua arte. Em *Retrato de Adèle Bloch-Bauer I*, o vestido e o corpo se fundem, tornando-se um só, enquanto a pele exposta, da face, dos ombros e dos braços contrasta, em todo o seu realismo, com os tons amarelados do vestido. De acordo com Gilles Néret e Robert Descharnes (2004), a figura de aparência sutil parece ignorar o desejo que a provoca, mesmo que não se dê conta, e suas feições obedientes fazem da obra “o cúmulo do erotismo”, mais perverso pintado pelas mãos de Klimt. Se os modelos são sagrados, os tecidos e cenários não são, e suas espirais que se serpenteiam e se enroscam em linhas onduladas e cores que provocam um efeito de turbilhão e pulsão, carregado de símbolos.

Este quadro marca uma etapa importante da arte do retrato em Klimt. O corpo, inteiramente coberto de motivos decorativos repetidos, faz sobressair o rosto. O realismo e a abstração confrontam-se como em *O Friso Stoclet*. E essa cobertura bizantina das superfícies, cerrada como um mosaico é a mesma que o pintor utiliza para as suas paisagens. Domina-a a tal ponto que os grafismos estrangeiros como o olho egípcio inscrito num triângulo ou ainda a voluta micénica – citações de que Klimt gosta – à primeira vista escapam à atenção (NÉRET; DESCHARNES, 2004, não paginado).

Figura 54 – Gustav Klimt, *Retrato de Adèle Bloch-Bauer I* (pormenor), detalhe. 1907. Óleo e ouro sobre tela, 138 x 138 cm. Galeria Neue, Nova Iorque, Estados Unidos da América



Fonte: Gustav Klimt 1862-1918, 1994. Gilles Néret/Taschen. Foto: Giulia Aimi.

Para a transformação na imagem da obra *Retrato de Adèle Bloch-Bauer I* em meu rosto, utilizei apenas maquiagem convencional, reforçando as principais características da face da figura apropriada. Para que o nariz pudesse ficar mais similar, uma vez que o meu é de proporções maiores, removi uma porção de meu nariz digitalmente. O cabelo, os olhos e o colar também foram inseridos digitalmente, e o autorretrato recebeu um tratamento de coloração, também digitalmente, para que ficasse em tons mais amarelados, tornando-se mais semelhante ao retrato em que me apropriei.

Figura 55 – Giulia Aimi, *Autorretrato IV: apropriação do Retrato de Adèle Bloch-Bauer I*, 2018. Acervo da autora



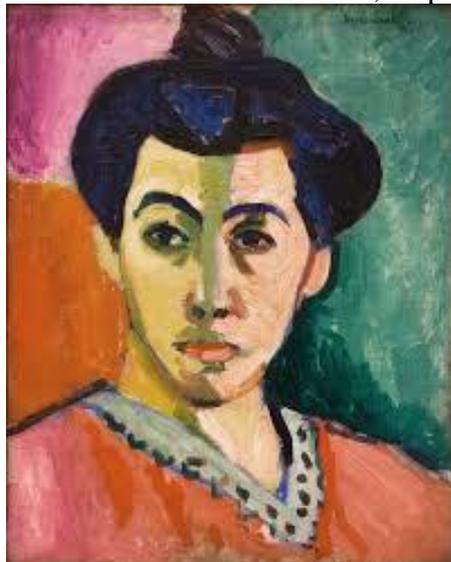
Fonte: Foto: Giulia Aimi.

5.1.5 AUTORRETRATO V: APROPRIAÇÃO DE RETRATO DA RISCA VERDE

Em *Retrato da risca verde*, Matisse representa um lado do rosto com cores complementares: o frio do verde e o calor dos tons avermelhados, definindo a luz por meio de cores não convencionais e explorando toda a sua potência expressiva. O pintor utiliza tons puros, sem trabalhar com nuances e perspectivas.

O rosto oval é seccionado por uma faixa verde, e os cabelos, arroxeados e presos num coque, sobressaem contra um arranjo de três cores que disputam nosso olhar. No lado direito, repete-se a energia do verde invasivo; no esquerdo, o malva e o laranja reproduzem as cores do vestido. Essa é a versão que Matisse produziu da aparência exterior, seu ensaio criativo em harmonia (BECKETT, 1997, p. 337).

Figura 56 – Henri Matisse, Madame Matisse, *Retrato da risca verde*, 1905. Óleo sobre tela, 40,5 x 32,5 cm. Galeria Nacional da Dinamarca, Copenhague, Dinamarca



Fonte: WENDY BECKETT, *História da Pintura*, 1997. Foto: Giulia Aimi.

Na apropriação da imagem da obra retratada por Matisse (figura 56), utilizei em minha produção tintas específicas para rosto e corpo. Para aproximar-me das cores utilizadas na paleta do pintor fauvista, misturei varias cores ao (auto)maquiar meu rosto até o colo. Para tanto, procurei dar contraste entre as cores quentes e frias, com ênfase nos tons quentes. Somente no cabelo, inseri efeitos com recursos digitais.

Figura 57 – Giulia Aimi, *Autorretrato V: apropriação de Retrato da Risca Verde*, 2018.
Acervo da autora



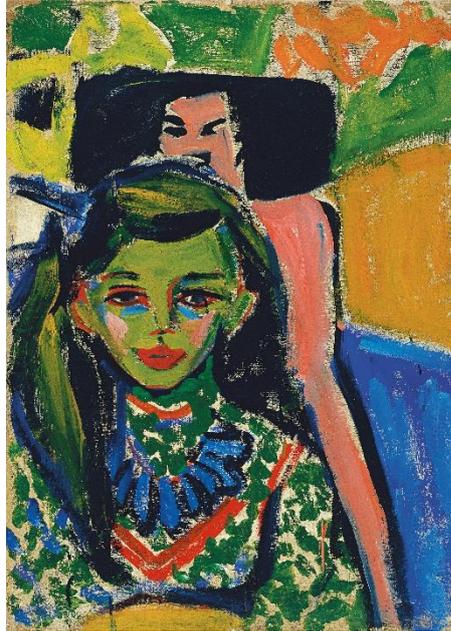
Fonte: Foto: Giulia Aimi.

5.1.6 AUTORRETRATO VI: APROPRIAÇÃO DE FRÄNZI PERANTE UMA CADEIRA TALHADA

Este retrato de uma menina do bairro operário da cidade de Friedrichstadt em Dresden, na Alemanha, é um dos melhores exemplos do estilo Expressionista do grupo alemão *Die Brücke*, caracterizado pela simplificação da forma e uso arbitrário da cor. Na figura, Fränzi, que modelou para diversos retratos de Ernst Ludwig Kirchner e de outros membros do grupo, está sentada em uma cadeira cujas costas foram entalhadas no formato de uma mulher nua. A menina encara o observador desafiadoramente, enquanto o verde intenso de seu rosto, definido por pinceladas grossas e não naturais, contrasta com os tons de pele rosados da figura feminina que a enquadra. A posição frontal de Fränzi sugere a influência de Munch, Van Gogh e Gauguin, além de relembrar a arte primitiva (Tradução minha)²⁵.

²⁵ Original: *This portrait of a girl from the working-class district of Friedrichstadt in Dresden is one of the finest examples of the Expressionist style of the German group Die Brücke, characterised by the simplification of form and the arbitrary use of colour. Here, Fränzi, who modelled for a number of portraits by Kirchner and other members of the group, sits on a chair whose back has been carved into the shape of a naked woman. The girl stares defiantly at the viewer as the intense green of her face, defined by thick, unnaturalistic brushstrokes, contrasts sharply with the pink flesh tones of the female figure that frames her. The frontal placing of the sitter suggests the influence of Munch, Van Gogh and Gauguin, and also recalls Primitive art.* Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/fr%C3%A4nzi-in-front-of-carved-chair/MAEAY6troM27qQ?hl=pt-BR>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

Figura 58 – Ernst Ludwig Kirchner, *Fränzi perante uma cadeira talhada*, 1910. Óleo sobre lona, 49,5 x 71 cm. Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid, Espanha



Fonte: Disponível em:

<https://imagenes.museothyssen.org/sites/default/files/imagen/obras/descarga/1961.8_franzi-silla-tallada.jpg?_ga=2.128359112.53302138.1539698149-1889471712.1539698149>. Acesso em: 16 out. 2018.

Ao reproduzir, em meu rosto, o retrato Fränzi pintado por Ernst Ludwig Kirchner (figura 58), utilizei somente tintas específicas para rosto e corpo e misturei algumas cores para obter os tons mais semelhantes possíveis aos da imagem da obra do artista. Nessa apropriação, também inseri o cabelo e os olhos digitalmente no meu autorretrato como se pode conferir a seguir.

Figura 59 – Giulia Aimi, *Autorretrato VI: apropriação de Fränzi perante uma cadeira talhada*, 2018. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

5.1.7 AUTORRETRATO VII: APROPRIAÇÃO DE LE RÊVE

A figura 60 é um retrato de Marie-Thérèse Walter, uma das amantes de Picasso, como já mencionado no capítulo três. A pintura pertence ao período das representações distorcidas do artista, caracterizada também por linhas simplistas e pelo contraste de cores. Carregada de apelo erótico, a figura feminina – tema recorrente de Picasso – é representada na pintura pelo artista com um dos seus seios à mostra. Uma curiosidade desse retrato de Picasso é ter levado os críticos a apontarem que o artista teria pintado um pênis ereto, provavelmente, simbolizando seu próprio órgão, como se pode perceber na parte superior da face, dividida em duas, na obra²⁶.

Figura 60 – Pablo Picasso, *Le Rêve (O Sonho, em francês)*, 1932. Óleo sobre tela, 130 x 97 cm. Coleção particular



Fonte: Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Le_R%C3%A0ve_\(Picasso\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_R%C3%A0ve_(Picasso))>. Acesso em: 07 nov. 2018.

Na reprodução da imagem da obra de Picasso em meu rosto, utilizei somente tintas corporais, nas cores preto, branco, vermelho, roxo e azul. A tonalidade preta foi utilizada para dar contorno às formas, bem como para fazer o restante do meu rosto “sumir”, ao se misturar com o fundo preto, possibilitando ainda mais ênfase para a figura de tons claros. O cabelo e o colar de contas foram inseridos com recursos digitais.

²⁶ Disponível em: <<https://www.pablocicasso.org/the-dream.jsp>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

Figura 61 – Giulia Aimi, *Autorretrato VII: apropriação do retrato de Le Rêve*, 2018. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

5.1.8 AUTORRETRATO VIII: APROPRIAÇÃO DE GALATEA DAS ESFERAS

Salvador Dalí buscava unir as experiências da arte moderna com a grande tradição da arte clássica. Nesta pintura *Galatea das Esferas* (figura 62), o artista retrata sua esposa e musa, Gala Dalí, em uma reunião de esferas. O nome dado à obra, *Galatea*, refere-se a uma ninfa do mar, da mitologia clássica, conhecida por sua virtude.

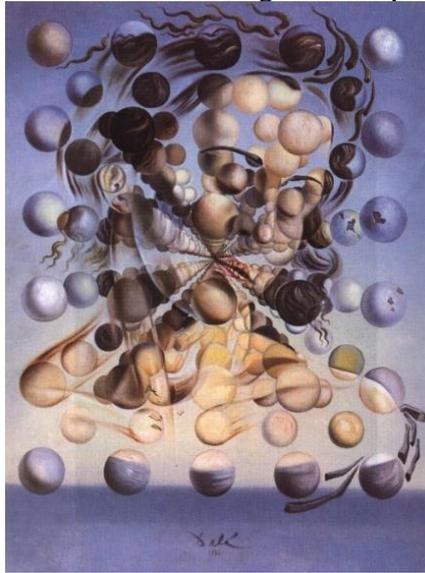
Dalí era apaixonado pela ciência e estudava assuntos como a física nuclear e a teoria da desintegração do átomo. *Galatea das Esferas* é um dos grandes exemplos de como o artista buscava unir arte e ciência em suas obras, como destacam Gilles Néret e Robert Descharnes (2004), ao citarem Dalí, quando, segundo os autores o artista diz que:

as estruturas microfísicas mais recentes, as de Klein, Matthieu, Tàpies, deveriam ser reutilizadas para a pintura, já que elas não são nada mais do que no tempo de Velázquez foi a "pincelada" sobre a qual o sublime poeta Quevedo disse uma vez. que ele pintou "com máculas, com pontos distantes" (Salvador Dalí, s/d. apud. NÉRET; DESCHARNES, 2004 – Tradução minha/google tradutor)²⁷.

²⁷ Original: *las estructuras microfísicas más recientes, las de Klein, Matthieu, Tàpies, deberían ser reutilizadas para pintar, puesto que no son otra cosa que aquello que en la época de Velázquez era ese "golpe de pincel" sobre el cual el sublime poeta Quevedo decía otrora que pintaba "con máculas, con manchas lejanas"* (p.456).

Na mesma obra de Dalí, a cabeça e os ombros de Gala estão compostos por uma matriz de esferas que parecem estar suspensas no espaço, e podem representar uma associação/junção/união da arte renascentista – representação do retrato – com a teoria atômica, onde as esferas representam os átomos – que formam a matéria, porém não se tocando, ilustrando a descontinuidade final da matéria. É que o aumento gradativo das esferas transmite a ideia de que o retrato está se “desfazendo/desintegrando”, conforme expande.

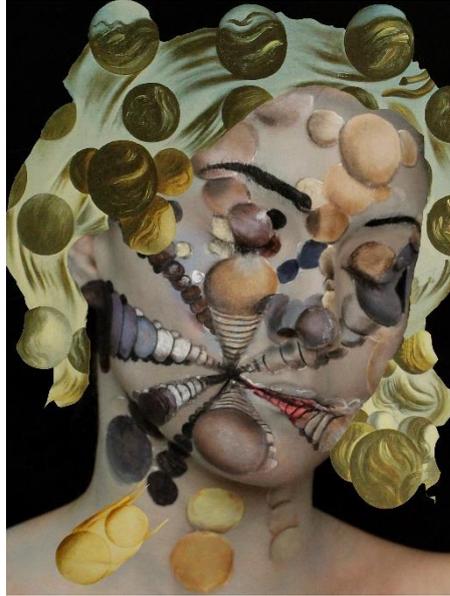
Figura 62 – Salvador Dalí, *Galatea das Esferas*, 1952. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Teatro-Museu Dalí, Figueres, Espanha



Fonte: Disponível em: < <http://www.arteeblog.com/2017/05/analise-da-pintura-galatea-of-spheres.html>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

Para me transformar na obra de Dalí, utilizei maquiagem convencional e tinta corporal. A tonalidade mais azulada do rosto foi obtida ao misturar uma base do meu tom de pele com sombra azul opaca, para os olhos. As bases das esferas foram feitas com diferentes tonalidades de tinta corporal, e o efeito de perspectiva foi obtido com maquiagem convencional. O cabelo foi inserido, juntamente com uma esfera do pescoço, com recursos digitais.

Figura 63 – Giulia Aimi, *Autorretrato VIII: apropriação do retrato de Galatea das Esferas*, 2018. Acervo da autora



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos observar ao longo desta pesquisa, o retrato sempre fez parte da arte e assim seguirá, não apenas como uma forma de registro, hoje possível, instantaneamente, por meio do *selfie*, mas também, e cada vez mais, na produção da obra de artistas contemporâneos. Como também vimos, no decorrer dos anos, os objetivos ligados à pintura retratista foram se modificando, ora pelas transformações dos conceitos de beleza, ora pelas mudanças da própria arte, ora pelos contextos dos grupos sociais em que os artistas e os retratados estavam inseridos, de acordo com cada época e local. Assim foi possível constatar que, desde o intuito dos egípcios em marcar história com sua Lei da Frontalidade, os ideais de perfeição perseguidos pelos gregos e a colocação do homem como centro do mundo no Renascimento nos proporcionaram uma prévia das potencialidades da arte: sua capacidade de transformação. Apesar disso, as características que marcaram esses três períodos já não eram as principais para a arte modernista. Assim, os sentimentos motivaram a produção dos artistas e as telas, deixando de ser brancas, passaram a expressar os momentos captados pelos pintores, que desconstruíam as formas em suas pinturas, ou traziam o mundo dos sonhos para as obras, negando a representação fiel à realidade e cor local. Surgiram, então, retratos e autorretratos, que através de suas linhas, cores, gestos, formas são permeados de sentimentos individuais e significados socioculturais.

Ao optar por trabalhar a partir de imagens ícones de retratos da história da arte no desenvolvimento de minha pesquisa, não poderia escolher outro caminho que não fosse o retrato feminino, não somente por identificar-me com o tema e por trabalhar diariamente maquiando rostos de mulheres, mas pelo poder presente na face feminina, que com as características de cada tempo e as transformações ocorridas guarda um amplo acervo que testemunha a história. Poder estudar a arte, por meio de uma imersão aos retratos de mulheres presentes no mundo da arte e observar as evoluções e transformações de suas representações deu-me a certeza de minha escolha em trazer a arte para o fazer diário como maquiadora. Desenvolver a produção de minha obra, criando oito novos autorretratos das imagens dos retratos selecionados trouxe-me a certeza da possibilidade indiscutível que são as transformações do rosto feminino. Arrisco afirmar que tendo o meu rosto como suporte e a maquiagem como tinta posso me transformar em quem eu quiser em minha arte.

Além disso, ao dedicar-me a essa investigação, pude estudar as ideias ligadas à beleza e ao belo, percebendo que embora distintos, ao mesmo tempo, se completam. Assim

também foi possível compreender a relação entre beleza e arte e as mudanças ocorridas nessa relação como aponta Umberto Eco (2004) ao observar que embora, muitas vezes, ambígua, mesmo privilegiando a Beleza da natureza, foi possível admitir que a arte pudesse representá-la de modo belo, inclusive quando a natureza representada fosse em si perigosa ou repugnante.

Quanto à questão de como as características desses períodos podem transformar o mesmo rosto feminino, ao longo de toda a pesquisa e produção, juntamente com o resultado obtido, pude compreender melhor a importância que tais características carregam consigo. O seu poder de transformação, principalmente em relação ao tempo, em que as mulheres ali retratadas representavam o padrão de beleza de sua época, mesmo quando seus rostos não eram reproduzidos fielmente pelos artistas. Transformações essas que ecoaram na história, nos modos como a figura da mulher aparecia na arte e a evolução de sua presença no mundo, testemunhadas nas características e expressões do rosto nas pinturas de grandes artistas. Da mudança do conceito de “perfeição”. Transformar não é somente alterar o exterior de uma figura, mas compreender o que e como ela mudou, seja em relação ao tempo, à maneira de representar a arte em cada período e cada cultura, o mundo, tudo se modifica, portanto, a forma de representar a arte, mas ela permanece falando de sua época. Percebemos as mudanças, quando observamos que os retratos de Da Vinci são repletos de enigmas nos olhares, de perfeccionismo nas formas e nos traços, mas que de algum modo, podem dialogar com os retratos de Salvador Dalí, ao personificar o sonho, a ciência, os mais longínquos devaneios, pela representação de uma de suas maiores paixões: a mulher.

Voltando ao meu trabalho, ao colocar em prática as características marcantes de cada uma das oito imagens de retratos da arte apropriadas em minha obra, pude constatar que a maquiagem também funciona como arte. Como se estivesse pintando uma tela trabalhei sobre meu rosto, utilizando cores, formas, pinceladas, luzes, sombras, texturas, perspectiva – quando necessário – para poder transforme-me em muitas. Mas fui além, mais do que transformar-me em oito mulheres, transformei-me em história, ou melhor, inseri-me na história da arte, por algumas horas, transporte para o Egito, Grécia, Itália, Alemanha, entre outros países. Fui mulheres do mundo, em outros tempos no meu tempo. A interface entre a (auto)maquiagem e autorretrato foi uma experiência fundamental em minha formação e evolução como artista, maquiadora e mulher, pois como afirma Holzwarth,²⁸ ao descrever a

²⁸ In: TASCHEN, p. 592.

série *History Portraits*, de Cindy Sherman, “fui ao mesmo tempo, sujeito e objeto da minha obra”.

Como resultado de minha pesquisa, a minha obra foi composta por oito autorretratos produzidos a partir da apropriação de oito períodos da história da arte e que foram reproduzidos em meu rosto e colo, com o uso de maquiagem convencional e tinta corporal. Como mencionado, para melhor obtenção do resultado, nos cabelos e olhos, em algumas delas utilizei recursos digitais. Todo o processo foi gravado em vídeo com o intuito de mostrar ao público apreciador de minha obra até que ponto apenas a maquiagem foi utilizada como elemento de transformação do meu rosto em oitos novos rostos.

Na exposição, a obra foi montada de modo a construir uma linha do tempo, através dos oito autorretratos – do ícone do Egito ao escolhido do Surrealismo, compondo assim uma galeria do tempo, solicitando o olhar do espectador nesse percurso pelas imagens para observar as mudanças de cada uma, pois reverberam tais períodos da história da humanidade. Os oito autorretratos foram expostos um ao lado do outro, como mostra a figura 64, acompanhados por um monitor de TV, que reproduziu em *time-lapse*²⁹ os vídeos gravados durante a produção da obra, que esteve em cartaz de 30 de novembro a 10 de dezembro de 2018, na Galeria de Arte do Campus 8, como parte do TCC do Bacharelado em Artes Visuais.

Figura 64 – Giulia Aimi, *Galeria do Tempo*, 2018.



Fonte: Foto: Giulia Aimi.

Com isso, ao findar deste trabalho, posso seguramente concluir que, através da arte apropriada na (auto)maquiagem podemos ser quem quisermos. Que, por meio das pinceladas da maquiagem, podemos nos transformar em quem quisermos e que, com uma câmera em nossas mãos, podemos eternizar a nossa metamorfose. Metamorfose sim, pois não somos as mesmas pessoas que fomos há meses, semanas ou dias atrás. Somos capazes de sermos todas, em uma só. Com arte, somos infinitos.

²⁹ Técnica cinematográfica capaz de contar determinado acontecimento num espaço de tempo muito menor que o original. Disponível em: <<https://falandodefoto.com.br/o-que-e-e-como-fazer-um-time-lapse/>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

REFERÊNCIAS

- ARRECHEA, Julio. **Leonardo: artista, físico, inventor**. Alcobendas, Madrid: Editorial LIBSA c/ San Rafael, 2006. 376p.
- BECKETT, Wendy. **História da pintura**. São Paulo: Editora Ática, 2002. 400p.
- BELL, Julian. **In: 500 self-portraits**. New York: Phaidon Press Limited, 2000. 548p.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017. 318p.
- COSTA, Cristina. **Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico**. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2004.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- ECO, Umberto. **História da Beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. 4 reimp. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004. 438p.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999. 688p.
- JANSON, H. W. **História Geral da Arte: O mundo antigo e a Idade Média** / H. W. Janson ; [adaptação e preparação do texto para edição brasileira Maurício Balthazar Leal]. – 2. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001. 510p.
- _____. **História Geral da Arte: Renascimento e Barroco**. [adaptação e preparação do texto para edição brasileira Maurício Balthazar Leal]. – 2. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001. 540-804p.
- _____. **História Geral da Arte: O mundo moderno**. [adaptação e preparação do texto para edição brasileira Maurício Balthazar Leal]. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 827-1110p.
- JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. **Iniciação à história da arte**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. 475p.
- HOLZWARTH, Hans Werner. In: **ARTE MODERNA**. Do Expressionismo Abstracto à Actualidade. TASCHEN, Volume 2 – 1945-2000, p. 591-592.
- LUCAS, Constança Maria Lima de Almeida. **Superdicas sobre arte**. São Paulo: Saraiva, 2015. 136p.
- NÉRET, Gilles; DESCHARNES, Robert. **Salvador Dalí 1094-1989: La obra pictórica Tomo II, 1946-1989**. Editora Taschen. Alemanha. 2004. 406-780p.
- O ROSTO HUMANO NA ARTE. In: **Salvat Editora do Brasil**. São Paulo: Gráficas Estella, 1981. Não paginado.

MONOGRAFIA:

STALLIVIERI, Lissandro. **O Corpo na Arte Contemporânea**. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação em Artes Visuais: desenho, pintura, gravura e fotografia) – Universidade de Caxias do Sul (UCS), Caxias do Sul, 2013.

TESE:

TEDESCO, Cristine. **Artemisia Gentileschi**: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654). Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2018. 342p.

WEB:

AULER, Livia. **CINDY SHERMAN**. In: Nítida – Fotografia e Feminismo. Disponível em: <<https://nitidafotografia.wordpress.com/2016/04/21/cindy-sherman/>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

CINDY SHERMAN. In: MOMA – Museum of Modern Art. Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

DIANA, Daniela. **História do Halloween**. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/historia-do-halloween/>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **Arte Degenerada**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo328/arte-degenerada>>. Acesso em: 10 out. 2018.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **Apropriação**. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3182/apropriacao>>. Acesso em: 10 mai. 2018.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **Auto-retrato**. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo897/auto-retrato>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **Retrato**. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo364/retrato>>. Acesso em 16 mai. 2018.

GOOGLE ARTS & CULTURE. **A Coluna Partida**. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/a-coluna-partida/EgGMbMFBQrAe3Q?hl=pt-BR>>. Acesso em: 25 out. 2018.

GOOGLE ARTS & CULTURE. **Fränzi in front of carved chair = Fränzi perante uma Cadeira Talhada**. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/fr%C3%A4nzi-in-front-of-carved-chair/MAEAY6troM27q?hl=pt-BR>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

HEAD OF APHRODITE (“THE BARTLETT HEAD”) = Cabeça de Afrodite (“A Cabeça Bartlett”). In: **MFA – Museum of Fine Arts**. Disponível em: <<https://www.mfa.org/collections/object/head-of-aphrodite-the-bartlett-head-151059>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

LIMA, Willian. **O que é e como fazer um Time Lapse de qualidade**. Disponível em: <<https://falandodefoto.com.br/o-que-e-e-como-fazer-um-time-lapse/>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

NOVAES, Joana de Vilhena. **Autorretrato falado**: Construções e desconstruções de si. São Paulo, v.4, n.2, nov. 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-03582007000200002>. Acesso em: 06 nov. 2018.

PRODUTOS MÁGICOS SLUG®: ideal para truques de ilusionismo como: dedos amputados, texturas de pele, truques que mágicas diversas etc... In: **Slug Maquiagem de Terror**. Disponível em: <<http://maquiagemdeterror.com.br/informacoes/>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

OLIVEIRA, Gabriel Luis de. **Sfumato: Enfrente a sombra**. Disponível em: <<http://leonardodavinci.cc/sfumato-enfrente-a-sombra/>>. Acesso em: 14 set. 2018.

TRANSFORMAÇÃO. In: **Dicio – Dicionário Online de Português**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/transformacao/>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

VOCÊ SABE QUAL É A DIFERENÇA ENTRE PANCAKE, CLOWN MAKEUP e FANTASY MAKEUP? In: **Blog da Stela**. Disponível em: <<https://blogdastela.wordpress.com/2015/06/09/voce-sabe-qual-e-a-diferenca-entre-pancake-clown-makeup-e-fantasy-makeup/>>. Acesso em: 06 nov. 2018.