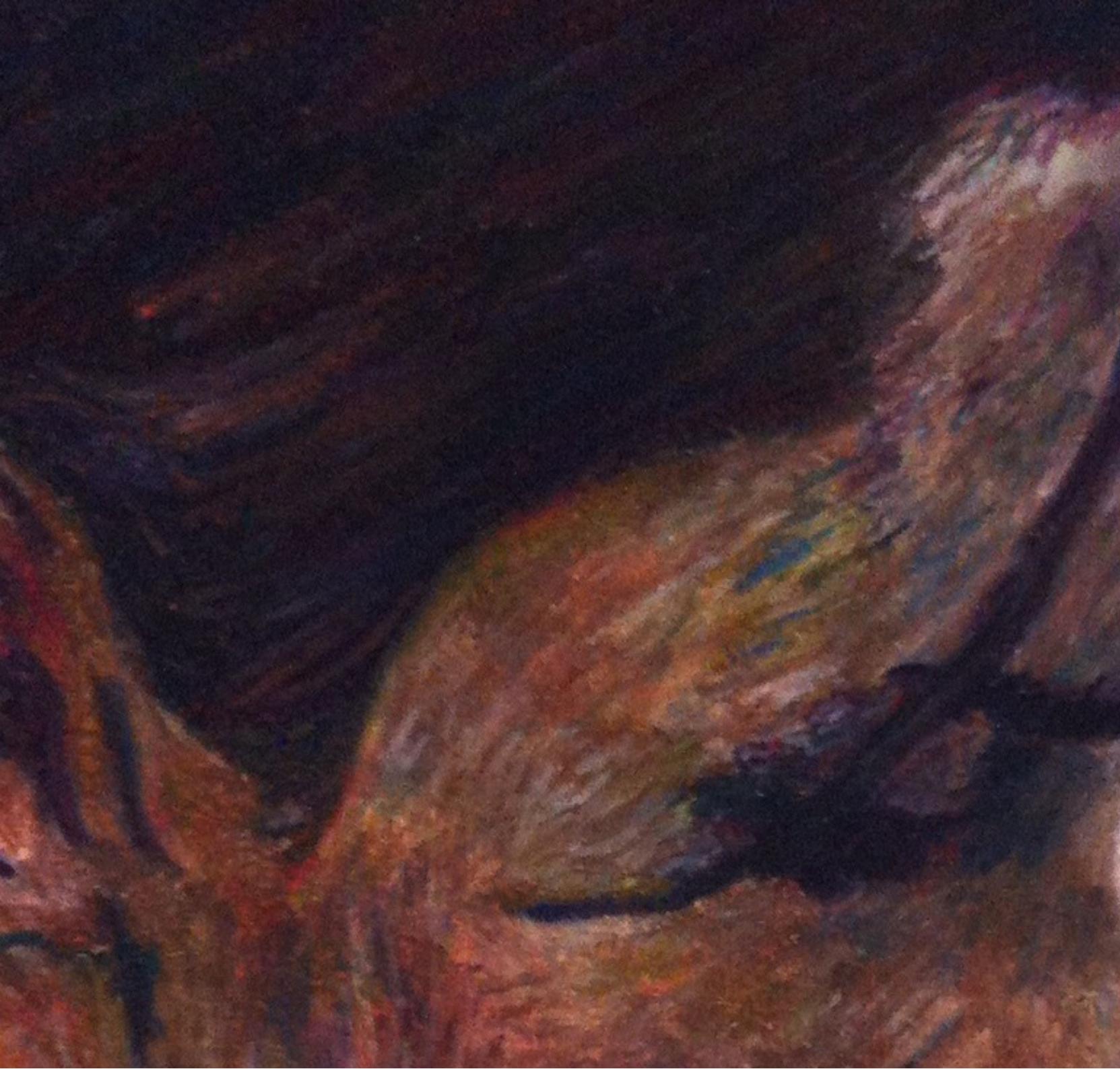


PERSONA





PERSONA

Flavia Pinheiro Bernardes

Trabalho de conclusão de Curso, como pré-requisito parcial para a habilitação em Pintura.

Orientador: Prof. Rodrigo Vivas

Professor da disciplina: Prof. Lincoln Volpini

Escola de Belas Artes

Belo Horizonte, 2013

Agradecimentos

Ao professor Rodrigo Vivas, pelo apoio e orientação constante,

Ao professor Lincoln Volpini pelo bom humor nos momentos tensos,

Ao professor Mário Zavagli, pelo profissionalismo e disponibilidade com os quais conduziu os ateliês de Pintura II, III e IV. Pelo carinho, atenção e conselhos valiosos ,

Ao Ro, por estar sempre ao meu lado e acreditar sempre em mim.

“Toda a obra de um homem, seja em literatura, música, pintura, arquitetura ou em qualquer outra coisa, é sempre um auto-retrato; e quanto mais ele se tentar esconder, mais o seu caráter se revelará, contra a sua vontade.”

- Samuel Butler

Resumo

Este trabalho propõe uma análise e reflexão sobre minha produção artística, com giz pastel oleoso, durante o período de 2009 e 2013. Para isso, foi feito um estudo que envolve a História do Retrato, buscando entender as mudanças ocorridas e o que elas acarretaram para esse gênero de Pintura. A partir desse estudo foi possível verificar que meus trabalhos, também, possuem uma certa identidade. Apesar de minhas pinturas pertencerem a um gênero tradicional, percebi que as faço de maneira não muito usual. Visando entender minhas escolhas, analisei meu percurso dentro da Escola de Belas Artes, minha produção e processo de Pintura. Para exemplificar minhas escolhas em Pintura, analisei três trabalhos, comparando-os com trabalhos de outros artistas, através da Psicanálise.

Palavras-chave

Persona, retrato, auto-retrato, Pintura, giz pastel oleoso, Psicanálise, desconstrução, *voyuer*, silêncio, atemporal, deformação

Sumário

| | |
|---------------------|----|
| 1. Introdução..... | 1 |
| 2. Capítulo 1..... | 4 |
| 3. Capítulo 2..... | 13 |
| 4. Capítulo 3..... | 24 |
| 5. Conclusão..... | 35 |
| 6. Referências..... | 36 |

Índice de Imagens

- 1 - Hans Holbein the Younger. The Merchant Georg Gisze, 1532. Óleo sobre painel de madeira, 86,2 cm x 97,5 cm.....p.5
- 2 - Jan van Eyck. The Marriage of Giovanni Arnolfini, 1434. Óleo sobre painel de madeira de 3 quadros verticais, 82,2 (pained 84,5) cm x 60 (pained 62,5) cm.....p.6
- 3 - Egon Schiele. Nude Girl with Folded Arms, 1910. Aquarela e crayon preto, 48,8 x 28cm.....p.8
- 4 - Edward Hopper. Hotel Room, 1931. Óleo sobre tela, 152.4 x 165.7 cm.....p.9
- 5 - Francis Bacon. Three studies for a self-portrait, 1979–80. Óleo sobre tela, tríptico, 37,5 x 31,8 cm cada.....p.10
- 6 - Flavia Bernardes. Sem título, 2010. Óleo sobre papelão Paraná, 81,5 x 89cm.....p.14

7 - Flavia Bernardes. Amelie, 2012. Giz Pastel Oleoso sobre papel, 38 x 27cm.....p.15

8 - Flavia Bernardes. Precisamos falar sobre Kevin, 2012. Giz pastel oleoso sobre papel, 38 x 26,5cm.....p.15

9 - Flavia Bernardes. Sem título, 2013. Giz pastel oleoso sobre papel, 56,5x42cm.....p.16

10 - Flavia Bernardes. Sem título. 2013. Giz pastel oleoso sobre papel, 30 x 40cm.....p.16

11 - Flavia Bernardes. Sem título, 2013. Giz pastel oleoso sobre papel, 120 x 80cm.....p.17

12 - Flavia Bernardes. Sem título. 2012. Giz pastel oleoso sobre papel, 38 x 27,5cm.....p.18

13 - Flavia Bernardes. Sem título. 2012. Giz pastel oleoso sobre papel, 38 x 26,5cm.....p.19

14 - Vincent Van Gogh. Starry Night, 1888. Óleo sobre tela, 72,5 x 92 cm.....p.21

15 - Vincent Van Gogh. Self-portrait, Spring 1887. Óleo sobre papelão, 42 × 33,7 cmp.22

16 - Vincent Van Gogh. Self-portrait, 1888, Óleo sobre tela, 40 × 31 cm.....p.22

17 - Vincent Van Gogh. Self-portrait, 1889. Óleo sobre tela, 57,79 × 44,5 cm.....p.22

18 -Vincent Van Gogh. Auto-retrato, 1889, Óleo sobre tela, 65 × 54 cm.....p.22

19 - Flavia Bernardes. Sem título, 2012. Giz Pastel Oleoso sobre Papel. 38x27,5cm.....p.26

20 - Flavia Bernardes. Sem título, 2012. Giz pastel oleoso sobre papel. 29x38 cm.....p.27

21 - Flavia Bernardes. Sem título, 2012. Giz Pastel oleoso sobre papel, 31x37,5cm.....p.28

22 - Flavia Bernardes. Sem título (detalhe), 2013. Giz pastel oleoso sobre papel, 120x80cm. .p.31

Introdução

Em sua origem latina, o termo *persona* significa máscara. Posteriormente, o termo assumiu um novo conceito a partir das considerações de Jung¹, que passou a se referir à face social que o indivíduo representa para o mundo. *Persona* pode ser, então, entendida em vários sentidos, destacando-se como o termo mais próximo da linguagem do Teatro, como representação social e como a relação do *eu* com o mundo. Esse último sentido, é o mais complexo e é o que se aplica a esse trabalho. Ele se refere às camadas possíveis interpretativas do *eu*, considerando a multiplicidade de referências pessoais, sociais e emocionais.

Esse termo tem sido longamente utilizado no campo das Artes. Um exemplo, é o filme de 1966, *Persona*, do diretor sueco, Ingmar Bergman. Utilizando-se da linguagem do Cinema, o diretor retrata a relação entre as duas protagonistas, demonstrando a tensão psicológica estabelecida, devido ao espelhamento do *eu* no *outro*. Nesse exemplo, o termo *persona*, tem mais de um sentido. Ele se refere tanto à representação dos atores, quanto a relação do *eu* com o mundo, que no filme, acontece de forma patológica. O filme explora, de forma magistral, as máscaras que as pessoas usam durante a vida, a ponto de não mais reconhecerem a sua face verdadeira.

Quase toda minha produção artística recai sobre o retrato de outros e meu auto-retrato. A presença da *persona*, em minha produção, se dá através da relação que estabeleço com meus tra-

1 Carl Gustav Jung foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da psicologia analítica.

balhos, no jogo entre o *eu* e o *outro*. Percebo, também, uma certa preferência por retratos não muito tradicionais, em que diferentes camadas do *eu*, vem a tona. Proponho, então, uma análise e reflexão de minha produção, estabelecendo paralelos com outros artistas e em relação à História da Arte e à Psicanálise.



Capítulo 1

A pintura de retrato é um gênero que sempre gerou muito interesse. Em seu livro, *The Art of Portrait*¹, Norbert Schneider, afirma que este é um gênero que gera um fascínio como nenhum outro, devido à nossa relação subconsciente com a pintura de retrato. Segundo Schneider, nós esperamos uma representação fiel da pessoa retratada.

Entre os séculos 15 e 17, a representação, na pintura de retrato estava ligada ao atributo da posição ocupada socialmente pelo retratado, que poderia remeter tanto ao poder (pessoa ou instituição) quanto ao aspecto simbólico.

Ao analisarmos obras realizadas durante esse período, podemos perceber a predominância de pessoas públicas sendo representadas individualmente ou em grupo, com objetos e em gestual que remetiam à sua posição social, hierárquica e/ou espiritual. Segundo Schneider, sua complexidade é revelada através de gestos retóricos, de um vasto “vocabulário” de posturas físicas e expressões faciais e na variedade de emblemas e outros atributos, que caracterizam o retratado e simbolizavam suas esferas de influência. É comum encontrar retratos de membros da nobreza, do clero e burgueses. Um exemplo é o retrato de Georg Gisze (1532), de Hans Holbein (fig. 1), em que sua rica vestimenta, o tecido sobre a mesa em que ele apóia os braços, os objetos atrás

1 SCHNEIDER, Norbert. *The Art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670*. Taschen Press, 2002.

de Gisze e em cima da mesa, que inclui até uma caixa com várias moedas, atestam sua posição social. Era recorrente, também, a representação em que o uso de alegorias remetia a diversos temas, como a morte, o inferno, o paraíso, dentre outros.

Enquanto várias obras do início desse período concentravam-se quase que exclusivamente em detalhes e no mundo exterior, como por exemplo, *The Marriage of Giovanni Arnolfini* (1434), de Jan Van Eyck (fig. 2), os retratos do final do século 15 se concentram nos estados internos dos retratados. O foco passa a ser, então, no retrato do estado mental e de atitudes morais dos retratados.

Schneider afirma:

Tal tendência acabou provocando um recuo da expressão clara de pensamentos e sentimentos. A pessoa retratada não mais se revelava como um livro aberto, mas apresentava um mundo interior misterioso, do qual o espectador era mais ou menos excluído.²



Figura 1: Hans Holbein the Younger. *The Merchant Georg Gisze*, 1532. Óleo sobre painel de madeira, 86,2 cm x 97,5 cm

² The tendency to psychologise went so far that it eventually provoked a retreat from the open expression of thoughts or feelings. The sitter no longer revealed himself as an open book but turned to a mysterious, inward world from which the spectator was more or less excluded. (SCHNEIDER, Norbert. Tradução da autora) In: Schneider, Norbert. *The Art of Portrait. Masterpieces of European Portrait Painting, 1420-1670*. Italy: Taschen, 2002. Pp. 9

A pintura de retrato passou, ainda, por outras fases até a chegada da Fotografia. Jakob Burckhardt afirmou, em 1885:

O crescimento da fotografia, um meio capaz de uma reprodução mais rápida, fácil e fiel, parecia confirmar a natureza obsoleta da pintura de retrato, com suas demoradas sessões e esboços trabalhosos. Além do mais, a nova técnica era consideravelmente mais barata.³

É interessante então, pensar na mudança do ponto de vista que a pintura de retrato sofreu, principalmente após o surgimento da Fotografia. A pintura de retrato assume novos caminhos interpretativos depois da invenção da Fotografia e o foco deixa de ser a posição social do retratado. O ponto de vista não é mais o usado como nos séculos passados, em que as poses, posturas e símbolos eram padronizados. Há uma desconstrução da figura e o ponto de vista passa a ser fragmentado. O foco volta-se para o interior da figura



Figura 2: Jan van Eyck. The Marriage of Giovanni Arnolfini, 1434. Óleo sobre painel de madeira de 3 quadros verticais, 82,2 (painel 84,5) cm × 60 (painel 62,5) cm

³ The growth of photography, a medium capable of faster, easier and more faithful reproduction, seemed to confirm the obsolete nature of the painted portrait with its time-consuming sittings and laborious sketches. Furthermore, the new technique was considerably cheaper. (BURCKHARDT, Jakob. Tradução da autora) In: SCHNEIDER, Norbert. *Op cit.* p. 10

retratada, para seu estado psicológico, que não mais é explicado através de símbolos. O espectador torna-se parte integrante da obra, dando a ela o sentido que ele próprio atribui. Tal afirmação torna-se mais clara se tomarmos como exemplo as obras de Egon Schiele, Edward Hopper e Francis Bacon.

Em suas obras, Schiele, muitas vezes, adota um ponto de vista em que pode-se ver mais de um ângulo de uma só vez. Essa quebra de paradigma causa uma sensação de vertigem no espectador. As obras de Schiele proporcionam também uma visão *voyeurista*, em que o estado interno do retratado transpõe a obra. Ele também desconstrói a figura. As mesmas já não são opulentas e impregnadas de poder. Ele despe suas figuras e deixa traços do desenho, do inacabado.

Em *Nude Girl with Folded Arms* (fig. 3), Schiele pinta um nu frontal feminino, porém a figura não olha diretamente para frente. Ela tem os braços cruzados e a cabeça apoiada em seu ombro direito. Sua expressão é de distanciamento. É como se Schiele tivesse capturado um momento em que a modelo, apesar de saber que está sendo observada, está só, com seus pensamentos. Seu corpo, magro e despido, passa uma sensação de fragilidade, que parece fazer referência à morte. A ausência de um fundo, traz um grande silêncio à obra. O foco passa a ser o estado psicológico da modelo representada. De acordo com Reinhard Steiner, Schiele “ata o modelo à mesa de operações do seu laboratório óptico para examinar o objeto entregue ao seu olhar clínico, por meio do bisturi, que é o lápis”⁴. O que é possível perceber, nessa obra, é que Schiele submeteu sua modelo ao escrutínio do seu olhar e o resultado obtido foi quase como se ele tivesse olhado dentro da modelo, ressaltando o seu estado interno e a fragilidade de seu corpo.

Em seu livro *Egon Schiele 1890-1918: Visão Nocturna do Artista*, Reinhard Steiner afirma:

Numa primeira fase, convém reparar que Schiele renuncia a qualquer perspectiva vulgar que “assente” es-

4

Op cit. p.36

pacialmente as posições do corpo. De uma maneira totalmente antiacadêmica e radicalmente subjetiva, “inventa” ângulos e perspectivas que fazem com que os corpos apareçam distorcidos, crispados e deformados do ponto de vista da composição. O aspecto literalmente excêntrico de um grande numero de desenhos aquarelados, ou realçados a guache, nem sempre se deve ao sujeito, isto é, à exposição simples da nudez. Do ponto de vista formal, a excentricidade dos desenhos assenta no fato de Schiele deslocar os seus corpos em relação ao centro, não os situar a não ser raramente de frente, ou no meio do quadro. Capta-os nas variações mais diversas de perspectivas superiores ou laterais, originando assim poses estranhas e movimentos bizarros unicamente por causa dessa maneira invulgar como as olha.⁵

Essa mesma desconstrução do retrato tradicional pode ser vista nas obras de Edward Hopper. O artista também tem uma visão *voyeurista* e capta momentos únicos, privados. A questão do tempo em sua obra também é muito diferente dos retratos tradicionais. O tempo parece não ter fim, parece se prolongar para sempre. Suas pinturas tem um silêncio muito

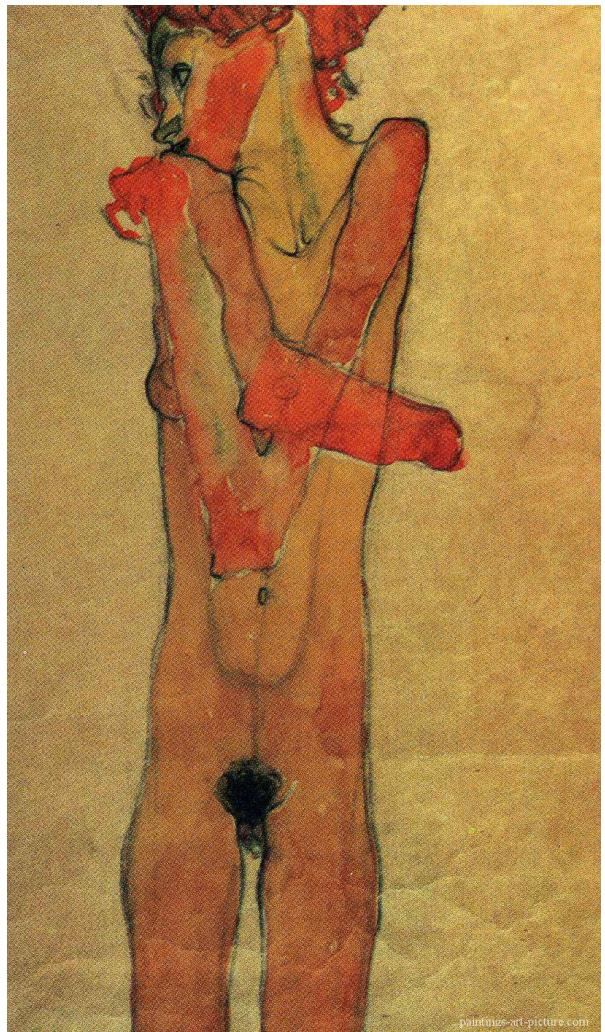


Figura 4: Egon Schiele. Nude Girl with Folded Arms, 1910. Aquarela e crayon preto, 48,8 x 28cm

5 STEINER, Reinhard. Egon Schiele 1890-1918. A Alma Nocturna do Artista. Editora Taschen, 1993. (p. 34-35)

grande e são voltadas para o lado psicológico das figuras.

Em *Hotel Room* (fig. 4), Hopper retrata uma figura feminina em um quarto de hotel, sentada sobre uma cama, lendo. A iluminação do quarto, o jogo de sombras, o despojamento dos objetos, assim como a postura da figura, fazem com que a pintura pareça pertencer à um tempo sem fim. A questão temporal, assim como o silêncio das obras de Hopper, tornam-se mais evidentes se tomarmos essa pintura como exemplo.

A atenção do espectador volta-se então para o estado interno da figura representada. Ela está só. Não se sabe se está feliz ou infeliz, somente é possível perceber que está só. O sentido da obra é aberto à interpretação de quem a vê. É interessante, também, analisar o ponto de vista. Hopper parece



Figura 5: Edward Hopper. Hotel Room, 1931. Óleo sobre tela, 152.4 x 165.7 cm

assumir o papel de um *voyeur*. A pessoa retratada parece não saber que está sendo observada. O resultado, então, é uma pintura de um momento íntimo, em que a figura está livre de sua *persona*⁶. Ela não é mais o papel que representa em público, ela está só e pode simplesmente ser.

É interessante também, analisar as pinturas de Francis Bacon, em que ele desconstrói o retrato. Bacon deforma suas figuras, modificando não somente o rosto, como o corpo tam-



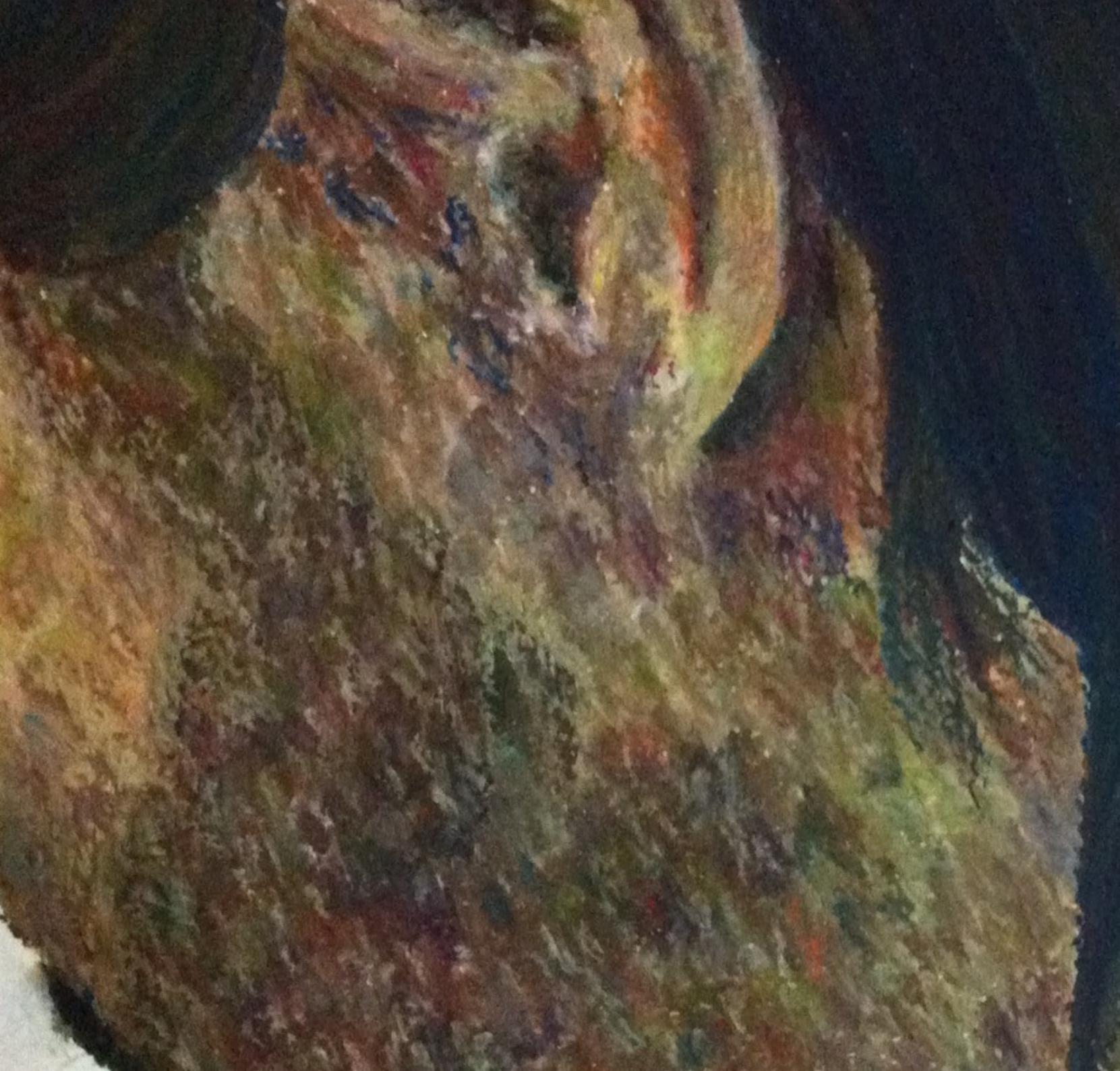
Figura 5: Francis Bacon. Three studies for a self-portrait, 1979–80. Óleo sobre tela, tríptico, 37,5 x 31,8 cm cada

6 Termo utilizado pelo psicólogo Suíco Carl Jung. *Persona* é a face social que o indivíduo apresenta para o mundo, “uma espécie de máscara, projetada por um lado, para fazer uma impressão definitiva nos outros e, por outro, para dissimular a verdadeira natureza do indivíduo”. JUNG, Carl. *Two Essays on Analytical Psychology (1966 revised 2nd ed. Collected Works Vol. 7)*. London: Routledge, 1966. p. 190.

bém. Em algumas de suas pinturas, em que ele retrata pugilistas, ele escolhe pintar não o momento de glória, mas o instante em que eles estão lutando, sendo socados, com os rostos amassados, machucados e quebrados e pinta a deformação dos rostos das figuras. As mesmas podem ser vistas de vários ângulos, de uma só vez. O curioso é que, ao mesmo tempo em que ele desconstrói o retrato, ele utiliza recursos tradicionais como trípticos.

Em seu tríptico *Three Studies for a Self Portrait* (fig. 5), Bacon pinta seu auto-retrato de três formas diferentes. O fundo é negro, assim como sua camisa. As figuras parecem “brotar” do fundo escuro, enquanto os rostos acinzentados estão desfocados e destorcidos. A sensação que essas três pinturas passam é a de um “grito que não vem”. O resultado é então o silêncio. Os olhares distantes, as bocas entreabertas, as figuras amassadas e deformadas parecem realçar o estado interno do pintor. Ao mesmo tempo em que Bacon desconstrói o retrato, ele utiliza estruturas tradicionais, como o uso do tríptico e auto-retrato.

O que gostaria de propor nos próximos capítulos, é uma reflexão e análise de minha produção em relação às obras desses três artistas e em relação à História da Arte e Psicanálise.



Capítulo 2

A arte entrou em minha vida ainda na infância, quando fazia desenhos de observação. Porém, só na fase adulta pude pôr em prática esse interesse. A escolha pelo curso de Artes Visuais, apesar de tardia, foi essencial para meu desenvolvimento. O conhecimento adquirido e a convivência na Escola de Belas Artes me enriqueceram e abriram muito minha mente, de uma maneira que jamais imaginei possível.

A escolha pela Pintura veio por acaso. Até iniciar o curso de Artes Visuais, nunca havia pintado nada e não sabia qual habilitação escolher. No segundo semestre, tive contato com a Pintura e depois de várias tentativas desastrosas, pintei um retrato de minha avó,¹ de que gostei muito e para minha surpresa, a professora que ministrava a matéria também gostou e foi incisiva ao sugerir que eu escolhesse a habilitação em Pintura. Eu ainda insisti e escolhi outra habilitação, mas após um semestre, percebi o erro que havia cometido e acabei mudando minha opção para Pintura.

Na escola de Belas Artes, tive contato com outras habilitações, porém a Pintura me chamou mais a atenção, devido à relação que estabeleço com o que estou pintando e às diversas possibilidades que a Pintura oferece. Mesmo tendo em mente um projeto, ou um esboço do que fazer, a Pintura parece ter vida própria e o resultado muitas vezes nos surpreende. Ao pintar o retrato

1

Figura 6.

de minha avó, por exemplo, fiz somente um contorno da figura. Foi a primeira vez que fiz uma pintura sem antes desenhá-la. Tudo indicava que não iria dar certo, mas, em certo momento, a



Figura 6: Flavia Bernardes. Sem título, 2010. Óleo sobre papelão Paraná, 81,5 x 89cm

figura começou a “surgir” do suporte.

A escolha pelo giz pastel oleoso também aconteceu por acaso. Após várias tentativas frustradas com esse material, percebi que a mistura de cores acontece por sobreposição de camadas e a beleza de trabalhos feitos com esse material está na mistura de cores. Ao contrário da maioria das técnicas usuais de pintura, a mistura das cores com giz pastel oleoso acontece no suporte e a sobreposição de camadas proporciona resultados pictóricos muito interessantes.

Foi importante também, aprender a realmente observar o que estou pintando. À primeira vista, a pele humana, por exemplo, aparenta ser de uma cor. Contudo, é importante lembrar que a luz refletida pela pele contém vários tons. Transferir esse pensamento para meus trabalhos foi de grande importância no meu processo de pintura, principalmente na maneira como trabalho com giz pastel oleoso. Não só misturar as cores, mas deixá-las de forma aparente ajudam a passar uma idéia de tridimensionalidade e profundidade no que faço.



Figura 7: Flavia Bernardes. Amelie, 2012. Giz Pastel Oleoso sobre papel, 38 x 27cm



Figura 8: Flavia Bernardes. Precisamos falar sobre Kevin, 2012. Giz pastel oleoso sobre papel, 38 x 26,5cm

Em meus trabalhos com giz pastel oleoso costumo optar por deixar o fundo em branco. Gosto muito da relação que a figura estabelece com o branco do papel. A ausência de um fundo faz com que o tempo pareça estar congelado, suspenso e cria uma ênfase grande na figura. É interessante observar que essa preferência pela ausência de um fundo em minhas pinturas já estava presente no retrato que fiz de minha avó. Apesar de ter outros trabalhos com fundos, como por exemplo, a série que fiz sobre cinema e a série que fiz sobre música², tendo a optar por não utilizá-los em muitos de meus trabalhos.

O suporte também tem um papel importante em minha produção. Comecei meus trabalhos com formatos pequenos e papéis de qualidade inferior. À medida em que fui aprendendo a utilizar o material melhor, fui aumentando o tamanho, testando papéis de texturas diferentes e comecei a utilizar papéis de melhor qualidade.

Para exemplificar meu processo de pintura,



Figura 9: Flavia Bernardes. Sem título, 2013. Giz pastel oleoso sobre papel, 56,5 x 42cm



Figura 10: Flavia Bernardes. Sem título. 2013. Giz pastel oleoso sobre papel, 30 x 40cm.

irei analisar um de meus trabalhos, sem título, que aqui chamarrei de figura 11. Comecei esse trabalho a partir de uma fotografia e a princípio, tive a intenção de fazer a figura inteira. Porém, após pintar as mãos e o rosto, percebi que o resto seria “ruído” e decidi deixar o restante em branco, apagando as linhas do desenho. A intenção inicial era deixar um corte “seco” e abrupto nas mãos, porém, ao analisar a mão que se encontra no canto esquerdo superior, percebi que o corte estava arredondado e muito suave. A mão parece acariciar o rosto, o que não era a minha intenção. Decidi, então, modificar essa parte e fazer um corte seco, como nas outras mãos. O resultado ficou mais coerente com o que queria. Fui, então, apagando as linhas do desenho pouco a pouco e observando o resultado. Fotografei todo o processo. O papel mede 1,20m x 0,80m e

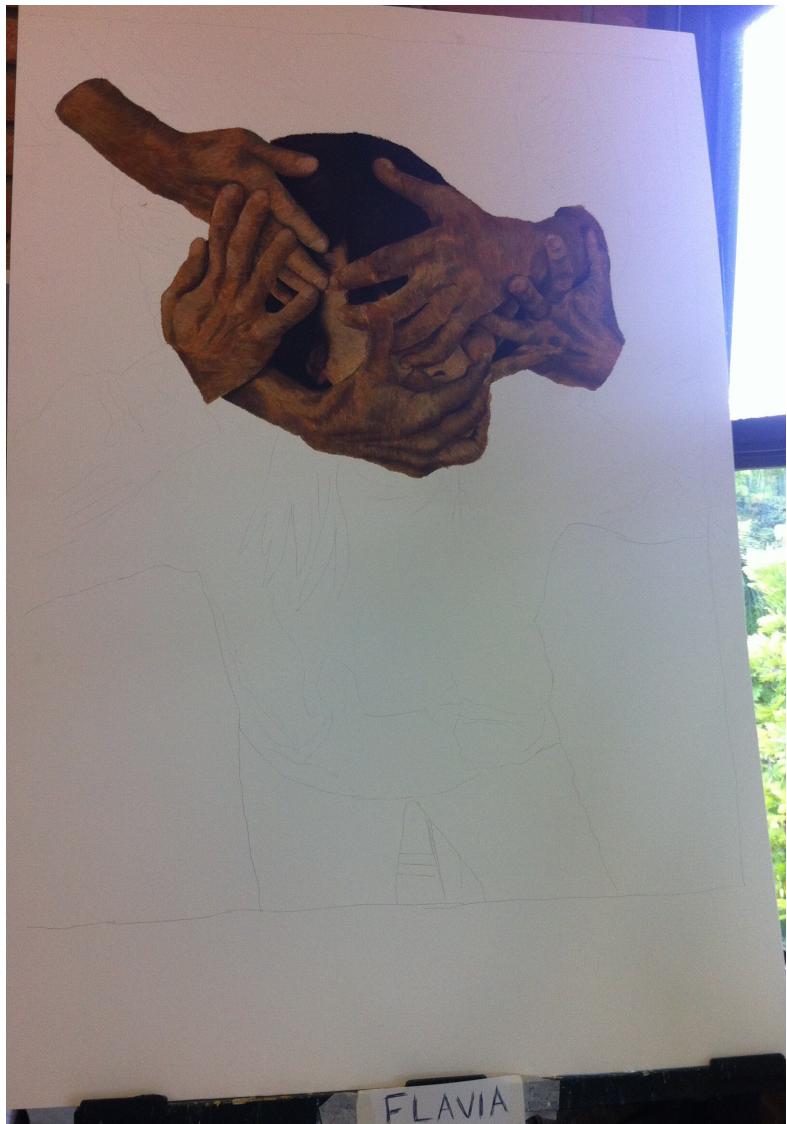


Figura 11: Flavia Bernardes. Sem título, 2013. Giz pastel oleoso sobre papel, 120 x 80cm

a figura ocupa menos da metade do suporte. O resultado final foi diferente do que havia planejado, porém coerente com o que faço. Percebi que se tivesse feito a figura inteira, a imagem teria uma narrativa, estaria contando uma estória e o sentido estaria fechado. Essa nunca foi minha intenção, então, por isso, optei por não fazer nem o corpo da figura nem o fundo. Talvez o resultado final passe uma estranheza para quem o observar, mas eu gosto dessa estranheza e



Figura 12: Flavia Bernardes. Sem título. 2012. Giz pastel oleoso sobre papel, 38 x 27,5cm

do fato do trabalho ser aberto para a interpretação de quem o observa. Esse trabalho faz parte de uma série que ainda não terminei. Comecei essa série com dois trabalhos menores, que por não possuírem títulos, aqui chamarei de figuras 12 e 13. Ao começar a figura 12, senti necessidade de utilizar a escrita, o que até então, não tinha utilizado em meus trabalhos. O corpo, também teve um papel importante, assim como as mãos. Ao fazer a figura 13, fiquei em dúvida se faria o fundo ou não. A princípio pensei em fazê-lo utilizando aguadas de aquarela, mas decidi esperar e terminar o restante da série, para resolver se iria fazer ou não o fundo.

Gosto da relação entre a Pintura e a Fotografia. O que acho interessante ao realizar um trabalho a partir de uma fotografia, é não simplesmente pintar o que vejo em uma foto. Gosto de realizar intervenções a partir do que vejo, seja retirando ou adicio-

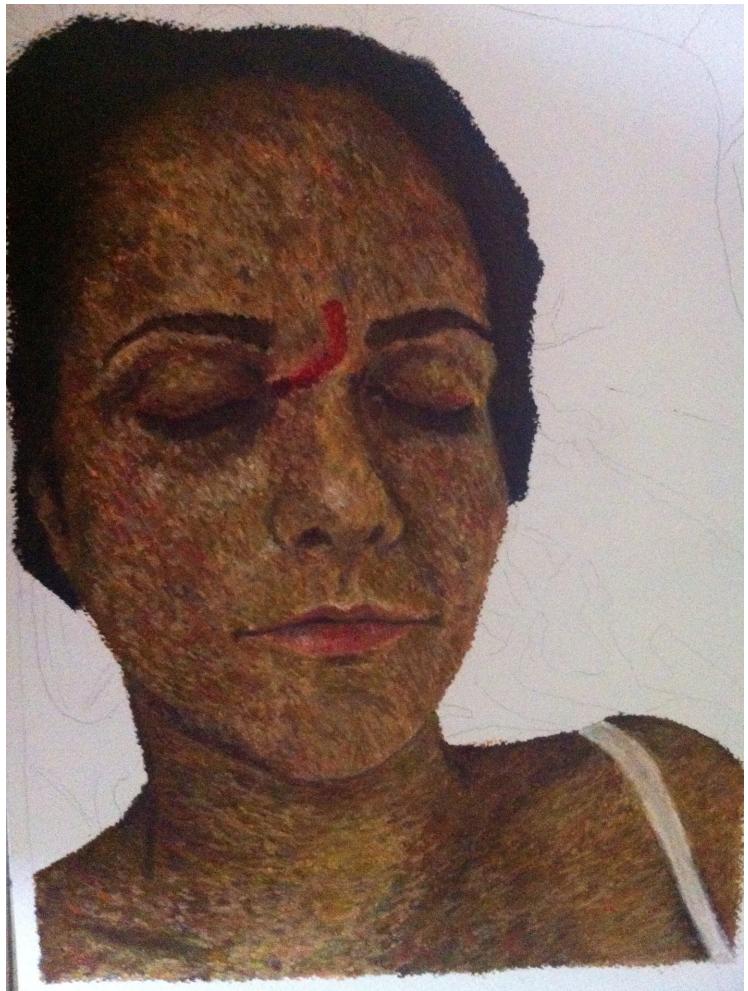


Figura 13: Flavia Bernardes. Sem título, 2012.
Giz pastel oleoso sobre papel, 38 x 26,5cm

nando elementos. Talvez o que mais me atraia na Fotografia, seja o fato dela captar momentos únicos, que dificilmente seriam possíveis se minhas pinturas fossem feitas a partir de modelos vivos. As fotos às quais me refiro aqui, são aquelas em que as pessoas, ou não estão “preparadas”, ou não estão cientes de que estão sendo fotografadas. Nesses momentos, elas não estão mais representando e deixam transparecer o que realmente são. As fotos que me interessam, são em sua maioria fotos desfocadas, cortadas e embaçadas. O importante, é o estado interior do retratado.

Apesar de ter certas preferências, gosto muito de ter a liberdade de poder experimentar coisas novas. Não quero ficar repetindo “fórmulas” e pintar sempre a mesma coisa. Tenho temas que me interessam, e provavelmente ainda irei fazer muitos trabalhos relacionados a eles, mas quero poder sempre experimentar coisas diferentes.

Foram vários os artistas que me influenciaram. No início do curso, me deslumbrava com o virtuosismo dos Renascentistas. Com o passar do tempo, fui conhecendo outros momentos que marcaram a História da Arte e outros artistas foram me influenciando. Gosto muito do Impressionismo e Expressionismo e de artistas ligados à esses movimentos. No início, era econômica com as cores, por não saber utilizá-las, mas depois de observar várias obras, principalmente Impressionistas, percebi a importância da mistura e combinação de cores em uma obra. Foi fundamental para o meu processo de pintura, aprender a observar “manchas” de cores. Uma pintura é feita por um conjunto de manchas e são essas manchas que, na minha opinião, fazem a pintura interessante. Aprender a observar trabalhos de Impressionistas e ver a maestria com que eles utilizaram “manchas”, foi de grande importância em meu processo de pintura. Já o Expressionismo foi importante para que eu descobrisse minha “linha” de pintura. Gosto da forma como os temas eram trabalhados e do foco no estado psicológico do temas retratados. Um artista que me influenciou muito foi Van Gogh. Considero suas obras tão boas que acho difícil classificá-lo pertencendo à um movimento artístico. Seus quadros tem uma carga pictórica muito grande e o uso das cores é incrível. Ao ver seus quadros de perto, meu interesse e admiração pelo pintor só

aumentaram. Seu quadro, *Noite Estrelada*³, por exemplo, é muito pictórico e possui uma luminosidade de que gosto muito. Gosto muito, também, de seus auto-retratos. Ele se retratou por diversas vezes, em diferentes fases de sua vida. É muito interessante ver como suas pinceladas e a carga pictórica e matérica de suas pinturas refletem seus estados internos⁴.



Figura 14: Vincent Van Gogh. Starry Night, 1888. Óleo sobre tela, 72,5 x 92 cm

3 Figura 14.

4 Figuras 15, 16, 17, 18

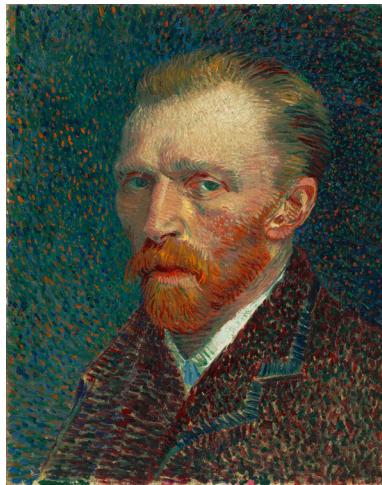


Figura 15: Vincent Van Gogh. Auto-retrato, 1887. Óleo sobre papelão, 42 × 33,7 cm.



Figura 16: Vincent Van Gogh. Auto-retrato, 1888, Óleo sobre tela, 40 × 31 cm

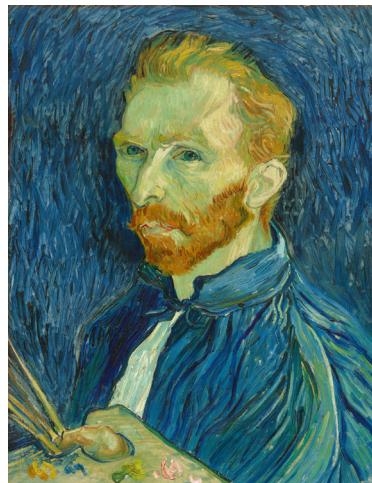


Figura 17: Vincent Van Gogh. Auto-retrato, 1889. Óleo sobre tela, 57,79 × 44,5 cm

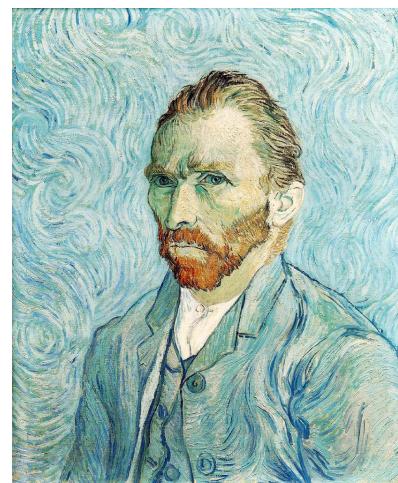


Figura 18: Vincent Van Gogh. Auto-retrato, 1889, Óleo sobre tela, 65 × 54 cm.



Capítulo 3

Sempre me interessei por representações da figura humana e retratos, principalmente, me fascinam. Não o retrato mais comum, em que poses, enquadramentos e atitudes são mais ou menos padronizados, mas o retrato que captura um momento único, em que a pessoa retratada já está despida do papel que tenta representar em público.

A maior parte da minha produção, parte de fotografias de minha autoria ou de pessoas próximas à mim. As fotos que me interessam são aquelas que a maioria das pessoas descartaria. As fotos que seleciono são geralmente aquelas com “ruído”, fora de foco, em que o retratado está “cortado” ou não estava ciente que estava sendo fotografado, ou “preparado” para ter sua foto tirada. Essas fotos conseguem registrar momentos em que as pessoas estão livres de suas máscaras, não estão mais representando e é possível ver além, capturar o silêncio em meio à tanto “barulho”.

O auto-retrato, em minha produção, tem um papel muito importante. Em primeiro lugar, eu sou a minha modelo mais próxima e mais “fácil”. Em minha experiência, aprender a olhar para mim mesma foi de grande importância para aprender a olhar para o outro. Não enxergo essa escolha de forma narcisista, nem vejo vaidades, uma vez que me coloco em posições vulneráveis, em que o mais importante não é a minha imagem, mas a sensação que ela passa. O auto-retrato teve, então, uma função de auto-conhecimento.

Tem sido de grande importância, para mim, refletir sobre minha produção. Ao analisar meus

trabalhos, percebo a presença de elementos que tendem a se repetir. Apesar de ter trabalhos realizados com outras técnicas de pintura, tenho me dedicado muito a trabalhos com giz pastel oleoso. Consigo um resultado pictórico que gosto muito. Comecei meus trabalhos com esse material, com tamanhos pequenos, pouco maiores que um A4 e fui aumentando gradualmente. Atualmente, tenho trabalhado com papéis maiores, que medem 1,20m x 0,80m. Na maioria de minhas pinturas, costumo focar nas figuras representadas e deixar os fundos em branco. Isso causa um força gráfica aos trabalhos. A impressão é que as figuras estão saindo do papel.

Ao analisar, por exemplo, três pinturas, sem títulos, realizadas em 2012 (figuras 19, 20 e 21), percebo características comuns entre elas. Todas essas pinturas foram feitas com giz pastel oleoso sobre papel. Em todas elas, o foco é a figura. O fundo não existe, é somente o branco do próprio papel. Além do material e da ausência de um fundo, essas pinturas compartilham uma espécie de tema em comum. O foco é o estado psicológico da pessoa representada. O retratado não é apresentado em posição de poder. As figuras estão vulneráveis e passam uma sensação de fragilidade.

Ao analisarmos a figura 19, é possível perceber que, apesar da figura estar centralizada, seu posicionamento não é o mais usual em pinturas de retrato. A figura encontra-se com a cabeça abaixada e apoiada sobre sua mão esquerda. Não é possível ver seus olhos e seu rosto está parcialmente coberto. Os ombros estão caídos e curvados, assim como o corpo levemente inclinado para frente. O gestual sugere um recolhimento. É como se a figura estivesse tentando se recolher, se esquivar do mundo ao seu redor. O corte da parte inferior da figura, a coloca em uma posição de desequilíbrio e objetiva criar uma sensação de vertigem no espectador. O ângulo também não é muito usual. A figura pode ser vista de frente, porém de uma visão superior. É como se a figura estivesse sentada e o espectador de frente para ela, porém em pé. A ausência de um fundo, a sensação de inacabado, criam um silêncio muito grande nesse trabalho. A figura está só. É como se ela soubesse que está sendo fotografada, porém não gostaria de ser fotografada. Ela então se recolhe, se esconde, e ao fazê-lo, deixa de lado a máscara de sua *persona* e é

possível vê-la como ela realmente é. O espectador assume então, o papel de um *voyeur*.



Figura 19: Flavia Bernardes. Sem título, 2012. Giz Pastel Oleoso sobre Papel. 38x27,5cm

Características semelhantes podem ser vistas, ainda, em outra pintura, também sem título, à qual irei me referir como figura 20. Nessa pintura, a figura não está centralizada. Ela ocupa a parte esquerda do quadro e está cortada. Ela está ligeiramente inclinada para frente, o que leva o olhar do espectador a fazer um movimento diagonal. Ela está retratada de perfil, porém o ângulo em que a vemos é superior. A mesma tem seus braços cruzados e o corpo inclinado para frente. Seu olhar está voltado para baixo e não é possível ver seus olhos. Sua boca está entreaberta e ela parece respirar. É como se presenciassemos um momento de suspiro. É interessante, então, analisar a questão do tempo nessa pintura. O mesmo parece

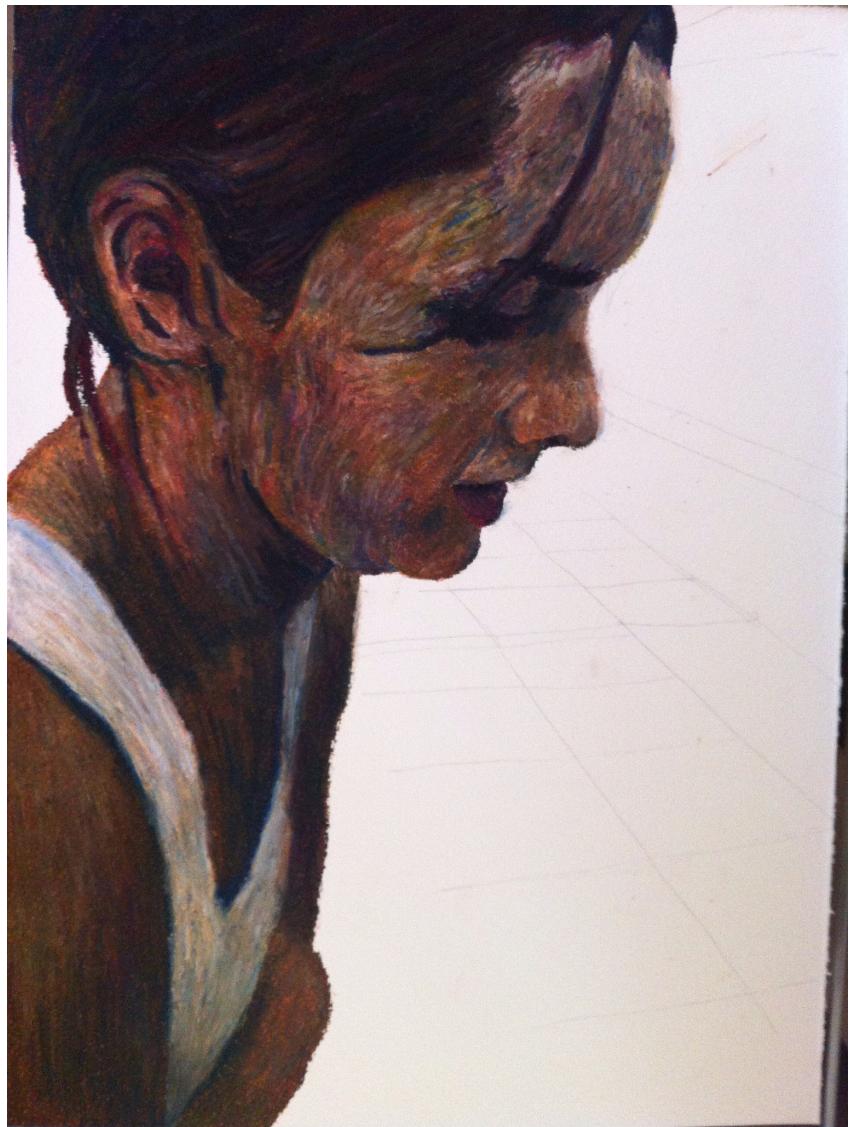


Figura 20: Flavia Bernardes. Sem título, 2012.
Giz pastel oleoso sobre papel. 29x38 cm

congelado. É como se fosse um tempo sem fim. A figura é frágil, parece suspirar e existe, também, um silêncio muito grande, devido à ausência de um fundo. As marcas do lápis também estão presentes e conferem à pintura, uma sensação de que ela está inacabada.

A terceira pintura, que aqui chamarei de figura 21, devido à ausência de um título, retrata uma figura masculina. Sua posição também não é a mais comum em retratos. A figura encontra-se de lado, com a cabeça voltada para baixo. Seu rosto está cortado e não é possível ver uma parte de seu rosto. O recorte exclui seus olhos, nariz e testa. A figura está localizada à direita do quadro, olhando para a parte esquerda. A visão que temos é como

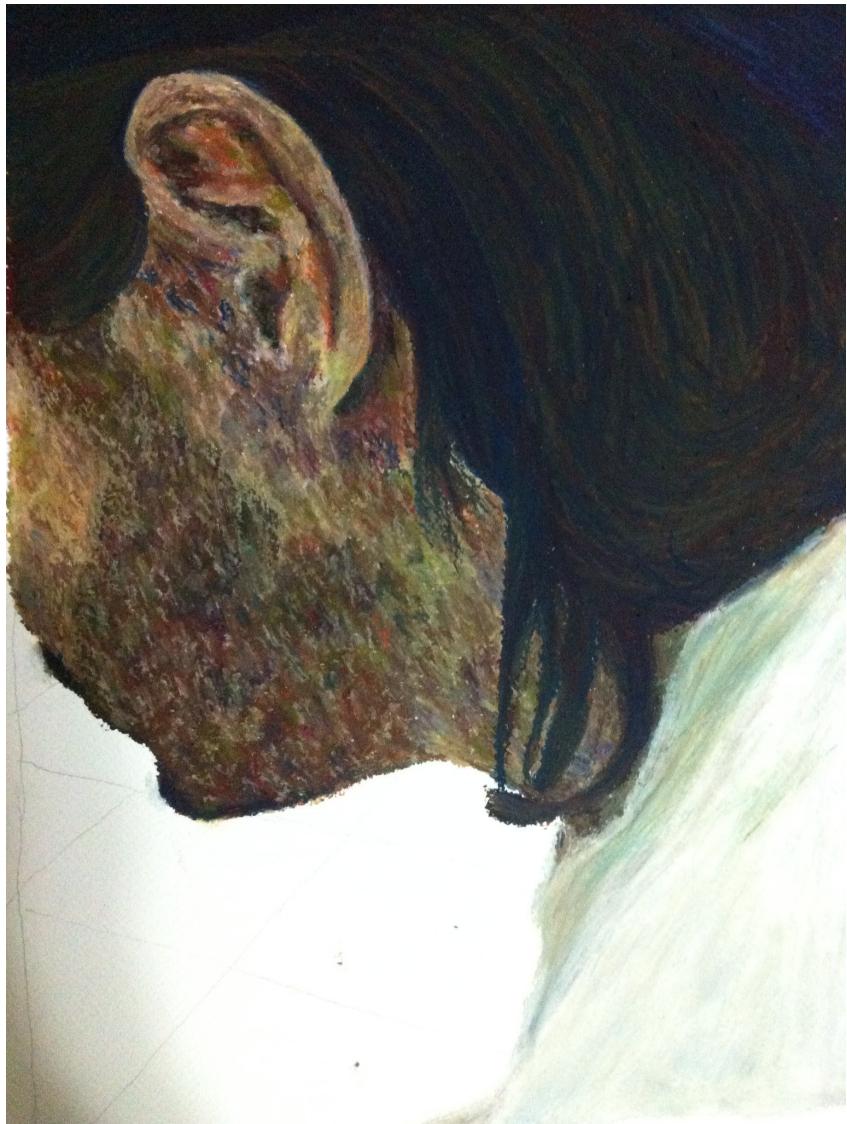


Figura 21: Flavia Bernardes. Sem título, 2012.
Giz Pastel oleoso sobre papel, 31x37,5cm

se víssemos a figura de lado, porém estamos posicionados acima dela. O foco desse trabalho é também o estado psicológico do retratado. Como não é possível ver grande parte de seu rosto, a interpretação é aberta a quem a vê. A análise fica mais fácil, se focarmos na linguagem corporal da figura. Ela tem o corpo inclinado para frente e a cabeça baixa. O rosto não está contraído e ele parece olhar para baixo. Sua camisa é branca, assim como o fundo, ainda com marcas de lápis. A sensação que temos é que o tempo parou e está fixo em um olhar que não vemos. A impressão é, assim como nas outras duas imagens, de um grande silêncio.

É possível, ainda, traçar paralelos com os artistas analisados no capítulo anterior. Apesar de não ter consciência da relação entre meus trabalhos e trabalhos de outros artistas, quando os estava realizando, hoje consigo ver algumas semelhanças.

Em relação aos trabalhos de Schiele, percebo que, assim como ele, tendo a escolher posições e ângulos não muito utilizados em retratos e procuro retratar a figura não engrandecendo-a, mas mostrando-a como ela é, livre de sua *persona*. Costumo, assim como o artista, retratar a figura de ângulos diferentes, muitas vezes de uma visão elevada, acima da figura retratada, utilizando uma perspectiva, como se fosse um pássaro sobrevoando a figura. Tendo assim, a assumir um papel observador, quase *voyeurista*. O foco de minhas pinturas, assim como em várias pinturas de Schiele, é o estado interior da figura representada. Costumo também, focar nas figuras e não fazer o fundo, ou deixá-lo inacabado. Isso cria um impacto maior. O foco é a figura, seu estado psicológico e todo o resto está congelado. O resultado, assim como em Schiele, é o silêncio.

Em relação aos trabalhos de Hopper, consigo me identificar com a questão temporal de seus trabalhos. Como o artista, percebo que, nos trabalhos analisados anteriormente, o tempo parece se prolongar para sempre e o resultado é, assim como em Schiele, um silêncio muito grande. O foco de várias de suas pinturas é o estado interno dos retratados, muito influenciado pelo aspecto visual do ambiente onde estão. Hopper parece assumir, muitas vezes, o papel de um *voyeur*, captando momentos íntimos, em que as figuras, mesmo estando cientes de que estão sendo

pintadas, estão sós consigo mesmas.

Já em relação à Francis Bacon, percebo que, apesar de minhas figuras serem mais “comportadas” que as figuras dele, me vejo, assim como o artista, a desconstruir o retrato tradicional. O que quero dizer com “comportadas”, é que apesar de pintar retratos de maneiras não muito usuais, a desconstrução de minhas figuras não é tão extrema como o que Bacon faz. O artista desconstrói o retrato de forma visceral. No tríptico analisado no capítulo anterior, por exemplo, apesar de Bacon utilizar recursos típicos de pinturas de retratos, ele o faz de uma forma não muito usual. A escolha do formato de tríptico, assim como o auto-retrato, por exemplo, são muito tradicionais. Esses são recursos utilizados desde a Idade Média. Todavia, Bacon os utiliza para se auto-retratar de uma maneira não muito comum. O fundo é escuro e as figuras parecem emergir dele. As mesmas parecem desfiguradas e fora de foco. Os tons são frios e as figuras não olham diretamente para o espectador. O foco desse trabalho é o estado psicológico das figuras. Assim como Bacon, utilizei de recursos tradicionais de pintura de retratos, como o auto-retrato, mas o faço de forma não muito usual. O foco de minhas pinturas, também, é o estado interno dos retratados. Posteriormente à realização desses três trabalhos, comecei a utilizar, também, a deformação nos retratos (figura 22). É interessante refletir que, quando estava realizando essa pintura, não conhecia muitos trabalhos de Bacon e não havia percebido semelhança alguma com obras dele. Considero que a deformação do auto-retrato foi uma evolução natural em meu trabalho. Não é um recurso que sempre utilizei, nem é feito da mesma maneira que o artista, mas foi um recurso importante dentro do meu processo de pintura.

É interessante analisar, também, o lado psicológico dessas pinturas. Em seu livro, *Portraiture*, Shearer West¹ afirma que retratos “estão ligados a questões filosóficas e psicológicas de uma forma que é exclusiva desse gênero”. West argumenta que o final do século XIX e o início do

século XX presenciou uma mudança na compreensão da Psicologia. Segundo o autor, investigações notáveis durante este período incluíram estudos de Jean-Martin Charcot, sobre histeria, na França e no foco de Sigmund Freud sobre a sexualidade e o inconsciente, em Viena, o que acabou resultando no desenvolvimento da Psicanálise. Esses estudos levaram a perspectivas únicas sobre as relações entre o comportamento humano e questões como a loucura e o desenvolvimento sexual. Segundo West, a popularização e disseminação desse conhecimento psicológico afetou tanto como os artistas abordaram auto-retratos, como a maneira como essas obras foram interpretadas por espectadores contemporâneos. Shearer cita a análise de Erika Billeter², para esclarecer suas afirmações:

Usando a terminologia de Freud, Erika Billeter apontou que “Cada auto-retrato é um diálogo com o ego”. Aqui ela se refere à idéia de Freud de que a psique humana baseia-se numa constante negociação entre o ID (impulsos instintivos), o superego (a consciência), e o ego (o sentido do *self*).³

Sigmund Freud, por exemplo, comentou sobre a relação entre o artista e suas pinturas. Ao ana-

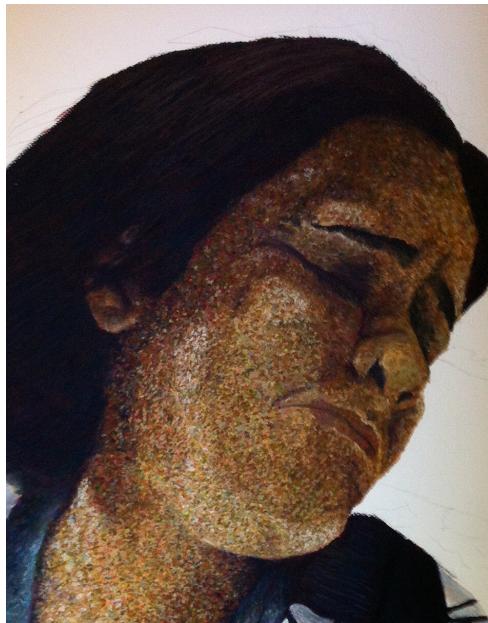


Figura 22: Flavia Bernardes. Sem título (detalhe), 2013. Giz pastel oleoso sobre papel, 120x80cm

2 BILLETER, Erika Billeter. *Self-portraiture in the Age of Photography*. Bern Press, 1985, p. 8.

3 Using Freud's terminology, Erika Billeter has pointed out that 'Every self-portrait is a dialogue with the ego'. Here she refers to Freud's idea that the human psyche is based on a constant negotiation between the id (instinctual drives), the superego (the conscience), and the ego (the sense of self). (WEST, Shearer. Tradução da autora) In: WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford University Press. 2004.

lisar obras de Leonardo da Vinci⁴, Freud fez considerações sobre o quanto a vida pessoal de Leonardo influenciara suas pinturas. Ele analisou a sexualidade do pintor, lembranças reprimidas de sua mãe e fez uma analogia com relatos de sonhos do pintor.

De acordo com West, no início do século XX, artistas utilizaram o auto-retrato, de maneira consciente, como um diálogo com o ego. “A noção de artista como alguém que “não se encaixa”, cuja instabilidade mental era um sinal de sua criatividade, inspirou vários artistas a utilizar o auto-retrato como um meio de explorar as tensões entre seus impulsos e seus estados de ego”⁵. Isso pôde ser evidenciado em movimentos artísticos, que privilegiavam estados internos, ao invés de experimentação formal, como Expressionismo e Surrealismo. Ambos utilizaram das teorias de Freud sobre a função do inconsciente e o papel de impulsos sexuais no comportamento humano. O autor sugere que, através de uma análise de auto-retratos de artistas que foram associados a estas duas tendências da Arte do século XX, é possível perceber que formas como estados psicológicos foram o foco em seus trabalhos. No Expressionismo austríaco, por exemplo, a vida interior foi uma grande preocupação de pintores de retrato como Oskar Kokoschka e Egon Schiele. O autor cita Kokoschka:

Quando eu pinto um retrato, eu não estou preocupado com a aparência de uma pessoa - os sinais de sua eminência clerical ou secular, ou de suas origens sociais. É função da história, transmitir documentos sobre essas questões para a posteridade. O que costumava chocar as pessoas nos meus retratos é que eu tentei intuir a partir da face, a partir de seu jogo de expressões e de gestos, a verdade sobre uma pessoa em particular, e para recriar na minha própria linguagem pictórica a destilação de um ser vivo que iria sobreviver na memória.⁶

4 FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância*. 1910

5 The notion of the artist as an outsider, whose mental instability was a sign of his creativity, inspired artists to use self-portraiture as a means of exploring the tensions between their drives and their ego-states. (WEST, Shearer. Tradução da autora) In: WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford University Press. 2004.

6 When I paint a portrait, I am not concerned with the externals of a person— the signs of his clerical or secular eminence, or his social origins. It is the business of history to transmit documents on such matters to poste-

West cita, ainda, Schiele como contemporâneo mais velho de Kokoschka, que produziu cerca de cem auto-retratos, como uma maneira de explorar a relação entre a vida interior e exterior, de maneira semelhante à de Kokoschka. De acordo com o autor, “todo auto-retrato envolve um jogo entre o *eu* e o *outro*”⁷. Aqui, West se refere ao *eu* e o *outro* da psicologia. Sobre Schiele, o autor argumenta:

As auto-representações de Schiele são inevitavelmente perturbadoras . Ele mostrou-se nu , com membros amputados ou distorcidos , e um corpo magro ou esfolado . Ele sujeitou o rosto ao mesmo tipo de tratamento brutal, e muitas dessas obras o representam amarrado ou fazendo uma careta. Algumas das obras mais radicais de Schiele não se destinavam a ser compradas ou exibidas; até certo ponto elas representam os tipos de experiências com expressões características das primeiras gravuras de auto-retratos de Rembrandt . No entanto, Schiele estava trabalhando em Viena, num momento em que as idéias de Freud foram se tornando amplamente discutidas. O contexto abertamente sexual de auto-retratos de Schiele parecem combinar com as teorias de Freud de desvios sexuais - idéias que também foram exploradas em obras de outros psicólogos vienenses, como a de Richard von Krafft - *Ebing Psychopathia Sexualis* (1886) e *Sexo* de Otto Weininger e *Character* (1903). Assim Schiele usou esses retratos como um meio de auto-análise, baseando-se em idéias psicanalíticas contemporâneas. Esta é uma forma historicamente plausível de compreensão do projeto ainda preocupante de Schiele.⁸

riety. What used to shock people in my portraits was that I tried to intuit from the face, from its play of expressions, and from gestures, the truth about a particular person, and to recreate in my own pictorial language the distillation of a living being that would survive in memory. (KOKOSCHKA, Oskar. Tradução da autora) In: WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford University Press. 2004, p. 182.

7 However, it could be said that all self-portraiture involves the kind of othering of the self (...) (WEST, Shearer. Tradução da autora) In: WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford University Press. 2004. p.185.

8 Schiele's self-representations are inevitably disturbing. He showed himself naked, with distorted or amputated limbs, and an emaciated or flayed body. He subjected his face to the same sort of brutal treatment, and many of these works represent him scowling or grimacing. Some of Schiele's more extreme works were not intended to be purchased or exhibited; to a certain extent they represent the kinds of experiments with expression characteristic of Rembrandt's early self-portrait etchings. However, Schiele was working in Vienna at a time when Freud's ideas were becoming widely discussed. The overtly sexual subtexts of Schiele's self-portraits appear to tie in with Freud's theories of sexual deviation—ideas that were also explored in the work of other Viennese psychologists, such as Richard von Krafft-Ebing's *Psychopathia Sexualis* (1886) and Otto Weininger's *Sex and Character*

Um dos sucessores de Freud, Jacques Lacan⁹, discutiu as fases da vida, em termos de desenvolvimento do ego humano. As primeiras fases da infância, em que o bebê se vê como um com a mãe termina no momento em que a criança reconhece sua própria imagem no espelho e percebe que é um ser separado. A presença implícita ou explícita de um espelho em auto-retrato lembra a teoria do desenvolvimento do ego de Lacan, mas foi só no século XX que artistas começaram a adotar essa abordagem conscientemente.

As argumentações de West parecem sugerir que, ao pintar retratos e auto-retratos, o artista projeta muito de suas próprias experiências. Percebo isso em minhas pinturas, principalmente o foco no estado psicológico das pessoas retratadas e a relação entre o *eu* e o *outro*. Para mim, as figuras analisadas são uma só. Não importa se é um auto-retrato ou um retrato. A pintura funciona, muitas vezes, como um espelho e o resultado final, como um “*outro*”, não importando se o outro representado sou eu ou não.

(1903).¹⁷ Thus Schiele used these portraits as a means of self-analysis, drawing upon contemporary psychoanalytic ideas. This is a historically plausible way of understanding Schiele's still disturbing project. (WEST, Shearer. Tradução da autora) In: WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford University Press. 2004. p.185.

⁹ LACAN, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan, Harmondsworth press, 1975.

Conclusão

A realização deste trabalho foi importante por ter sido um momento em que pude parar e refletir sobre minha produção. O que consigo perceber é que o tempo foi muito importante para a evolução de meu trabalho, para que eu conseguisse desenvolver um estilo, para descobrir uma área de interesse e até para aprender a lidar com o próprio material. A convivência na Escola de Belas Artes, assim como a influência de outros artistas, também, foram fundamentais no meu processo de pintura. Percebo que todo o conhecimento adquirido, de uma forma ou outra, influenciou minha produção. É interessante perceber, por exemplo, a influência de determinados artistas, sem que eu a percebesse quando estava realizando meus trabalhos.

Também foi muito importante refletir sobre minhas escolhas. Foi um momento em que pude pensar sobre o porquê da pintura a partir de fotografias e não de modelos vivos, o porquê da preferência por determinados temas e a relação que a figura estabelece com o fundo, entre outros. Pude perceber, também, que, apesar de ter determinadas preferências, não me sinto presa à um determinado tema e gosto de ter a liberdade de poder experimentar.

Referências

- BARTES, Roland. *O Prazer do Texto*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977.
- BILLETER, Erika. *Self-portraiture in the Age of Photography*. Bern Press, 1985, p. 8.
- COMINI, Alessandra. *Egon Schiele's Portraits*. Berkeley, CA, 1974.
- FRANÇA, Junia Lessa; VASCONCELOS, Ana Cristina de. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-científicas*. 8^a Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 258 p.
- FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância*. 1910.
- JUNG, Carl. *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*. Pantheon Books, 1979.
- JUNG, Carl. *Man and his Symbols*. Anchor Press, 1969.
- JUNG, Carl. *O Eu e o Inconsciente*. Editora Vozes. 21^a Edição, 2008.
- JUNG, Carl. *Two Essays on Analytical Psychology (1966 revised 2nd ed. Collected Works Vol. 7)*. London: Routledge, 1966. p. 190.
- KOKOSCHKA, Oskar. *My Life*. London, 1974, p. 33.
- LACAN, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan, Harmondsworth press, 1975.

SCHNEIDER, Norbert. *The Art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670*. Taschen Press, 2002.

STEINER, Reinhard. *Egon Schiele 1890-1918. A Alma Nocturna do Artista*. Editora Taschen, 1993.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford University Press. 2004.

Imagens

Google Images. Disponível em: < <http://www.google.com/imghp> >. Acesso em 25 de novembro de 2013.

Musée D'Orsay. Disponível em: < <http://www.musee-orsay.fr/en/> >. Acesso em 27 de outubro de 2013.

Web Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.wga.hu/> >. Acesso em 07 de outubro de 2013.

Wikimedia Commons: Disponível em: < http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page >. Acesso em 07 de novembro de 2013

Publicações / Periódicos

CROZIER W. Ray; GREENHALGH, Paul. *Self-Portraits as Presentations of Self*. Leonardo , Vol. 21, No. 1 (1988), pp. 29-33. Publisher: The MIT Press. Disponível em: <<http://www-jstor-org.ez27.periodicos.capes.gov.br/stable/1578412>>. Acesso em 07 de outubro de 2013.

FREELAND, Cynthia. Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition, Vol. 135, No. 1, Proceedings of the Thirty-Seventh Oberlin Colloquium in Philosophy: Aesthetics (Aug., 2007), pp. 95-109. Portraits in Painting and Photography. Publisher: Springer. Disponível em: <<http://www-jstor-org.ez27.periodicos.capes.gov.br/stable/40208798>>. Acesso em 08 de Outubro de 2013.

