



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO - FAALC
ARTES VISUAIS - BACHARELADO

O Retrato: da Identidade à Fragmentação da Forma

Raíssa Vallente da Silva Borges

Campo Grande – MS

2024

Raíssa Vallente da Silva Borges

O Retrato: da Identidade à Fragmentação da Forma

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência do curso de graduação em Artes Visuais Bacharelado, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Profº. Drº. Sergio de Moraes Bonilha Filho.

Campo Grande - MS

2024

RAÍSSA VALLENTE DA SILVA BORGES

O Retrato: da Identidade à Fragmentação da Forma

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela
Banca Examinadora para obtenção do Grau de
Bacharel no Curso de Artes Visuais da
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Campo Grande, xx dede 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sergio de Moraes Bonilha Filho (UFMS) – Orientador

Profª. Dra. Priscilla de Paula Pessoa Biagi (UFMS)

Prof. Me. Antonio José dos Santos Junior (UFMS)

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças ao apoio e contribuição de diversas pessoas, às quais expresso minha mais sincera gratidão.

Sou imensamente grata à minha família, por todo o carinho e por terem contribuído de forma tão especial para quem eu sou hoje.

Em especial, agradeço à minha mãe, Jaqueline da Silva Borges, pelo apoio incondicional, pela força e pela compreensão nos momentos mais desafiadores.

Agradeço profundamente aos meus professores, principalmente ao meu orientador, Prof. Dr. Sergio Bonilha, pela paciência, dedicação e orientação, sempre apontando caminhos e inspirando reflexões que foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus amigos, por estarem sempre ao meu lado, mesmo nos momentos de maior dificuldade, nos quais me proporcionaram alegria em meio à essa árdua jornada.

Quero também agradecer àqueles que, mesmo de longe, guiam o meu caminho, me dando força e inspiração para enfrentar os desafios com calma e coragem.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para que este trabalho fosse concluído, deixo aqui o meu mais sincero agradecimento

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo explorar o retrato a partir da identidade e da fragmentação. A pesquisa está organizada em 2 capítulos, nos quais foram analisadas formas de representação, fazendo relação entre obras e estudos sobre identidade, sistemas de identificação e individualidade. No primeiro capítulo, aborda-se a representação do corpo, com destaque para os artistas Hal Wildson, Egon Schiele, Lucian Freud, Cindy Sherman e Francis Bacon, relacionando-os com autores como Stuart Hall, Paula Sibilia e Katia Canton. Já no segundo capítulo, o foco recai sobre o trabalho prático, em conexão com a pesquisa teórica, refletindo acerca do processo de criação e meios de construção da imagem, fazendo associações entre as obras criadas e obras de outros artistas.

Palavras-chave: Autorretrato; Identidade; Fragmentação; Processo de Criação; Retrato.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - WILDSON, Hal. Documentos e Ficções de Origem: Quantos Brasis Formam o Brasil?. 2019/2020. Digigravura, datilografia, colagem e plastificação sobre papel algodão, 14 cm x 11 cm.....	12
Figura 2 - WILDSON, Hal. Liberdade para quem no Brasil?. 2022. Acrílica e esferográfica sobre documento de Identidade. 14,5 x 11 cm.....	13
Figura 3 - HENSCHER, Alberto. Mulher de Turbante. 1870.....	14
Figura 4 - WILDSON, Hal. O Brasil é terra Indígena. 2022. Acrílica e esferográfica sobre documento de Identidade. 14,5 x 11 cm.....	15
Figura 5 - DEBRET, Jean Batiste. Caboclo. 1820. Aquarela sobre papel, 22 cm x 27,20 cm.	16
Figura 6 - WILDSON, Hal. Antes tudo era Pindorama. 2022. Acrílica e esferográfica sobre documento de Identidade. 14,5 x 11 cm.....	17
Figura 7 - DEBRET, Jean Baptiste. Chefe Camacan Mongoyo. 1834. Litografia, 31 cm x 49 cm.....	18
Figura 8 - Cacique Merong Kamakã Mongoió.....	19
Figura 9 - SCHIELE, Egon. Self-portrait depicting masturbation. 1911. Lápis e aquarela sobre papel, 47 x 31 cm.....	21
Figura 10 - FREUD, Lucian. Seated Nude. 1990-1991. Óleo s/ tela, 45.7 x 50.7cm.....	22
Figura 11 - SHERMAN, Cindy. Untitled #213. 1989. Fotografia, 50,8 x 40,6 cm.....	23
Figura 12 - Homem do poço. Cavena de Lascaux, França.....	24
Figura 13 - Velázquez, Diego. Retrato do Papa Inocêncio X. 1656. Óleo s/ tela, 141 cm x 119 cm.....	25
Figura 14 - Bacon, Francis. Head VI. 1949. Óleo s/ tela, 91,4 x 76,2 cm.....	26
Figura 15 - Bacon, Francis. Three Studies for a Crucifixion. 1962. Óleo s/ tela, tríptico, 198,1x144,8 cm.....	27
Figura 16 - Bacon, Francis. Two Figures on a Couch. 1967. Óleo s/ tela, 155 x 140 cm.....	27
Figura 17 - Esboço.....	29
Figura 18 - Veladura.....	29
Figura 19 - Carteira de Identidade, 2024. Óleo sobre tela, 30 x 20 cm.....	30

Figura 20 - Flemming, Alex. Estação Sumaré. 1998. Instalação, fotografia em vidro, 175 x 125 cm.....	31
Figura 21 - Steinberg, Saul. Passport Photo, 1953. Digital sobre papel, sem dimensões.....	32
Figura 22 - Digitais (1), 2024. Digital sobre papel, 42 x 29,7 cm.....	33
Figura 23 - Digitais (2), 2024. Digital sobre papel, 42 x 29,7 cm.....	34
Figura 24 - Wildson, Hal. Singularidades. 2023. Datilograma (digitais do artista) atravessada por fotomontagens e digigravuras impresso com pigmento mineral em papel Edition Etching Rag 310g 100% algodão, 180 x 400 cm.....	35
Figura 25 - Wildson, Hal. Singularidades. 202?. Datilograma (digitais do artista) atravessada por fotomontagens e digigravuras impresso com pigmento mineral em papel Edition Etching Rag 310g 100% algodão, 42 x 30 cm.....	36
Figura 26 - Klein, Yves. Anthropométrie de l'Époque Bleue, 1960. Pigmento seco e resina sintética sobre papel montado s/ tela, 156.5 x 282.5cm.....	37
Figura 27 - Croquis.....	38
Figura 28 - Teste.....	38
Figura 29 - Teste.....	39
Figura 30 - Entintagem.....	40
Figura 31 - Impressão.....	40
Figura 32 - Disposição.....	41
Figura 33 - Sem Título, 2024. Monotipia, aquarela sobre linho, 72 x 105 cm.....	42
Figura 34 - Esboços.....	43
Figura 35 - Esboço.....	45
Figura 36 - Processo.....	46
Figura 37 - Processo.....	47
Figura 38 - Em Caso de Emergência Quebre o Vidro. 2024. Óleo s/ tela. 40 cm x 60 cm.....	48
Figura 39 - Hans, Bellmer. The Doll (La Poupée). 1935. Impressão em gelatina de prata. 65,6 cm x 64 cm.....	49

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. REPRESENTAÇÃO DO CORPO.....	10
1.1 Identidade e identificação.....	10
1.2 Apenas o corpo.....	20
1.3 Fragmento não-identificável.....	24
2. A DESPERSONALIZAÇÃO DO RETRATO.....	28
2.1 Carteira de Identidade.....	28
2.2 Digitais.....	31
2.3 Impressões Faciais.....	36
2.4 Em Caso de Emergência Quebre o Vidro.....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	50

INTRODUÇÃO

A representação do corpo está presente desde as primeiras manifestações artísticas, refletindo a percepção do artista sobre o outro, sobre o mundo e sobre si mesmo. Ao longo dos séculos, diversas formas de representação surgiram, cada uma expressando a complexidade da identidade humana de maneiras distintas. O retrato, em particular, destaca-se como uma forma de arte que busca captar não apenas a aparência física, mas também a essência e a subjetividade do indivíduo retratado.

Este trabalho intitulado "O Retrato: da Identidade à Fragmentação da Forma", organizado em dois capítulos, explora a maneira como a figura humana é reproduzida por diversos artistas, analisando como eles trabalham a identidade através da subjetividade e comparando essa abordagem com os sistemas de identificação tradicionais, já que, oferecem apenas uma fração da identidade, capturando características externas e quantificáveis, enquanto, a identidade em si, é uma construção mais complexa.

No primeiro capítulo, investigo a representação do corpo, começando pelos sistemas de identificação e o papel deles na identidade nacional exemplificado pelas obras de Hal Wildson, em seguida exploro os meios de representação utilizados por artistas como Egon Schiele e Lucian Freud relacionando-os ao artigo de Paula Sibilia "A nudez auto exposta na rede: deslocamentos da obscenidade e da beleza?", e por fim exemplifico o que seriam "fragmentos não-identificáveis" através das obras de Francis Bacon.

O segundo capítulo, "A Despersonalização do Retrato", trata do desenvolvimento do meu processo criativo, no qual, por meio de pesquisa teórica e experimentações artísticas, busco entender como a subjetividade e a identidade podem ser exploradas e representadas. Além de discutir o processo criativo, também estabeleci, neste capítulo, conexões com as obras já concluídas e os trabalhos de outros artistas.

1. REPRESENTAÇÃO DO CORPO

1.1 Identidade e identificação

Os meios de identificação são necessários para comprovar nossa existência legalmente, usarei como exemplo um dos documentos mais utilizados no Brasil, a Carteira de Identidade, que contém informações como o nome, a filiação, o número de registro, foto e digital. Os registros escritos são dados atribuídos a nós, com o tempo viu-se necessário métodos mais específicos de registro, com informações que mostram aquilo que é inerente a nós, no caso a fotografia e a datilografia, que são consideradas “[...] uma espécie de código de identificação, inscrito na sua própria corporeidade” (Ferrari; Galeano, 2016, p. 173).

Assim como as outras informações incluídas no registro, a foto também segue um regulamento, por exemplo, aquele utilizado como padrão pela Organização Internacional da Aviação Civil - OACI; nele estão tanto as orientações técnicas sobre qualidade e iluminação da foto, quanto o estilo, a posição, expressão e o que pode ou não ser usado.

“A fotografia deve: • ser de cor / iluminação neutra (3500K-5500K). • mostrar sua fisionomia neutra e seus olhos abertos e claramente visíveis - sem cabelo sobre os olhos. • mostrar você de frente para a câmera, sem olhar por cima do ombro (estilo retrato) ou inclinado, e mostrando as duas bordas do rosto claramente. • ser tirada com um fundo simples de cor clara, de preferência branco. • ser tirada com iluminação uniforme e não mostrar sombras ou reflexos de flash em seu rosto e sem olhos vermelhos.” (Agência Nacional de Aviação Civil, 2020)

Apesar da existência desse padrão, muitas vezes, ele não é seguido à risca.¹ Além disso, esses registros causam estranhamento, tanto no momento que tiramos a foto, com as luzes, câmera, o ambiente em conjunto que causa certo desconforto, quanto quando recebemos aquela foto sem expressão. Então até que ponto ela realmente nos identifica? Temos que seguir o padrão de registro, pouca maquiagem, poucos acessórios, dependendo nos pedem para prender o cabelo, ou seja, não podendo mostrar aquilo que para alguns é característico, no fim, não nos reconhecemos nem nos relacionamos com a foto que é feita para a nossa identificação.

¹A *bertillonage* é um sistema antropométrico que surgiu como um avanço tecnológico na década de 1870, foi inventado pelo criminologista francês Alphonse Bertillon, para classificar fichas criminais a partir de medições corporais juntamente com anotações das denominadas marcas particulares (cicatrizes, tatuagens) e a fotografia de frente e perfil. Apesar de seu sucesso na França, o sistema era um tanto ambicioso, e com a sua chegada na América Latina sofreu adaptações, até ser substituído pela datiloscopia, justamente por conta do alto custo dos gabinetes antropométricos, e também pela dificuldade em realizar as medições. (Ferrari; Galeano, 2016)

O artista Hal Wildson faz uso da carteira de identidade em diversos trabalhos, como “Brasis em Formação” e “Documentos e Ficções de Origem: Quantos Brasis formam o Brasil?” (Figura 1). A segunda obra em especial é sobre as facetas da formação do país e como elas moldam a identidade nacional, pode ser relacionada com o trecho do livro “A identidade cultural na pós-modernidade” de Stuart Hall:

“No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. [...] Obviamente, ao dizer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fosse parte de nossa natureza essencial.” (Hall, 2006, p. 47)

O artista é fruto dessas faces da formação do país, ele encontra uma forma de se comunicar diretamente com a sua vivência e com a de outras pessoas vítimas do apagamento de sua participação na construção do Brasil. Hal faz isso utilizando modelos de documentos oficiais de identificação enquanto suporte para interferências gráficas, que apresentam pessoas possivelmente não identificadas nas bases de sistemas de identificação governamentais. Não constar nessas bases não significa que determinada pessoa inexistia, todavia, oficialmente, a ausência de documentos pode incorrer no apagamento de parte da população brasileira ou do pertencimento a determinada identidade nacional; de certo modo, o documento de identidade confirma a nacionalidade de seu portador.

A base de todas as obras é a mesma, um dos modelos de documento, porém, com algumas escritas alteradas: na parte superior o estado de emissão do documento é o “Estado de Sítio Iminente”; na parte inferior do verso, no lugar da assinatura do diretor do órgão expedidor temos “Crise de Identidade / Sem Direção” assinado pelo Brasil, logo abaixo onde estaria a Lei Nº 7.116 de 29/08/83 (Lei de regulamentação da carteira de identidade) está escrito “Ano 2020 / Democracia em Crise”.

Figura 1 - WILDSON, Hal. Documentos e Ficções de Origem: Quantos Brasis Formam o Brasil?.
2019/2020. Digigravura, datilografia, colagem e plastificação sobre papel algodão, 14 cm x 11 cm.



Fonte: Hal Wildson

Nesse primeiro momento (Figura 1) o artista começa construindo sua crítica sobre o país de uma maneira geral, a partir daquilo que foi usado para moldar a identidade brasileira. Nascida em 22 de abril de 1500 (data da chegada da expedição portuguesa) de naturalidade Escravocrata, fruto da união entre o Autoritarismo Colonial e o Conservadorismo Cristão, a República Federativa do Brasil expediu em 15 de novembro de 1889 (data da proclamação da república) sua carteira de identidade. Seu número do RG é 0709.1822 (data da declaração da independência) e seu Registro de Identificação é “República da Desigualdade”.

Em outras obras da mesma série, Wildson se relaciona com as camadas esquecidas da história do Brasil.

Em “Liberdade para quem no Brasil?” (Figura 2), Wildson usa a fotografia “Mulher de turbante” (Figura 3) que é um símbolo do abolicionismo e da luta antirracista, a foto é usada justamente para denunciar os efeitos da escravidão e questionar se a liberdade realmente atingiu a todos. Essa fotografia foi tirada na segunda metade do século XIX, por Alberto

Henschel, não se sabe exatamente quem é a mulher retratada na imagem, mas, ela é associada à líder da Revolta dos Malês, Luísa Mahin:

“O fato de existirem poucos elementos na composição da foto; a presença do turbante remetendo aos africanos de origem muçulmana que se rebelaram na Bahia em 1835; o olhar da retratada, são algumas pistas que podem ajudar a entender a associação entre a imagem e Luísa Mahin. Mas, chama a atenção que aquela continue a ser utilizada sem que se atente para a questão de que não há registros fotográficos da Revolta dos Malês” (Magalhães; Rainho, 2020)

Figura 2 - WILDSON, Hal. Liberdade para quem no Brasil?. 2022. Acrílica e esferográfica sobre documento de Identidade. 14,5 x 11 cm.



Fonte: Hal Wildson

Figura 3 - HENSCHEL, Alberto. Mulher de Turbante. 1870.



Fonte: Brasileira Fotografia

Apesar da incerteza de quem é a mulher retratada na imagem, ela é frequentemente ligada não só à Luísa Mahin, mas também à Dandara dos Palmares, uma das líderes do Quilombo dos Palmares. Entendo essas relações como uma forma de dar identidade a uma fotografia que está inserida no imaginário popular.

“Essa estratégia se deve, em especial, ao feminismo negro que, no intuito de superar a violência simbólica exercida sobre as mulheres negras, ‘buscou positivar a imagem das afro-brasileiras, recorrendo à reelaboração e valorização das histórias das suas sucessoras.’” (Magalhães; Rainho, 2020)

E isso é semelhante ao que Wildson faz nas escolhas de algumas das imagens que estão impressas nesses documentos, a forma que ele encontra de preservar a luta e a memória é dando identidade a eles, finalmente sendo colocados como protagonistas desta narrativa que é a construção do país.

O tema da luta indígena é frequente nesta série, presente tanto em “Antes tudo era Pindorama” (Figura 4) quanto em “O Brasil é Terra Indígena” (Figura 6). Wildson relembra aqueles que já estavam aqui antes da expedição portuguesa, para isso, nas impressões o artista faz uso de obras de Jean-Baptiste Debret.

Em “O Brasil é Terra Indígena” (Figura 4) a obra utilizada é “Caboclo” (Figura 5), feita em 1920, onde Debret ilustra um indígena, cujo a etnia não foi especificada, na região de São Lourenço (Minas Gerais):

“A extraordinária atitude do índio flechador da prancha 5 bem demonstra de maneira completa e irrefutável a sua espantosa habilidade.

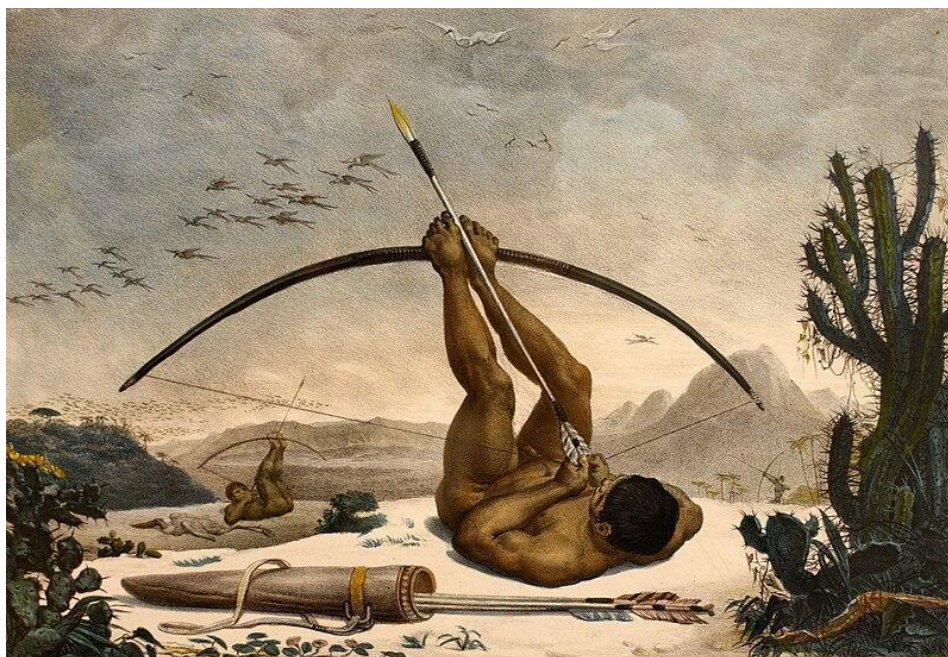
Ficar assim de costas e lançar com todo vigor uma flecha, de uma maneira quase incrível para nós, não passa para o caboclo de um simples exercício de destreza, oferecido à contemplação dos viajantes estrangeiros que o visitam.” (Debret, 1975, p. 34)

Figura 4 - WILDSON, Hal. O Brasil é terra Indígena. 2022. Acrílica e esferográfica sobre documento de Identidade. 14,5 x 11 cm.



Fonte: Hal Wildson

Figura 5 - DEBRET, Jean Batiste. **Caboclo. 1820.** Aquarela sobre papel, 22 cm x 27,20 cm.



Fonte: Itaú Cultural

“Antes tudo era Pindorama” (Figura 6) tem a imagem de um chefe indígena da etnia Kamakã Mongoió, produzida por Debret em 1834 que está inserida no livro “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” (Figura 7), a obra acompanha uma descrição sobre a etnia:

“Retirados no fundo das florestas sombrias onde foram esconder sua vergonha e seus desesperos, após a inútil mas corajosa e tenaz defesa de seu território invadido pelos portugueses, continuam, embora atualmente disseminados, sempre ciosos dos encantos da independência.” (Debret, 1975, p. 28)

Figura 6 - WILDSON, Hal. Antes tudo era Pindorama. 2022. Acrílica e esferográfica sobre documento de Identidade. 14,5 x 11 cm.



Fonte: Hal Wildson

Figura 7 - DEBRET, Jean Baptiste. **Chefe Camacan Mongoyo**. 1834. Litografia, 31 cm x 49 cm.



Fonte: Google Arts & Culture

Penso sobre “Antes tudo era Pindorama” e “Chef Camacan Mongoyo” e como as duas podem ser trazidas para atualidade, nesse caso a obra de Wildson é muito recente, mas, pensando sobre o nome da etnia me lembrei de uma notícia que li no início de 2024 sobre a morte do Cacique Merong Kamakã Mongoió. Cacique Merong foi líder da retomada Kamakã Mongoió na cidade de Brumadinho, Minas Gerais. Além de lutar pela sua própria comunidade, ele lutava pela defesa das terras de outros povos da região (Andrade, 2024).

Além disso, a imagem usada na reportagem (Figura 8) se assemelha, até certo ponto, com as duas obras, a imagem de um líder, com seus trajes tradicionais, demonstrando força e preservação de sua cultura.

“Esses sentimentos de inquieta desconfiança, de amor à liberdade e ao solo natal são ainda tão fortes entre os mongoiós, que evitam apavorados uma simples visita às regiões civilizadas, não separando nunca idéia do homem branco da de tirania. Isolados, assim, sob seus tetos rústicos, fremem ainda hoje à lembrança das invasões européias; e essa tradição de desconfiança e de ódio, transmitida de geração em geração, parece ter-se fortalecido através dos séculos.” (Debret, 1975, p. 34)

Em 4 de março de 2024 o Cacique foi encontrado morto em sua casa, a polícia apontou que seria um suicídio, porém, dadas as condições da morte do Cacique, as suspeitas são de que tenha sido um assassinato. Pessoas próximas de Merong além de lembrarem das múltiplas ameaças que ele sofria, justamente por sua liderança na defesa dos povos indígenas e consequentemente o embate com mineradoras e com o agronegócio (Wilker, 2024), também falam sobre o propósito que ele tinha em terra.

Como descrito por Debret (1975) no excerto acima, o caráter aguerrido dos Mongoiós do século XIX ainda está presente, principalmente quando vemos um líder perder a vida lutando pelos seus. A mãe de merong, cacica Katorã, afirmou que a luta continuará: “Tiraram um guerreiro de nós, batalhador, lutador, que gostava de ajudar a humanidade” (Wilker, 2024).

Figura 8 - Cacique Merong Kamakã Mongoió



Fonte: G1

Analisando as obras anteriores, a relação que faço entre Stuart Hall e Hal Wildson, se tratando da identidade nacional, é principalmente sobre o uso de símbolos. Na formação da sua identidade cultural, quando pensamos em uma pessoa marginalizada, existem algumas lacunas, e com arte política o artista tem a oportunidade de preenchê-las, ou seja, se a nação é

uma comunidade simbólica e Wildson faz parte de um grupo que não é inserido nesse conjunto, o próprio artista cria esse local de pertencimento a partir desses símbolos.

“[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser ‘inglês’ devido ao modo como a ‘inglesidade’ (Englishness) veio a ser representada — como um conjunto de significados — pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos — um sistema de representação cultural [...] Uma nação é uma comunidade simbólica [...]” (Hall, 2006, p. 48-49)

1.2 Apenas o corpo

Sobre aquilo que não é visto, que é mantido na intimidade, há percepções que são adquiridas nas experiências pessoais e se aprofundam de acordo com as interações interpessoais.

O artista austríaco, Egon Schiele (1890-1918), pode ser usado como exemplo, já que, tem uma forma singular de retratar o corpo em suas obras, principalmente em autorretratos, ele utiliza da cor, do acúmulo de linhas, textura, nudez, poses contorcidas entre outros elementos que em conjunto causam um incômodo ao espectador (De Brito, 2021). Essa representação que Schiele faz, através do estranhamento e utilizando a erotismo, é justamente sobre sua autopercepção e a percepção do outro:

“Com obras que costumam apresentar seus modelos e amores e a si mesmo com seus nus, em ângulos reveladores e por vezes até mesmo perturbadores, comumente vistos de cima, desprovidos de atributos de representação muito frequentes no gênero do retrato, Schiele emprega às suas imagens conceitos pessoais, seu estilo enquanto artista, sua assinatura, numa afirmação alegórica mais geral sobre a condição humana.” (De Brito, 2021, p. 203)

Ao fazer um autorretrato tal qual *Self-portrait depicting masturbation* (Figura 9), Schiele faz o que é considerado por Paula Sibilia (2015) como “naked”, não é a nudez erotizada, bela, e sim a obscenidade de um corpo desnudo “[...] decorrente do ato de escancarar um corpo vergonhosamente ‘desvestido’ [...]” (Sibilia, 2015, p.174). A partir disso, vejo nas obras de Schiele a frequente prática de exibir o retrato de um corpo que não é visto no cotidiano nem na arte, no limite da obscenidade; desnudo, apresenta algo diverso do nú artístico, revela perversidades que deveriam ser ocultadas, praticadas apenas em privado.

Figura 9 - SCHIELE, Egon. *Self-portrait depicting masturbation*. 1911. Lápis e aquarela sobre papel, 47 x 31 cm.



Fonte: Kunstbilder Galerie

Ainda sobre o “*naked*”, podemos observá-lo nos retratos de Lucian Freud, com olhares distantes, corpos jogados em posições incomuns, acúmulo de tinta e pinceladas fortes para texturizar a pele (Figura 10). Sibilia (2015) aponta a diferença entre o corpo nu nas obras de Freud e o corpo nu encontrados atualmente na mídia:

“Os corpos pintados pelo artista britânico parecem estar realmente nus (*naked*), em oposição àquela nudez expurgada que tanto deslumbra os olhares contemporâneos nas telas planas - tanto dos televisores como dos computadores, tablets e smartphones - e nas páginas brilhosas das revistas. Esses corpos cultuados, por sua vez, ‘colocam-se a nudez como uma veste quando tiram a roupa, trocando assim um traje por outro’ (Danto, 2003:69), aludindo à fotografia de uma modelo ‘que parece completamente vestida em seu corpo nu’.” (Sibilia, 2015, p. 194)

Figura 10 - FREUD, Lucian. *Seated Nude*. 1990-1991. Óleo s/ tela, 45.7 x 50.7cm.



Fonte: Lucian Freud Archive

Podemos enxergar diferenças na maneira em que Schiele escolhe se representar e Freud escolhe representar a modelo, mesmo sendo dois retratos que vão da cabeça até as pernas os artistas exploram características diferentes, Freud faz um corpo em repouso, com semblante cansado, já Schiele não faz seu corpo completamente nu, usa o próprio casaco para dar formato às formas escondidas por ele e com as linhas.

Atualmente, vivemos em diferentes meios que formam nossa identidade, ela está em um processo constante, pois, os ambientes exigem de nós uma identidade para cada um deles. Esse é um dos motivos pelo qual a identidade se torna tão complexa, cada uma dessas personalidades é distinta, porém, ela é unificada em um sujeito. Para Stuart Hall (2006) esse processo, da construção da identidade, é constante, o autor o nomeia como “identificação”:

“[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada".

[...] Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento.” (Hall, 2006, p.38-39)

Apesar de ser uma unidade, a identidade/identificação não é necessariamente homogênea ou harmoniosa, elas podem ser discordantes e até hipócritas (Hall, 2006). Reconheço como um exemplo visual desse conceito o trabalho da artista Cindy Sherman, onde ela faz autorretratos enquanto adota diversas personalidades, se caracterizando desde personagens do cinema, até figuras que se relacionam com obras de arte (Canton, 2009). Desse modo, Sherman aplica referências externas a si e a seu trabalho, a artista utilizava as próteses não só para mudar o rosto, mas para brincar com o exagero ao reencenar ou tangenciar cenas de aparência familiar, talvez da pintura ou mesmo dos meios de comunicação em massa:

“A artista passa por processos variados, que incluem engordar, emagrecer, colocar perucas e fantasias. No entanto, deixa absolutamente evidentes os artifícios empregados, como o nariz falso ou o látex de uma cabeça careca.” (Canton, 2009, p. 46)

Figura 11 - SHERMAN, Cindy. *Untitled #213*. 1989. Fotografia, 50,8 x 40,6 cm.



Fonte: San Francisco Museum of Modern Art

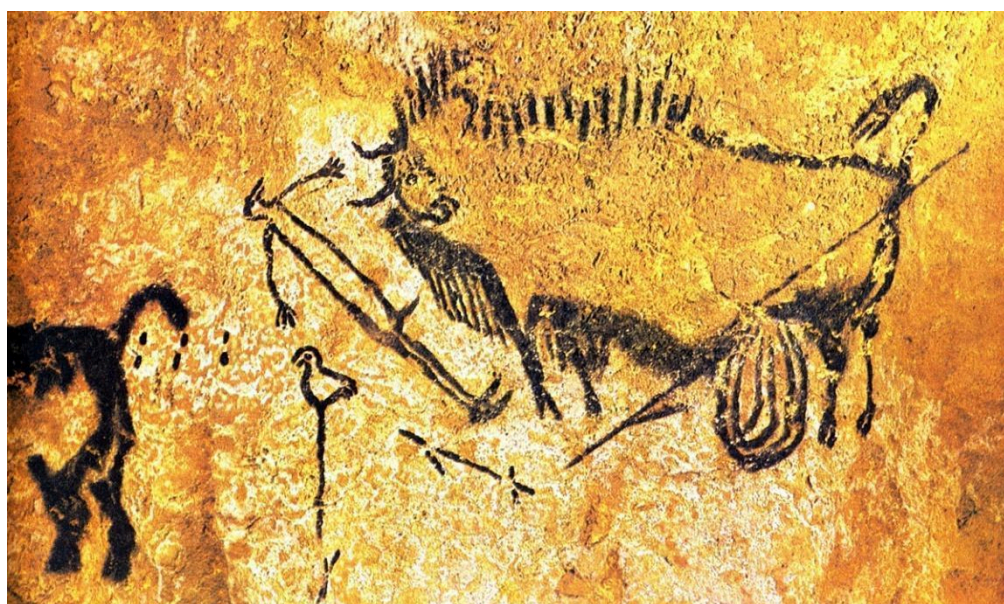
Ao olhar para a obra de Sherman, podemos perceber a ação das imagens sobre o mundo, no sentido daquilo que diz Jean Baudrillard em *Simulacros e Simulação*, ampliando-o, borrando os limites entre representação e realidade. Na hiper-realidade, o corpo pode ser produto da potência das imagens agindo sobre ele (Baudrillard, 1991).

1.3 Fragmento não-identificável

A fragmentação pode atingir um nível em que as características únicas do indivíduo são desintegradas a ponto de não serem mais identificáveis. Em “Homem do Poço” (Figura 12), por exemplo, vemos um corpo estirado próximo a um animal, sem indícios de quem o fez, e, principalmente, sem identidade. O animal ao lado dele nos leva a pensar no possível contexto dessa cena na qual apenas a silhueta foi suficiente para se tornar uma evidência da existência de um indivíduo em seu meio, um vestígio da passagem humana naquele local.

“Na figuração do corpo humano da arte pré-histórica, não há representação do rosto nem, portanto, do olhar. É o caso do “Homem do Poço”, no fundo da gruta pré-histórica de Lascaux, na França. Trata-se de uma quase assinatura como se, no meio das figuras animadas, no meio do tumulto animal da vida, uma outra imagem, ou sombra, se intercalasse, não como pólo gerador daqueles desenhos, como autor da obra inscrita, mas, pelo contrário, como o que deixa apenas um rastro secreto, como aquele que subjaz ao movimento, ao que é animado, confundindo-se com a pedra, tornada para nós tumular – aquela que guarda o segredo do nascimento da arte. Não é, portanto, uma alma ou subjetividade criadora, mas um corpo deitado, na dor, no sono ou na morte (cf. Blanchot 1971).” (Luz, 2000, p. 302)

Figura 12 - Homem do poço. Cavena de Lascaux, França.



Fonte: Google Arts & Culture

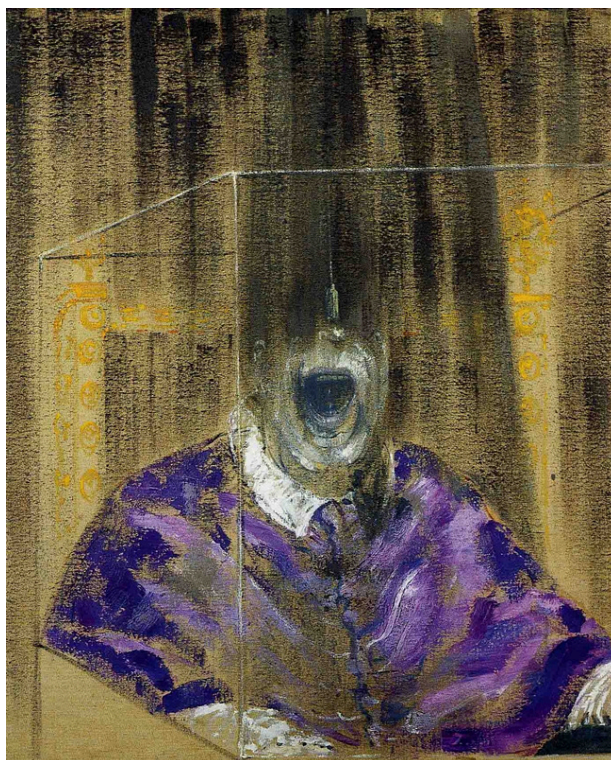
Anteriormente, foram mostrados artistas que têm a figura humana como objeto de estudo, mas, considerando uma quebra maior das formas de fragmentar o corpo, podemos pensar em Francis Bacon. Esse artista trabalhava a partir de uma flexibilidade da imagem que ele mesmo criava, desfazendo-a para poder reconstruí-la. Bacon fazia repetidamente pinturas de um mesmo assunto, como nas dezenas de pinturas baseadas no “Retrato do Papa Inocêncio X” (Figura 13) de Diego Velázquez. Bacon construiu de forma variada a imagem do Papa em cada uma das releituras, por exemplo, em *Head IV* (Figura 14), onde o artista junta o seu objeto principal com outra referência: a enfermeira gritando, cena do filme mudo *O Encouraçado Potemkin* (1925). Aliás, esse fragmento do filme de Sergei Eisenstein pode ser encontrado em múltiplas obras de Bacon, nas quais os personagens muitas vezes não têm rosto, apenas a boca aberta, como em *Head IV*.

Figura 13 - Velázquez, Diego. **Retrato do Papa Inocêncio X**. 1656. Óleo s/ tela, 141 cm × 119 cm.



Fonte: Diego-Velazquez.org

Figura 14 - Bacon, Francis. *Head VI*. 1949. Óleo s/ tela, 91,4 x 76,2 cm.



Fonte: The Estate of Francis Bacon

Em algumas obras estão presentes carcaças abertas. Esses fragmentos foram pensados pelo artista a partir de peças de carnes expostas em açougues. Para Bacon era surpreendente que não estivesse no lugar desses animais pendurados, assim ele nos coloca como testemunha do fascínio que tem naquilo que pode ser considerado visceral (Luz, 2000). No painel central de *Three Studies for a Crucifixion* (Figura 15) podemos identificar partes como olhos, arcada dentária e algumas partes do corpo; nesse tríptico, as figuras vão gradualmente se transformando em carcaça, como se vê no painel direito.

Figura 15 - Bacon, Francis. *Three Studies for a Crucifixion*. 1962. Óleo s/ tela, tríptico, 198,1x144,8 cm



Fonte: The Estate of Francis Bacon

Essas peças de carne também são apresentadas de outras formas, menos literais, com corpos dobrados em si, ou entrelaçados como *Two Figures on a Couch* (Figura 16) onde duas figuras se embaralham a ponto de não ser possível enxergar onde uma começa e a outra termina.

Figura 16 - Bacon, Francis. *Two Figures on a Couch*. 1967. Óleo s/ tela, 155 x 140 cm.



Fonte: The Estate of Francis Bacon

2. A DESPERSONALIZAÇÃO DO RETRATO

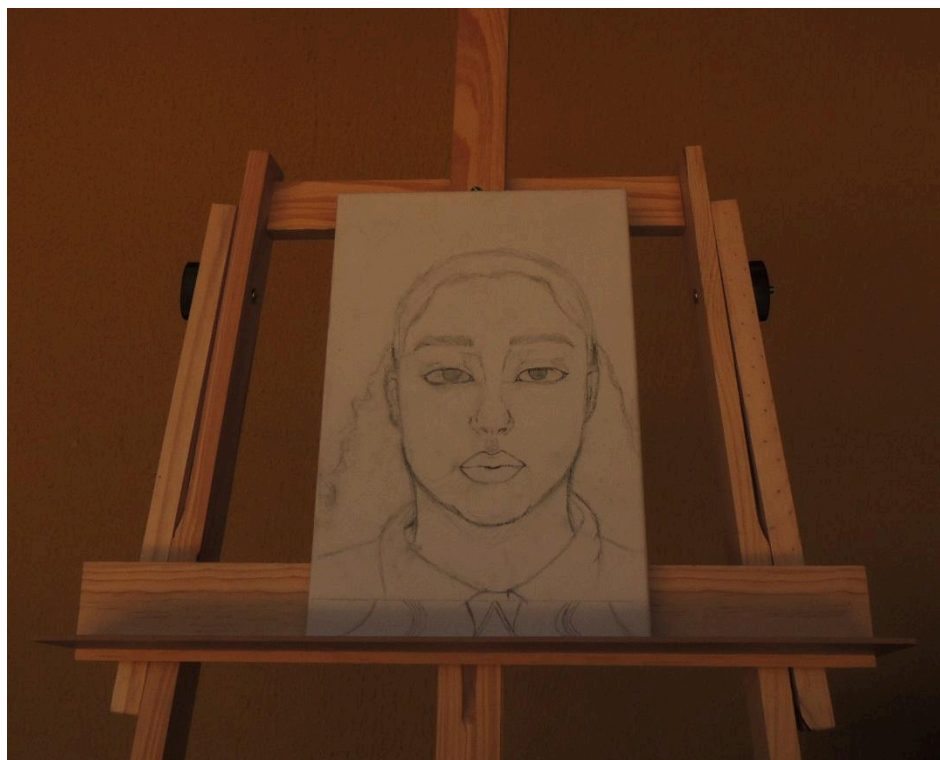
Comecei a pensar no meu trabalho de artista a partir da concepção de que cada pessoa leva em si um código de identificação em sua própria corporeidade (Ferrari; Galeano, 2016, p. 173). Com a finalidade de refletir sobre esse código e encontrar formas de trabalhar com ele nas produções, durante o processo, busquei explorar a identidade recombinação as informações normalmente encontradas nos sistemas de identificação – utilizados nas carteiras de identidade, por exemplo – reapresentando-as de modo mais sensível, para além da simples representação. Todavia, apesar de experimentar uma variedade de meios e materiais, encontrei-me fazendo autorretratos que apresentam um certo afastamento da intimidade que eu buscava, ou seja, que apresentam minha forma física mas não revelam quem eu sou.

2.1 Carteira de Identidade

Minha primeira ideia era pintar o RG em si, mas decidi que não era necessário, pois o foco da pintura era a foto 3x4, não o documento. Tirei uma foto bem próxima do documento para fazer o esboço na tela (Figura 17) e pinte observando diretamente a carteira de identidade. Utilizei a tinta a óleo para a pintura, comecei com veladura verde (Figura 18), para que a cor atravessasse e pele que fiz logo depois, em seguida, fiz os olhos, cabelo e roupa, na mistura de cores fiz alguns tons na paleta para serem misturados direto na tela, usei as cores: magenta, amarelo de cádmio; vermelho de cádmio; azul cobalto; magenta; azul cerúleo; branco de titânio; preto; terra de siena queimada e amarelo ocre.

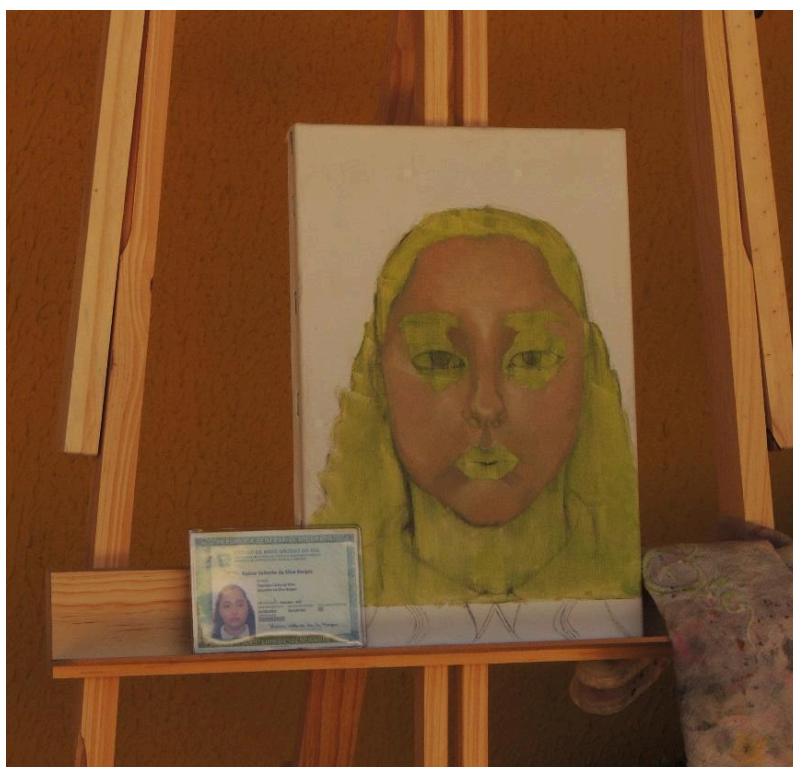
Nesse momento, percebi que, por conta da iluminação do local onde eu estava, a pele ficou mais escura do que na identidade, mas decidi corrigir isso apenas depois de terminar o fundo. Para o fundo, usei cores sólidas, como costumo fazer em outras pinturas, desta vez com um fundo branco e uma moldura verde, para remeter às cores da identidade e por fim, corriji o tom da pele (Figura 19).

Figura 17 - Esboço



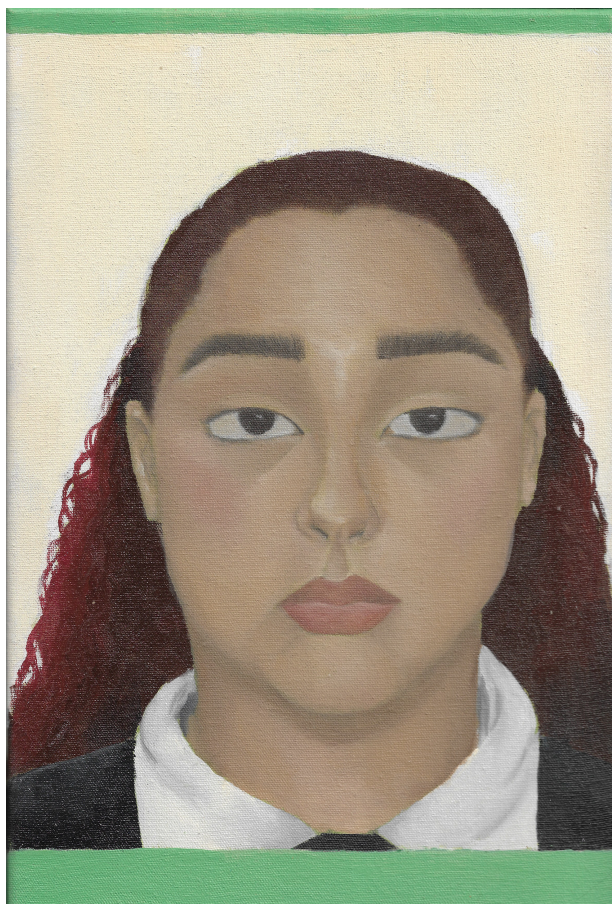
Fonte: Acervo pessoal

Figura 18 - Veladura



Fonte: Acervo pessoal

Figura 19 - Carteira de Identidade, 2024. Óleo sobre tela, 30 x 20 cm.



Fonte: Acervo pessoal

Em 1998, Alex Flemming criou uma instalação composta por 22 imagens frontais que seguem os padrões de fotografias de documentos oficiais, impressas nos vidros de uma estação de metrô. Essas imagens são acompanhadas por poesias que vão desde José de Anchieta, no século XVI, até Haroldo de Campos, no século XX (Flemming, 2023). A obra leva o nome original da estação onde está instalada, hoje rebatizada como Estação Santuário Nossa Senhora de Fátima - Sumaré, em São Paulo.

“Estação Sumaré” (Figura 20) dialoga com o ambiente e com as pessoas que passam pela plataforma. Muitas, na correria do dia a dia, não têm tempo para realmente parar diante da instalação e ler os poemas. No entanto, a obra, por si só, já possui impacto suficiente para instigar a imaginação daqueles que transitam por lá, e esse é o objetivo do artista. Em entrevista à Revista Continente, Flemming afirma: “[...] não queria que as pessoas simplesmente lessem, eu queria que elas ficassem intrigadas e decifrassem a poesia que existe dentro do outro” (Flemming, 2023).

Relaciono “Estação Sumaré” com “Carteira de Identidade” não apenas pelo uso das fotografias, mas também por esse afastamento entre imagem e pessoa, que dá um caráter enigmático à obra. Também é interessante observar o modo como a obra funciona enquanto um respiro, em meio à correria. Inserida na estrutura da própria estação, em meio às pessoas paradas na plataforma, esperando a chegada da composição, proporciona momentos em que quem passa por ali olha para o outro e, por um instante, imagina quem são aquelas pessoas.

Figura 20 - Flemming, Alex. **Estação Sumaré**. 1998. Instalação, fotografia em vidro, 175 x 125 cm.



Fonte: Arte Fora do Museu

2.2 Digitais

Depois de finalizar o primeiro trabalho, encontrei na obra de Saul Steinberg, *Passport Photo* (Figura 21) uma nova forma de utilizar a foto do RG e ainda acrescentar mais um dos elementos do documento (digital) e assim produzi “Digitais (1 e 2)” (Figura 22 e 23).

Na obra *Passport Photo* (Figura 21), Saul Steinberg utiliza a sua digital para criar um retrato. Ou seja, o artista aproveita do código de identificação inscrito em sua corporeidade, citado anteriormente, e faz com que apesar da ausência de traços esse retrato com sua impressão digital continue sendo uma representação da sua identidade. Steinberg utiliza essa técnica em imagens de diferentes contextos, em criação de paisagens, pássaros, fotos corporativas em grupo e até mesmo na imitação de um documento oficial (*Fingerprints*, 2024).

Figura 21 - Steinberg, Saul. *Passport Photo*, 1953. Digital sobre papel, sem dimensões.

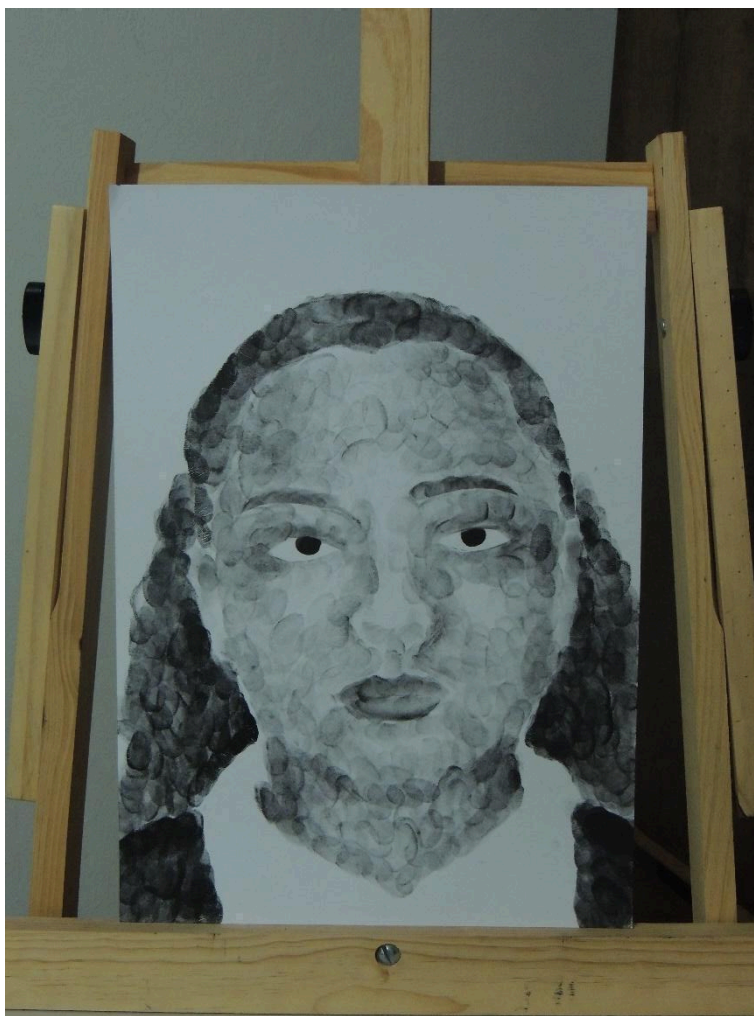


Fonte: The Saul Steinberg Foundation

Em Digitais (1 e 2) (Figura 22 e 23), a ideia era utilizar minhas impressões digitais para construir a imagem, sem nenhum esboço, mesmo que as feições não ficassem tão definidas. No processo de construção desses trabalhos, digitalizei a foto 3x4 do meu documento para projetá-la no papel offset e construir as imagens com tinta gráfica; essa tinta foi espalhada com um rolo de entintagem sobre o vidro, método semelhante ao utilizado nas captações de impressões digitais feitas para documentações. No total fiz dois retratos, no primeiro (Figura 22) estava entendendo os níveis de saturação que conseguia atingir, tanto com a quantidade de tinta no dedo, quanto com, a pressão do dedo no papel, foquei no formato do rosto e cabelo, também nos pontos de luz e sombra para conseguir demonstrar

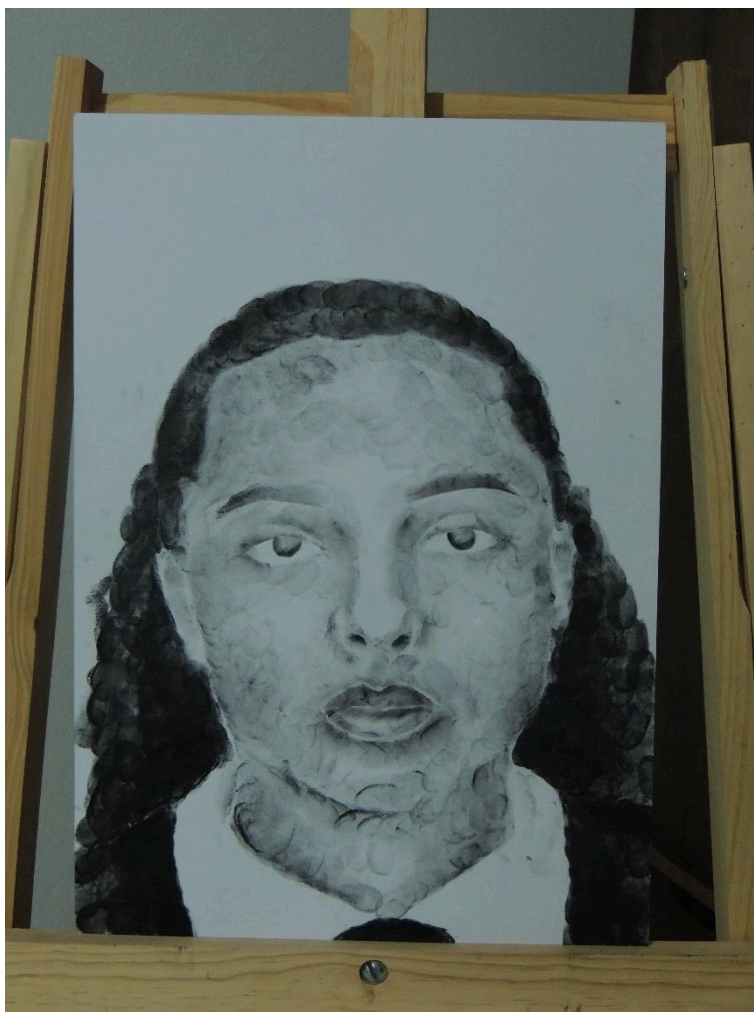
volume. Já no segundo (Figura 23) tive mais segurança para trabalhar com o sombreado, deixando os traços do rosto mais definidos, utilizando também estênceis para demarcar melhor os lábios, olhos e sobrancelhas, o que levou a um resultado melhor se comparado à primeira tentativa.

Figura 22 - Digitais (1), 2024. Digital sobre papel, 42 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 23 - Digitais (2), 2024. Digital sobre papel, 42 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo pessoal

“Singularidades” (Figura 24) é uma obra de Hal Wildson que conheci após fazer “Digitais”. De imediato consegui relacionar os dois, ainda que o artista use a digital de maneiras um pouco diferentes. Wildson junta suas digitais com as fotos de arquivo público através de fotomontagem (Figura 25). O artista e curador Divino Sobral fala sobre como o artista olha para o passado e explora a sua ancestralidade, não só visualmente, mas também, conceitualmente:

“Hal Wildson cita a filosofia Teko Porã desenvolvida pelo povo Guarani, que postula uma relação de equilíbrio, harmonia e respeito entre todos os seres e os ambientes que constituem os sistemas interligados da vida sobre a terra. Cita também a filosofia Ubuntu, cuja origem é associada aos povos sul-africanos Zulu e Xhosa, que tem como princípios o viver com o Outro, a solidariedade, a partilha harmoniosa em comunidade, operando com a ideia de humanidade comum. Ambas as matrizes filosóficas não ocidentais caminham na contramão do individualismo e da propriedade privada, tão estimadas pela lógica capitalista, e fundam sociedades em que estão ausentes as diferenças e os desníveis entre seus membros.” (Sobral, 2024)

Figura 24 - Wildson, Hal. **Singularidades**. 2023. Datilograma (digitais do artista) atravessada por fotomontagens e digigravuras impresso com pigmento mineral em papel Edition Etching Rag 310g 100% algodão, 180 x 400 cm.



Fonte: Hal Wildson

Antes de ler sobre parte do processo de “Singularidades”, imaginei que a obra tivesse sido feita utilizando digitais de diferentes pessoas, o que me fez pensar em uma das possibilidades que considere para o meu próprio trabalho: usar as digitais de outras pessoas para retratá-las. Meu objetivo com isso era de continuar a construção da imagem a partir da corporeidade, porém, nesse caso, a partir da corporeidade do outro. E, era isso que imaginei que Wildson estaria fazendo, mas entendi que foi feita uma conexão direta entre si e as imagens utilizadas.

“Na verdade, cada impressão digital da obra é um retrato que funde uma informação oriunda do corpo do artista com a imagem de outra pessoa, é um encontro, uma conversa ficcional do artista com os retratados, aqueles que formam o alicerce do povo brasileiro, que estão na base da pirâmide social, o extrato mais rebaixado dos trabalhadores, afrodescendentes e indígenas, mestiços de toda sorte, os que foram chamados de párias, vadios, pés-rapados, Zé-ninguém, sem-eira-nem-beira, sujeitos à exploração da força de trabalho, relegados às periferias, condenados à exclusão e à opressão.” (Sobral, 2024)

Figura 25 - Wildson, Hal. **Singularidades**. 202?. Datilograma (digitais do artista) atravessada por fotomontagens e digigravuras impresso com pigmento mineral em papel Edition Etching Rag 310g 100% algodão, 42 x 30 cm.



Fonte: Hal Wildson

2.3 Impressões Faciais

Na exposição de *Anthropométrie de l'Époque Bleue* (Figura 26), Yves Klein mostra seu processo de criação das Antropometrias, utilizando as modelos como seus “pincéis vivos” o artista se retira como intermediador e dá espaço para a participação das modelos na obra. Em entrevista, Rotraut (2018) fala sobre a importância dessa participação para as modelos, diz que elas sentiam que eram mais que isso, eram colaboradoras do artista e conseguiam deixar um pedaço de si na impressão. Uma das modelos, Elena Palumbo-Mosca, em entrevista para a galeria Tate (2013) relata que o artista frequentemente buscava formas diferentes de expressar o que queria dizer, então, isso somado ao incômodo que ele sentia ao usar o pincel e à necessidade de um contato direto com o corpo encarnado em suas obras (Rotraut, 2018) resultou no uso das modelos que conseguiram transformar suas ideias em algo tangível.

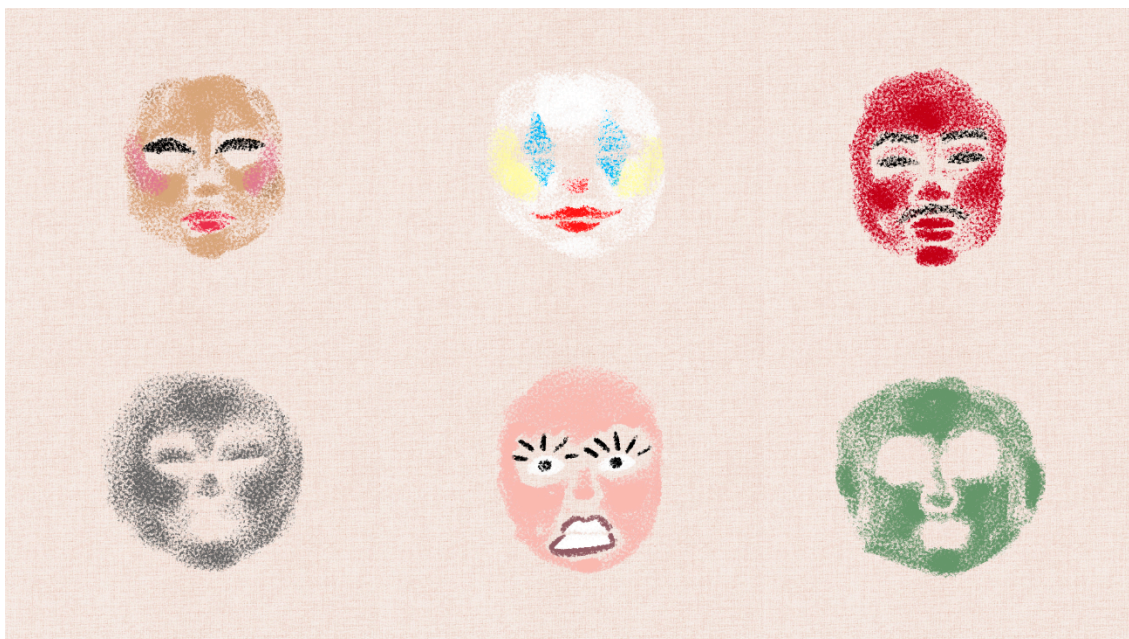
Figura 26 - Klein, Yves. *Anthropométrie de l'Époque Bleue*, 1960. Pigmento seco e resina sintética sobre papel montado s/ tela, 156.5 x 282.5cm.



Fonte: *The Estate of Yves Klein*

A partir do trabalho de Klein e dos depoimentos de Rotraut e Elena comecei a pensar de que maneira eu poderia referenciar o trabalho deles, no croqui (Figura 27) meu plano era a construção de imagens no rosto antes da impressão, mesmo sabendo que a tinta não permitiria tanta precisão. Os primeiros testes foram feitos com guache escolar sobre o linho (Figura 28), nesse momento percebi que a entintagem com o pincél não seria possível, a tinta não ficava uniforme e o tempo de secagem era muito rápido. A solução foi usar aquarela, espalhando a tinta com as mãos e espirrando água no rosto com um borrifador antes da impressão.

Figura 27 - Croquis



Fonte: Acervo pessoal

Figura 28 - Teste



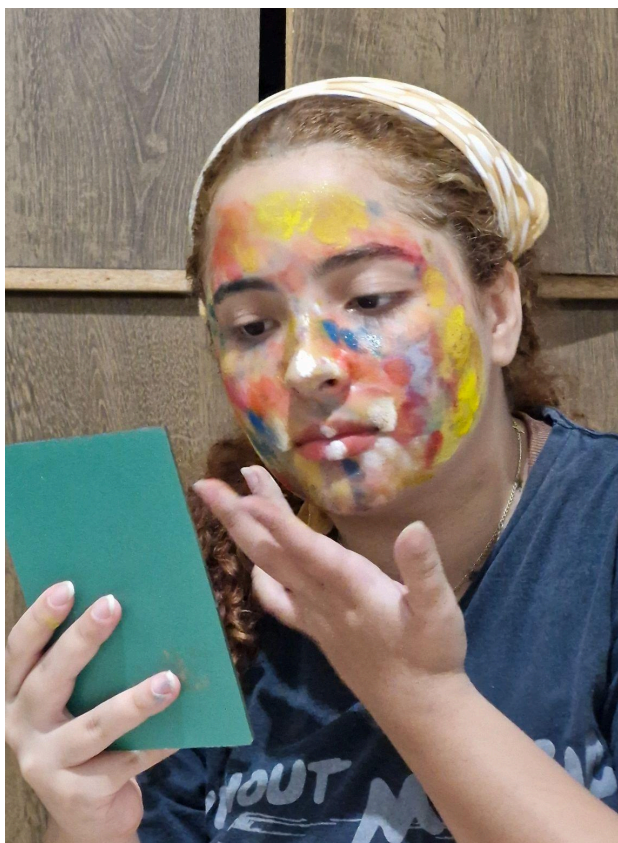
Fonte: Acervo pessoal

Figura 29 - Teste

Fonte: Acervo pessoal

Depois dos testes (Figura 29), entendi melhor as possibilidades que eu tinha com o material, abri mão das impressões com figuras e foquei nas cores e nas formas de impressão (posição do rosto). Com fita crepe fiz divisões nos tecidos para que eu pudesse centralizar o rosto o máximo possível, após as marcações coloquei o tecido sobre a espuma, entintei o rosto e pressionei sobre o linho (Figuras 30 e 31), fiz isso em cada um dos quadrantes (Figura 32).

Figura 30 - Entintagem



Fonte: Acervo pessoal

Figura 31 - Impressão



Fonte: Acervo pessoal

Figura 32 - Disposição



Fonte: Acervo pessoal

Figura 33 - Sem Título, 2024. Monotipia, aquarela sobre linho, 72 x 105 cm



Fonte: Acervo pessoal

O resultado das impressões foram imagens irreconhecíveis, retratos não-miméticos. Pensando nisso, encontrei na cor uma possibilidade de traduzir sentimentos, algo que está por detrás da face.

Na parte superior do linho, dividi o rosto em duas metades verdes e, no centro, entintei com um mosaico de cores cercadas por verde, como se a face externa se abrisse, revelando um portal para enxergar o interior. Já na parte inferior, minha intenção inicial era seguir o mesmo processo da superior, mas, acabei focando em entender como a aquarela se comportava. Para tanto, experimentei mudar as posições do rosto durante a impressão; ao invés de apenas pressionar o rosto da esquerda para a direita, primeiro coloquei o centro do rosto, do queixo para cima, e depois os lados. Com isso, percebi algumas diferenças no resultado principalmente na forma do nariz, que pareceu mais arrebitado, com narinas bem evidentes.

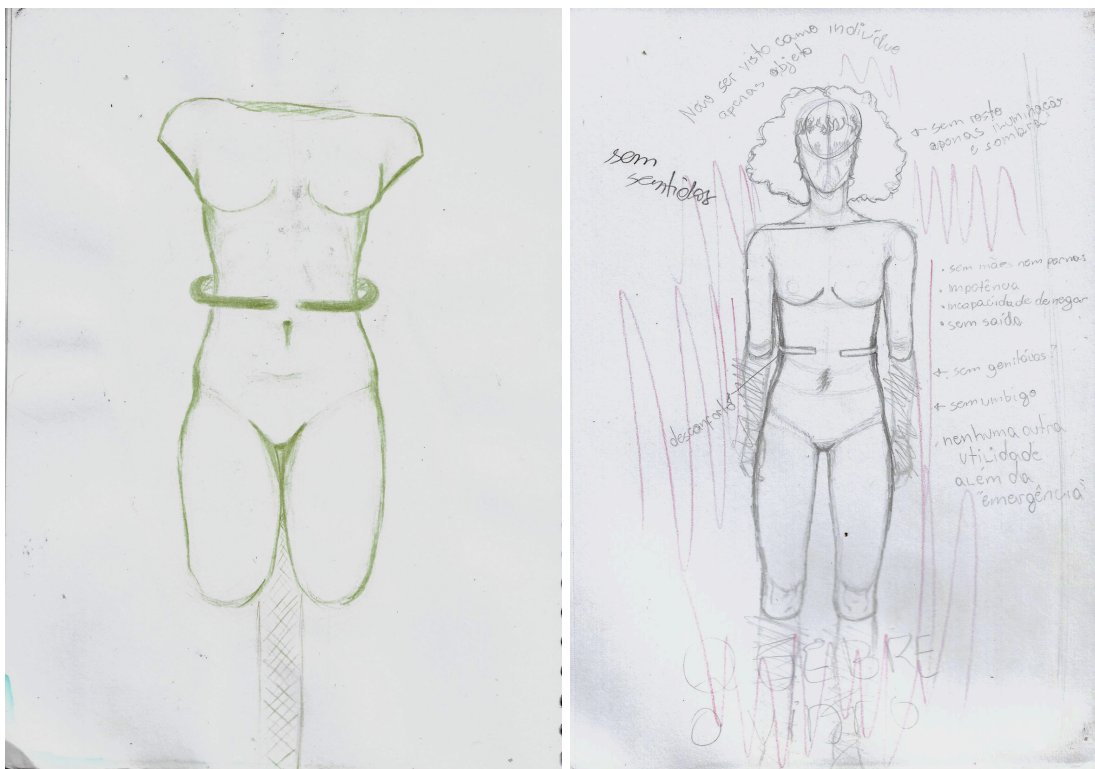
Essa é uma série que ainda está em processo. De todas as outras obras apresentadas neste trabalho, é a que mais se distancia do que estou acostumada a fazer, então, de certa forma, seu resultado final pode ser considerado um teste.

“[...] a aparente testagem já pode ser obra [...] É interessante observar que, independentemente da forma que a experimentação toma, esse momento é sempre relacionado a trabalho, que significa, em última instância, criação. É a ação do artista sobre sua matéria que gera o andamento da obra, ou seja, o movimento criador.” (Salles, 1998, p. 147)

2.4 Em Caso de Emergência Quebre o Vidro

A pintura a óleo sobre tela, Em Caso de Emergência Quebre o Vidro (Figura 38), foi produzida a partir de um esboço feito em 2023 (Figura 34). Essa ideia do manequim dentro da caixa surgiu como uma forma de lidar com um período em que eu refletia sobre algumas relações, sobre como em alguns relacionamentos as pessoas podem enxergar as outras como um objeto, que está ali parado, pronto e esperando pelo momento que será utilizado. Busquei relacionar esse sentimento com um algo material e imediatamente me lembrei das caixas de emergência. Sobre o manequim, a primeira vez que esbocei ele foi em 2022, fiz um autorretrato para a disciplina de Desenho III, só que nele, além de não ter braços e pernas, também não tinha cabeça, nos esboços de 2023 pensei até em colocar rosto e cabelos, mas optei por deixar apenas a cabeça sem nada.

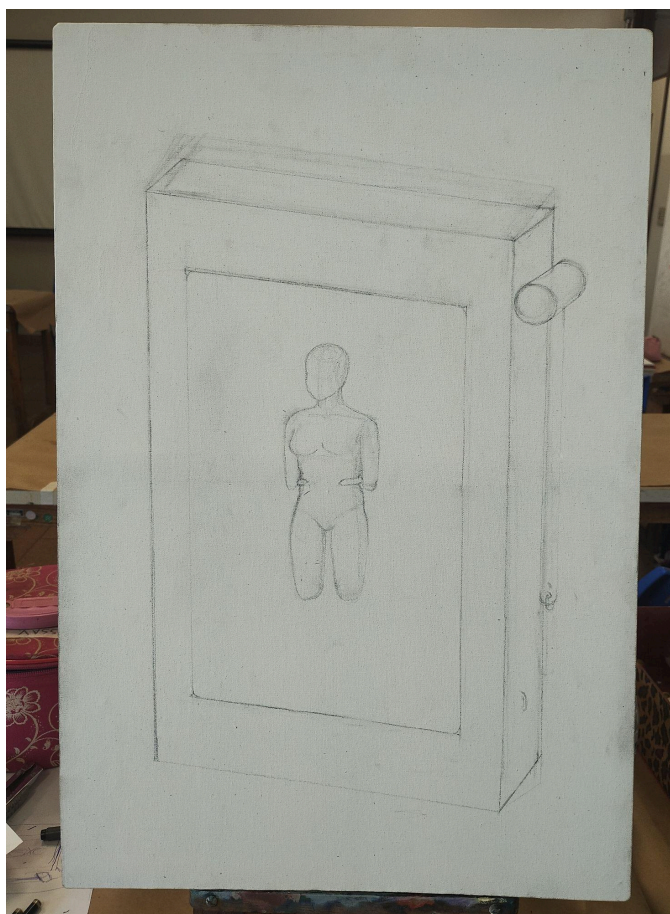
Figura 34 - Esboços



Fonte: Acervo Pessoal

Para a pintura a composição foi pensada a partir da imagem de uma caixa de emergência, foi um pouco difícil acertar a perspectiva da caixa pois decidi fazer o esboço sem projetor. Para o manequim me baseei em imagens de bonecas da internet, tentando encontrar alguma que estava na posição que estava procurando.

Figura 35 - Esboço



Fonte: Acervo Pessoal

Já tinha as cores em mente desde o esboço, um vermelho vivo para a caixa e com a “parede” cinza, comecei a pintura pelo plano de fundo, o cinza foi feito a partir de branco de titânio, preto e azul cerúleo espalhado pela tela em um único sentido, iniciei a pintura do fundo da caixa (Figura 36), ambos os tons de vermelho são uma mistura de vermelho de cádmio porém com quantidades diferentes de verde, feito com azul da prússia e amarelo de cádmio, para escurecer.

Figura 36 - Processo



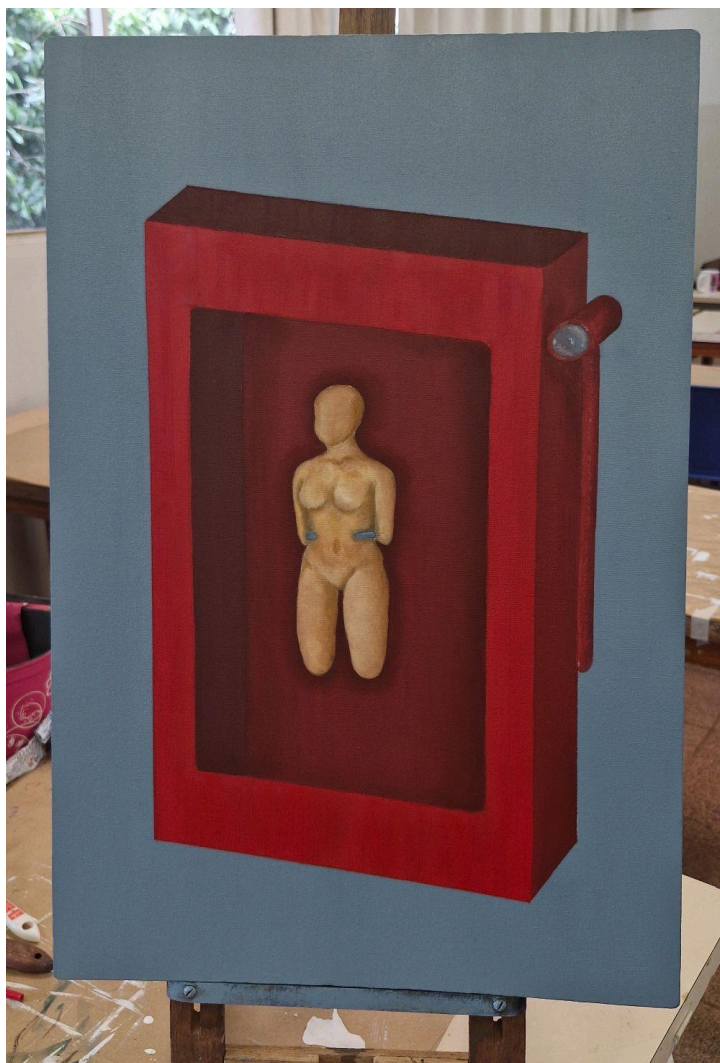
Fonte: Acervo Pessoal

Figura 37 - Processo



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 38 - Em Caso de Emergência Quebre o Vidro. 2024. Óleo s/ tela. 40 cm x 60 cm.



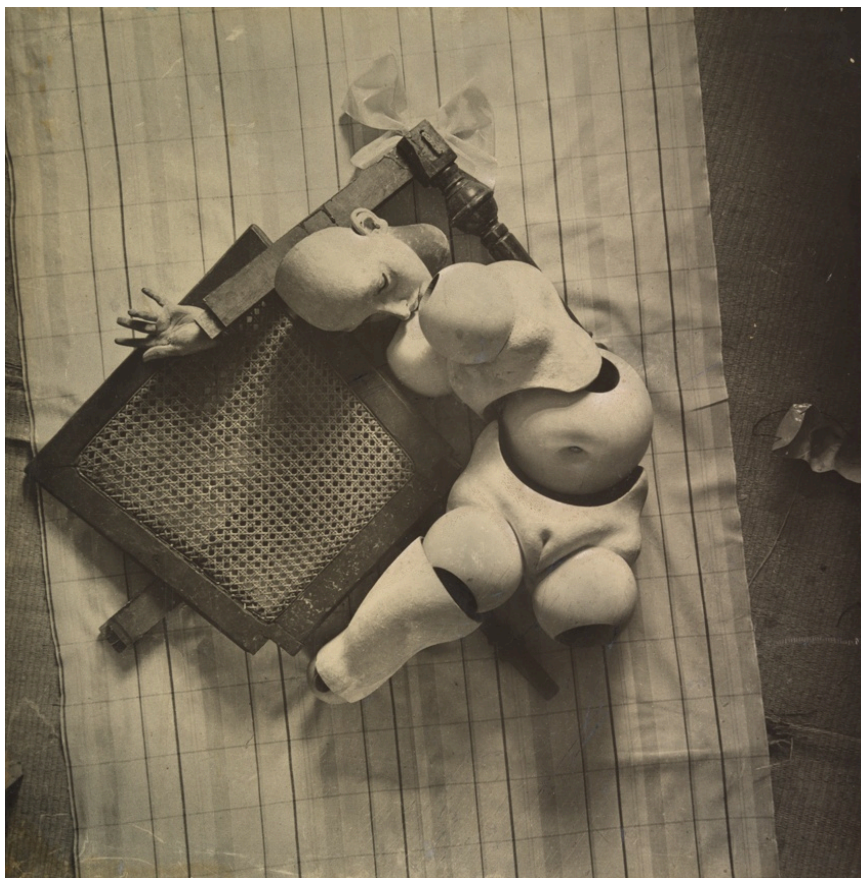
Fonte: Acervo Pessoal

O artista surrealista alemão Hans Bellmer explora a despersonalização através da escultura de corpos femininos. Bellmer viveu a desumanização do período das duas Guerras Mundiais, e a fragmentação do corpo, presente em suas obras, também são um protesto contra o regime nazista e sua obsessão por corpos perfeitos (Sotherby's, 2024).

Suas esculturas (Figura 39) são de corpos muitas vezes sem rostos, nus e em posições sexuais, com membros faltando ou membros duplicados. Embora essas obras tenham origem no desejo de Bellmer pelo corpo feminino, elas vão além do erotismo, simbolizam a opressão, a objetificação. Nesse momento, devemos olhar o contexto do artista, e considerar que essa opressão e objetificação não se trata apenas do corpo da mulher, mas também, das

relações de poder, escancaradas pela guerra, mas, sempre presentes numa sociedade em que a mercadoria produz o humano (Barros, 2023).

Figura 39 - Hans, Bellmer. *The Doll (La Poupée)*. 1935. Impressão em gelatina de prata. 65,6 cm x 64 cm.



Fonte: Art Institute of Chicago

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, pude explorar as formas de representação do corpo, com foco na identidade e na fragmentação. Ao longo do processo, voltei-me para questões como identidade nacional e, refletindo a respeito, percebi como os sistemas de identificação podem ser falhos, pouco dizendo sobre quem são as pessoas.

Como decorrência, percebi que o sentimento de identidade nacional consegue preencher algumas lacunas que são geradas pela exclusão social e falta de representatividade de parte da população, o que me despertou para a pertinência da obra de Hal Wildson. A partir da obra desse artista, comecei a pensar na questão do pertencimento e busquei alguém que investigasse esse assunto, nesse caso, Stuart Hall. A partir disso, vi que havia uma linha muito tênue entre pertencimento e identitarismo; como estava voltada mais para a identificação e o sentimento de pertencer a um grupo, considero que permaneci apenas no pertencimento.

Meu processo criativo se deu por meio da própria criação. No início não tinha certeza do que estava buscando. Por isso, foi importante para mim seguir esse fluxo de análise do processo, pensando no que já havia produzido, relacionando com outros artistas, enquanto me aprofundava na pesquisa para, assim, começar a próxima obra.

Esse ciclo foi um processo de autoconhecimento² (Salles, 1998, p. 131). Mesmo se existisse um plano para a série de obras, ele, provavelmente, mudaria ao longo do tempo, mas, por ser um processo experimental, tive mais liberdade de seguir o rumo que senti ser necessário. Com isso, foi possível explorar outras formas de produção da imagem, primeiro pensando nas fotos 3x4, depois relacionando-as com as digitais e em seguida pensando em uma forma de fazer outros tipos de impressões corporais. Cada obra foi consequência da anterior, um passo numa trajetória que começa a se insinuar.

² Meu processo de criação foi, também, um processo de descoberta, revendo-o, percebi as práticas em comum na criação de cada uma das obras. Lendo o “*Gesto Inacabado*”, de Cecília Almeida Salles, consegui relacionar o meu desenvolvimento com o que está descrito no livro:

“Desse modo, o percurso criador é para ele, também, um processo de auto-conhecimento. O artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo. [...] o ato criador, como processo, está inserido no espectro da continuidade; desse modo, a obra desenvolve-se ao mesmo tempo em que é executada.” (Salles, 1998, p. 131)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agência Nacional de Aviação Civil (Brasil). **Orientação para Fotografias Padrão OACI em Documentos**. [s. l.], 2020. Disponível em: https://www.gov.br/anac/pt-br/assuntos/regulados/profissionais-da-aviacao-civil/processo-de-licencas-e-habilitacoes/arquivos/copy2_of_ORIENTAFOTOPADRAOOACI.pdf. Acesso em: 10 jul. 2024.

ANDRADE, Jô. Cacique Merong Kamakã, líder indígena em Brumadinho, é encontrado morto. **G1 Minas**, Belo Horizonte, 5 mar. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2024/03/05/cacique-que-liderava-retomada-indigena-em-brumadinho-e-encontrado-morto.ghtml>. Acesso em: 28 out. 2024.

BACON, Francis. **Head VI**. 1949. Óleo s/ tela, 91,4 x 76,2 cm. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/head-vi>. Acesso em: 5 ago. 2024.

BACON, Francis. **Three Studies for a Crucifixion**. 1962. Óleo s/ tela, tríptico, 198,1 x 144,8 cm cada painel. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-crucifixion>. Acesso em: 6 ago. 2024.

BACON, Francis. **Two Figures on a Couch**. 1967. Óleo s/ tela, 155 x 140 cm. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/two-figures-couch>. Acesso em: 6 ago. 2024.

BARROS, Douglas R. **O que significa o fetichismo da mercadoria?**. In: Blog Boitempo. 06 de setembro de 2023. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2023/09/06/o-que-significa-o-fetichismo-da-mercadoria/>. Acesso em: 22 nov. 2024.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. 1. ed. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BELLMER, Hans. **The Doll (La Poupée)**. 1935. Impressão em gelatina de prata. 65,6 cm x 64 cm. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/223367/the-doll-la-poupee>. Acesso em: 21 nov. 2024.

CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

DEBRET, Jean Baptiste. **Chefe Camacan Mongoyo**. 1834. Litografia, 31 cm x 49 cm.. Disponível em: <https://g.co/arts/AsmKR8gUkeRavr9e6>. Acesso em: 28 out. 2024.

DE BRITO, Emerson Rodrigues. EGON SCHIELE: O SENTIDO DO CORPO COMO ARTE. **Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens**-ISSN 2448-1793, p. 190-210, 2021. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/view/11324>. Acesso em: 23 jul. 2024.

FERRARI, Mercedes García; GALEANO, Diego. **Polícia, antropometria e datiloscopia: história transnacional dos sistemas de identificação, do rio da Prata ao Brasil**. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 23, p. 171-194, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/hLZmDLNdqDMMtLsSQPx6gVq/>. Acesso em: 8 jul. 2024.

FINGERPRINTS. In: **The Saul Steinberg Foundation**. 2024. Disponível em: <https://saulsteinbergfoundation.org/essay/fingerprints/>. Acesso em: 23 jul. 2024.

FLEMMING, Alex. **Alex Flemming: Colorismo da vida e da morte**. [Entrevista concedida a] Laura Machado. Revista Continente, 11 set. 2023. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/273/alex-flemming>. Acesso em: 20 nov. 2024.

FLEMMING, Alex. **Estação Sumaré**. São Paulo, 1998. Instalação, fotografia em vidro, 175 x 125 cm (cada fotografia). Disponível em: <https://arteforadomuseu.com.br/estacao-sumare/>. Acesso em: 20 nov. 2024.

Francis Bacon. **The Estate of Francis Bacon**, 2024. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com>. Acesso em: 5 ago. 2024.

FREUD, Lucian. **Seated Nude**. 1990-1991. Óleo s/ tela, 45.7 x 50.7cm. Disponível em: <http://lucianfreud.com/lucian-freud-archive---paintings-1990-to-1992.html>. Acesso em: 26 jul. 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANS Bellmer. In: **Sotheby's**. [S. l.], 2024. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/artists/hans-bellmer>. Acesso em: 21 nov. 2024.

Homem do poço. Caverna de Lascaux, França. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/man-and-steppe-bison-cave-of-lascaux-france-0001/tQE0q6jWwbK5VA>. Acesso em: 22 jul. 2024.

KLEIN, Yves. *Anthropométrie de l'Époque Bleue [Anthropometry of the Blue Period]*. 1960. Pigmento seco e resina sintética sobre papel montado s/ tela, 156.5 x 282.5cm.

Disponível em:

[https://www.yvesklein.com/en/archives/index?r\[\]=artwork&sb=_created&sd=desc&s\[\]=1#/en/archives/view/artwork/595/anthropometrie-de-l-epoque-bleue-anthropometry-of-the-blue-period?r\[\]=artwork&s\[\]=1&sb=_created&sd=desc](https://www.yvesklein.com/en/archives/index?r[]=artwork&sb=_created&sd=desc&s[]=1#/en/archives/view/artwork/595/anthropometrie-de-l-epoque-bleue-anthropometry-of-the-blue-period?r[]=artwork&s[]=1&sb=_created&sd=desc). Acesso em: 6 ago. 2024

LUZ, Rogério. **O corpo desfeito por Francis Bacon**. *Natureza Humana: Revista Internacional De Filosofia E Psicanálise*, [s. l.], v. 2, ed. 2, p. 301-328, 2000. Disponível em: <https://revistas.dww.com.br/index.php/NH/article/view/702/528>. Acesso em: 8 jul. 2024.

ROTRAUT *Interview: Yves Klein's Living Paintbrushes*. Louisiana Museum of Modern Art, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IjAcXJeqvCw>. Acesso em: 21 set. 2024.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 1. ed. São Paulo: ANNABLUME, 1998. 168 p.

SCHIELE, Egon. *Self-portrait depicting masturbation*. 1911. Lápis e aquarela sobre papel, 47 x 31 cm. Disponível em: <https://www.kunstbilder-galerie.de/kunstdrucke/egon-schiele-bild-5561.html>. Acesso em: 22 jul. 2024.

SHERMAN, Cindy. **Untitled #213**. 1989. Fotografia. Impressão Cromogênica, 107,95 cm × 83,82 cm. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/2003.212/>. Acesso em: 24 set. 2024.

SIBILIA, Paula. A nudez autoexposta na rede: deslocamentos da obscenidade e da beleza?. **Cadernos Pagu**, [s. l.], n. 44, p. 171-198, 2015. DOI <https://doi.org/10.1590/1809-4449201500440171>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/bRM68DQr3yCfKk6R8KhvGzQ/?lang=pt>. Acesso em: 22 jul. 2024.

SINGULARIDADES. In: **WILDSON**, Hal. 2024. Disponível em: <https://www.halwildson.com/singularidades>. Acesso em: 2 nov. 2024.

SOBRAL, Divino. Re-Utopya | Hal Wildson | Texto: Divino Sobral: HAL WILDSON E A UTOPIA BRASILEIRA. In: **ArtRio Marketplace**. 2024. Disponível em: https://artrio.com/marketplace/works/list_of_works/movimento-re-utopya-hal-wildson-texto-divino-sobral. Acesso em: 7 nov. 2024.

STEINBERG, Saul. **Passport Photo**. 1953. Digital sobre papel, sem dimensões. Disponível em: <https://saulsteinbergfoundation.org/essay/fingerprints/>. Acesso em: 23 jul. 202

VELÁZQUEZ, Diego. **Retrato do Papa Inocêncio X**. 1656. Óleo s/ tela, 141 cm × 119 cm. Disponível em: <https://www.diego-velazquez.org/pope-innocent-x.jsp>. Acesso em: 5 ago. 2024.

WILDSON, Hal. **Documentos e Ficções de Origem: Quantos Brasis Formam o Brasil?**. 2019/2020. Digigravura, datilografia, colagem e plastificação sobre papel algodão, 11cm x 14 cm. Disponível em: <https://www.halwildson.com/documentosememoria>. Acesso em: 17 set. 2024.

WILKER, Lucas. Lideranças cobram investigação sobre morte de cacique Merong em Brumadinho. **Brasil de Fato**, Belo Horizonte. 2 mar. 2024. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/03/06/liderancas-cobram-investigacao-sobre-morte-de-cacique-merong-em-brumadinho>. Acesso em: 30 out. 2024.

YVES Klein - **Anthropometries** | **TateShots**. [S. l.]: Tate, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gj9nHa7FtQQ>. Acesso em: 21 set. 2024.