

MAÍRA G. FIGUEIREDO

TALVEZ VOCÊ DEVESSE ARRANCAR OS CABELOS

Um estudo do gesto e da expressão.

Brasília

2011

MAÍRA G. FIGUEIREDO

TALVEZ VOCÊ DEVESSE ARRANCAR OS CABELOS

Um estudo do gesto e da expressão.

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes, Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Maravalhas Junior.

Banca examinadora: Profa. Ma. Vera Marisa Pugliese de Castro e Profa. Ma. Maria del Rosario Tatiana Fernandez Mendez.

Brasília

2011

SUMÁRIO

Introdução	4
1. O Gesto e a Expressão	5
1.1. O Mudrã	6
1.2. O Gesto no Renascimento	7
1.3. Alguns Gestos	9
1.4. A Expressão da Emoção no Homem Segundo Darwin	11
2. Histórico do Desenvolvimento Poético	15
2.1. Artistas Relacionados	15
2.2. A Construção do Tema e da Imagem	17
3. O Trabalho de Diplomação	20
3.1. Artistas Confluentes	20
3.2. Metodologias e Reflexões	22
Conclusão	25
Bibliografia	26
Anexo	

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é o resultado teórico da disciplina Diplomação em Artes Plásticas no grau de bacharelado. Abordo, a partir de um recorte em uma perspectiva histórica, o gesto e a expressão; um memorial a respeito do desenvolvimento do meu trabalho e aponto artistas e ideias relacionadas.

No primeiro capítulo, a partir da minha pesquisa poética, realizo três estudos a respeito do gesto e da expressão fisionômica para reforça-la teoricamente e também para construir novas referências. Sobre o gesto, distingo dois repertórios nos quais fundamentei o argumento: o mudrã e o gesto no Renascimento. E, a respeito da expressão facial, procuro no estudo de Charles Darwin (1809 – 1882) formas de compreender a origem de algumas expressões e seus arranjos musculares específicos.

No segundo capítulo, relato o histórico do desenvolvimento do meu trabalho prático. A partir do mapeamento de artistas que se tornaram referência no decorrer de todo o curso, menciono características, obras e discursos que me inspiraram e incorporaram-se de alguma forma à minha busca poética. Essa busca começa a tomar forma a partir da disciplina Pintura 1, na qual identifico pontos essenciais para a continuidade de uma pesquisa. Registro minhas experiências com referências, suportes, material e metodologia, além da tentativa de traçar um possível tema.

No terceiro capítulo, inicio identificando dois artistas que se relacionaram ao meu trabalho a durante a pesquisa teórica e prática em Diplomação: Arnulf Rainer (1929 –) e Franz Xaver Messerschmidt (1736 – 1783). Em seguida, descrevo minha metodologia de trabalho e faço uma reflexão a respeito das três obras desenvolvidas em conjunto com esta monografia. Nas considerações finais, procuro esboçar questões surgidas durante a pesquisa e que poderão ser desenvolvidas futuramente.

1. O GESTO E A EXPRESSÃO

Neste primeiro capítulo, busco fundamentar em pesquisas teóricas duas das características determinantes a partir do meu trabalho prático – o gesto e a expressão fisionômica. O gesto, em uma concepção geral, é um movimento do corpo, em especial dos braços e da cabeça, que pode servir para comunicar, exprimir ideias e sentimentos, ou realçar a expressão. Pode ser natural, como uma reação brusca, ou construído culturalmente (e socialmente). De qualquer forma, na maioria das vezes, só pode ser determinado pelo contexto. Sua historiografia é vasta e tem sido pesquisada ao longo do tempo com diversos enfoques, desde tentativas de colocar o gesto como uma linguagem universal, naturalmente herdada, a teorias antropológicas, linguísticas e psicossociais a seu respeito. As pesquisas iniciais sobre o gesto preocupavam-se principalmente em catalogar um repertório visual; mais recentemente, pesquisadores procuram abranger, por exemplo, seu significado no âmbito das relações humanas.

Existe uma enorme variedade de estudos iconográficos a respeito do gesto, alguns dos quais empreguei na minha pesquisa poética, recorrentemente utilizando-os para decidir a posição das mãos e direcionar a construção da imagem: o repertório de mudrãs e o estudo a respeito do significado gestual na pintura renascentista. O primeiro é fundamental para a formulação das figuras iniciais em minhas obras e torna-se cada vez mais um foco de interesse quando passo a pesquisar a respeito do significado individual de cada sinal. O estudo da representação pictórica do gesto no Renascimento amplia e reforça o fato de que o gesto é uma forma de comunicação presente em diversos contextos. Em cada um deles existe um vocabulário em comum e esse entendimento é fundamental para que a mensagem da imagem seja efetiva.

A expressão facial é resultado da movimentação dos músculos faciais e costuma ser interpretada como exteriorização de emoções, seja em uma contorção súbita propulsada pela

sensação inesperada de dor ou pelo movimento consciente de abrir um sorriso com o objetivo de projetar um aspecto amigável. Também é um tema de pesquisa em variados campos de estudo, especialmente a partir do início do século XIX, em que muitas investigações iniciaram-se para fundamentar a expressão como um ramo da ciência. Entre eles, está o tratado de Darwin sobre a expressão das emoções no homem e no animal, de 1871, que utilizei como referência nesta monografia. Procuro nele formas de entender o porquê de algumas expressões serem geralmente compreendidas igualmente entre diversas pessoas em contextos diferentes; assim como utilizo como referência para minha produção poética os estudos anatômicos sobre o arranjo muscular específico de cada expressão.

1.1 O Mudrã

A origem do mudrã tem seu início na Índia, na ancestral tradição tântrica, e percorre um caminho por meio do Budismo por diversos países asiáticos. Como tipologia iconográfica, seu surgimento é apontado na mesma época do aparecimento da imagem do Buda, que coincide com o início da era cristã, apesar de o mudrã como gesto ritual existir desde antes da organização do Budismo em um sistema religioso. No Brasil, o gesto chamado mudrã ficou conhecido principalmente pelo interesse nos estudos do ioga - prática física e meditativa associada ao Hinduísmo e Budismo.

Existem muitas interpretações do termo mudrã, mas para esse trabalho utilizo como referência o livro *Mudrã: A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*, de E. Dale Saunders (1919 – 1995). De acordo com o autor, a maioria dos estudiosos converge para a leitura da palavra original em sânscrito que traz a ideia dominante de uma posição da mão que serve como *selo* tanto para identificar as várias divindades, aplicada principalmente à iconografia, ou para selar, no senso esotérico, as fórmulas pronunciadas oralmente no rito. Iniciou-se com a noção de ritmo coreografado na dança indiana, e quando utilizado para pontuar práticas cerimoniais é um movimento performado, na maioria das vezes com as mãos. Iconograficamente, o gesto representado é considerado o ponto final desse movimento.

Cada parte da superfície da mão tem seu simbolismo: o toque entre os dedos e a mão, e entre os próprios dedos, faz alusão à relação entre simbologias específicas de cada região da mão. Essa relação entre eles é o fundamento do mudrã. O estudo mais profundo a respeito de

cada um desses significados não é de interesse para este trabalho. Duas idéias, porém, foram essenciais para a construção do gesto no meu trabalho poético. Primeiro, o gesto como símbolo ativo e expressivo. Segundo, o imaginário a respeito da diferença entre as duas mãos, em que a mão direita representa o mundo dos Budas, dos deuses (o Mundo de Diamante); e a mão esquerda, o mundo do Ser Senciente, do homem (o Mundo da Matriz).

1.2 O gesto no Renascimento

O Renascimento foi um momento histórico no qual a pintura foi marcada pela representação da figura humana e de temas religiosos, nos quais o poder emocional dos gestos fez-se questão central e tornou-se necessário construir um repertório de significados para que fosse efetiva a comunicação entre pintura e espectador. Para o homem renascentista, esse repertório estava estabelecido dentro da cultura, tornando intuitiva a “estreita relação entre o movimento do corpo e o movimento da alma e da mente” (BAXANDALL, 1991, p. 63). O sermão é o que hoje podemos ter de mais próximo a um guia gestual: o pregador personificava fisicamente, por meio da postura corporal e sinais com as mãos, os termos emotivos dos mistérios que pregava. Michael Baxandall (1933 – 2008) cita os principais gestos tradicionais que podem ser encontrados no documento *Mirror of the World* de 1520:

1. ... quando falares de um assunto solene, fica em pé, ereto, com um leve movimento do teu corpo, mas apontando com teu dedo indicador.
2. E quando falares de um fato cruel ou com cólera, fecha teu punho e agita teus braços.
3. E quando falares de assuntos celestes ou divinos, eleva o olhar e aponta o céu com teu dedo.
4. E quando falares com suavidade, doçura ou humildade, apóia tuas mãos sobre o peito.
5. E quando falares de um assunto santo com devoção, eleva tuas mãos.

(BAXANDALL, 1991, p. 68)

A pintura, construída de maneira fortemente narrativa, era uma configuração para completar o imaginário do observador a partir dos sermões. Existia uma colaboração entre pintor e o público a partir de um contexto comum, de forma que o artista dava forma concreta e estruturada aos personagens e lugares da narração bíblica. A composição das figuras e ambientes era genérica, de forma a não competir com a representação privada do observador,

que completa a estrutura proposta com detalhes particulares¹. Para fins de identificação, sem depender de particularidades fisionômicas, os pintores utilizavam os movimentos do corpo de forma a expressar sentimentos, e, nestes, os gestos são o modo convencional de representação. Dentro desse entendimento comum entre artista e público, o gesto era elaborado de forma a pontuar a metade de um deslocamento de um lugar para o outro. Ao observar a imagem, é de grande importância a consciência de que o gesto representado refere-se a uma paralisação do movimento.

Além disso, outra importante fonte de referência são os monges que fizeram voto de silêncio e que desenvolveram um vocabulário gestual para comunicarem-se. Um paralelo interessante pode ser feito neste aspecto: a natureza da pintura é como o voto de silêncio. Ao invés de palavras, são os gestos e expressões representados que comunicam sua mensagem. Poucas fontes a respeito de um vocabulário gestual dentro de mosteiros chegaram até nós, mas algumas compilações de manuscritos do final do século XII que tratam do uso de sinais na ordem dos Beneditinos listam alguns gestos pertinentes à pintura:

afirmação: levantar moderadamente o braço, de tal forma que as costas da mão fiquem voltadas para o observador;

demonstração: indica-se uma coisa que se viu abrindo a palma da mão em sua direção;

dor: pressionar o peito com a palma da mão;

vergonha: cobrir o olhos com os dedos.

(RIKNERK *apud* BAXANDALL, 1991, p. 66)

É importante ressaltar que essas definições não são imutáveis, podem conter diferentes significados que variam de acordo com o contexto. Por exemplo, o ato de pressionar a palma da mão contra o peito, ao ser acompanhado de uma expressão facial alegre, claramente não indica dor.

O gesto é portador privilegiado da carga psicológica, ou, mais exatamente, é o grande responsável pela capacidade afetiva da composição. Ao lado da perspectiva, é o grande meio utilizado pelo pintor para suscitar reações semelhantes à experiência vivida.

¹ Com exceção da figura de Cristo, “porque o século XV tinha ainda condição de pensar que houvesse uma testemunha ocular de sua aparência” (BAXANDALL, 1991, P. 61) por conta de uma tradução da época de um suposto relatório apócrifo de Lentulo, um governador da Judéia hoje alegadamente fictício. Jesus deveria então ser representado de acordo com as seguintes características: cabelos cor de avelã lisos da raiz às orelhas, e cacheados desse ponto até os ombros; a barba, de cor semelhante aos cabelos, espessa e dividida em duas; rosto de pele jovem, sem rugas ou defeitos; olhos claros e brilhantes; ombros largos e peito apumado; mãos e braços delicados.

Somente compreendendo o repertório gestual italiano da época, particularmente eloqüente, é que se pode ter um entendimento completo dessas obras. Para os fins desta monografia, o essencial é pensar a respeito de como o gesto faz parte de um vocabulário em determinados contextos socioculturais, e como o público, ao assimilar determinado gesto, o traduz em expressão.

1.3 Alguns Gestos

Alguns gestos específicos foram utilizados como referência puramente visual e plástica. Inclusive, tomei certa licença poética para suas representações, não me preocupando com precisões no seu significado místico e por vezes modificando características essenciais de seu conceito original. Mesmo assim, é importante descrever esses significados, pois, como já mencionado, os gestos têm seu vocabulário e, quando os escolhi, já tinha o conhecimento, mesmo que superficial, de que eles pertenciam a determinados repertórios gestuais.

Iniciarei, então, com a explicação dos gestos diretamente inspirados em uma prancha de mudrãs para a prática do ioga, com a qual já havia me familiarizado anteriormente (Figuras 01 e 02)². Em seguida, coloco o segundo gesto separado que, apesar de também ter sido selecionado a partir da supracitada prancha, somente fui encontrar seu significado no livro de Saunders, em que os mudrãs estão inseridos no contexto budista japonês. Por fim, tentarei buscar o(s) sentido(s) mais abrangente(s) e aquele que mais se encaixa com o meu propósito inicial ao construir a imagem a partir do gesto da mão direita estendida.

O primeiro gesto (Figura 03) não teve base imediatamente identificável dentro do repertório de mudrãs hindus previamente conhecidos, mas foi provavelmente influenciado por ele. Já no segundo gesto (Figura 04), baseei-me em um mudrã que sabia existir, mas que não faz parte da prancha que tinha disponível. Fui encontrá-lo durante a pesquisa no livro de Saunders, que faz um estudo desses gestos simbólicos a partir da escultura budista japonesa. Originalmente, o gesto tem os dedos virados para frente, e o polegar e dedo do meio se encontram formando um círculo, enquanto os outros dedos ficam estendidos. É uma variação do *an-i-in*, mudrã de apaziguamento, realizado da mesma forma, só que o círculo é formado

² Preferi utilizar a prancha do livro de Saunders por englobar um número maior de gestos além da minha primeira prancha de referência, por esse motivo, o nome dos mudrãs são os correspondentes em japonês.

pelo polegar e dedo indicador. Tanto na tradição cristã quanto na budista, “esse gesto aparece acompanhando o discurso” (SAUNDERS, 1985, p. 66) e está relacionado também à argumentação.

No terceiro gesto (Figura 16) utilizei o *Amida* mudrā como base para ambas as mãos, mesmo que seja realizado comumente apenas com a mão direita. Seu nome original em sânscrito, *hamsaya*, traz o significado visual do mudrā: o bico do cisne, exprimindo pureza e evocando o ato de escrever, pintar ou fazer um nó. Por último, no *Gesto # 05* (Figura 15), utilizei o *himalaya* mudrā, em que o gesto é originalmente realizado cruzando os pulsos em posição acima da cabeça, fazendo referência à altura da cadeia de montanhas que o nomeia. Um dos picos do Himalaia, o Monte Kailash, é considerado a morada de Shiva, pelos hindus, e centro do universo, pelos budistas. Por isso, o significado desse mudrā sugere elevação, iluminação, isolamento e solidão.

Um dos gestos mais convencionais (e quase universais), a mão direita estendida, foi escolhida como ponto de partida para a produção do *Gesto # 08* (Figura 05). A história, a iconografia e o imaginário desse gesto pode ser traçado em diversas culturas e diferentes momentos. Um dos significados mais comuns conferido à mão direita estendida é o de poder: seja mágico (como no rei do mundo Mediterrâneo), símbolo de salvação ou governo na mão dos imperadores romanos (Figura 06), ou a *magna manus* – mão poderosa – conectada igualmente ao imperador e a deidade que possui numerosas referências bíblicas aos seus poderes mágicos e onipotência. Na imagem de Cristo, há o sentido de poder e também de doutrinação e legislação, assim como na imagem de Buda como legislador e protetor. Por fim, a mão direita de Deus é aquela com que Ele sustenta o mundo e opera a justiça divina.

Como o mudrā chamado *semui-in* na tradição budista japonesa, a mão direita estendida é a posição particular do Dīpaṃkara Buda (o décimo quarto predecessor do Buda histórico) e expressa sua benevolência, inspira o repouso da mente e a libera das dores e problemas deste mundo, tem “o poder de oferecer tranquilidade e a ausência de medo para todos os Seres” (*Shugokokkaishudaranikyō apud SAUNDERS, 1985, p. 56*). Nesse sentido, faço um jogo em relação à perda dos cabelos: o personagem que realiza o *semui-in*, careca e sem pêlos faciais, está em posição de poder, rendendo o outro e fadando-o à perda, exercendo um gesto teoricamente liberador e benevolente, mas que, aliado à sua expressão e olhar direcionado ao próprio gesto, coloca esse poder em cheque.

1.4 A Expressão da Emoção no Homem Segundo Darwin

Em sua introdução ao livro *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*, Darwin coloca seu objetivo de fazer uma ciência da expressão, em oposição aos estudos de caráter a partir da fisionomia humana, como a fisiognomonia. Mais ainda, ele expressa a dificuldade do estudo científico e objetivo da expressão “devido ao fato de que os movimentos muitas vezes são extremamente sutis, e de natureza efêmera” (2000, p. 22), além de que nossa imaginação é uma grave fonte de erro, principalmente por sua capacidade de fazer parecer real aquilo que esperamos ou especulamos que aconteça. Essa busca da ciência pela objetividade contrasta de forma interessante com a fala de Leonardo da Vinci (1452 – 1519), citada por Baxandall (1991, p. 63), de que o pintor se preocupa com as marcas de expressões de paixões que se foram e que fornecem indícios sobre a natureza do homem; por exemplo, de que “as linhas que separam bochechas e lábios e aquelas que marcam narinas e circundam os olhos indicam claramente se o homem é alegre e ri com frequência”. Enquanto da Vinci cita as marcas deixadas pelo movimento da risada (expressão primária da alegria, junto com o riso), Darwin se preocupava em descrever objetivamente como agem os músculos durante o riso:

(...) a boca se abre de forma considerável, com os cantos puxados para trás e para cima; o lábio superior também se eleva um pouco. O repuxar dos cantos da boca é mais bem observado no riso moderado, especialmente quando abrimos um sorriso largo – nesse caso, a própria expressão já descreve como a boca se abre. [...] Os orbiculares superiores e inferiores do olho são simultaneamente mais ou menos acionados; e existe uma conexão íntima (...) entre os orbiculares, especialmente os inferiores, e alguns músculos responsáveis pelo movimento do lábio superior. (DARWIN, 2000, p. 190)

A maioria das pessoas, penso, saberia responder como imaginam expressões do ser humano, assim como muitos artistas representam expressões que imaginam simularem determinadas emoções, mas será que em todas as épocas e em todos os contextos elas serão as mesmas? O estudo de Darwin, especialmente aliado ao estudo anterior dos gestos, suscita a investigação a respeito da legitimidade da expressão, no sentido de ser natural e inerente ao homem, e não uma construção sócio-cultural, como no caso dos gestos que surgem por diferentes motivos e podem inclusive ter significados opostos em diferentes culturas e épocas.

O autor defenderá que sim, muitas de nossas expressões são inatas e não aprendidas e para isso orientou sua pesquisa na observação, na análise de fotos, documentos e relatos e na expressão da emoção dos animais. Os objetos de pesquisa e referência são as crianças, cuja

expressão intensa é considerada pura; fotos de um homem velho enquanto era galvanizado e relatos de observação da expressão em diferentes “raças” (especialmente aquelas com pouco contato com os europeus). A princípio, Darwin considerou utilizar fotografias e gravuras de obras famosas, mas logo as descartou, pois “nas obras de arte a beleza é o principal objetivo; e músculos faciais intensamente contraídos destroem a beleza”³ (DARWIN, 2000, p. 24). Além disso, são colocados três princípios que seriam responsáveis por grande parte de gestos e expressões involuntários no homem e nos animais.

O primeiro princípio fala a respeito da *força do hábito*, essencial para que ações e expressões extremamente complexas sejam realizadas sem muito esforço ou mesmo consciência (DARWIN, 2000, p. 35). A força do hábito é indicadora de que as expressões podem ser condicionadas por associação e adquiridas pelo costume, ao mesmo tempo em que aponta uma herança, mais facilmente observável em gestos e expressões sem qualquer explicação plausível. Mas existem também as chamadas ações reflexas, por exemplo, o espirro, muitas vezes incontroláveis e autônomas, devido à estimulação do sistema nervoso. É possível que, através da evolução, certas ações que eram habituais tornaram-se inconscientes e ações reflexas independentes. Por exemplo, a reação do susto, que parece ter sido adquirida “pelo hábito de afastar-se tão rápido quanto possível do perigo, toda vez que os nossos sentidos nos alertassem” (DARWIN, 2000, p. 46). Darwin procura demonstrar que algumas ações reflexas provêm de ações habituais originadas de uma necessidade inicial de aliviar sensações desagradáveis ou mesmo de satisfazer desejos.

O segundo princípio é o da *antítese*, estudado essencialmente pela observação de animais (por conta da pureza de suas emoções) em situações imediatamente opostas de expressão de sentimentos (por exemplo, alegria seguida de raiva). Existem diversas maneiras de comunicação entre indivíduos da mesma espécie, por exemplo, a adoção de determinadas posições corporais para indicar diferentes estados de espírito. Darwin coloca que é possível acreditar que o primeiro movimento de afeto em um felino tenha sido involuntário, mas que é impossível crer que o movimento contrário, de agressão, foi deliberadamente pensado para ser o oposto, ele foi inconsciente. Involuntariamente, diferentes grupos musculares foram

³ Essa ideia está de acordo com as reflexões de Gotthold Ephraim Lessing a respeito do grupo escultórico *Laocoonte* (1766), em que o autor atribui “a diferença entre representação poética e representação escultórica ao fato de que a poesia, arte do tempo, se exprime descrevendo uma ação, no curso da qual podem ser evocados eventos repugnantes sem torná-los insustentavelmente evidentes, enquanto a escultura (assim como a pintura, uma arte do espaço) só pode representar um único instante e, ao fixá-lo, não poderia mostrar um rosto desvairado de modo repulsivo, pois a violência deturpadora da dor física não se conciliaria com a beleza da representação.” (ECO, 2007, p.271).

acionados para representarem ações de natureza contrária, tornaram-se habituais ao longo do tempo e, enfim, hereditários (DARWIN, 2000, p. 56).

Por fim, a *ação direta do sistema nervoso sob estímulo intenso*, gerando excesso de força nervosa e terminando por causar movimentos que não provêm do hábito ou do princípio de antítese. Alguns exemplos curiosos e que fazem desse princípio um tanto obscuro são a perda de cor dos cabelos, os tremores musculares e os arrepios que ocorrem nas mais diversas – e mesmo opostas – situações. O fluxo de força nervosa parece ser universal em situações de superestímulo, assim como é “universalmente aceito” que o coração seja sensível a essa excitação, sendo sempre afetado (DARWIN, 2000, p. 71). Esses movimentos inconscientes, ao passarem a ser percebidos conscientemente, geraram reações violentas a certos sentimentos e sensações extremos. Por exemplo, ao sentirem dor intensa, homens e animais tendem a contrair bruscamente os músculos como reflexo, mas, ao tomar ciência desse fato, notou-se que a contração muscular pode aliviar a dor em muitos casos. A partir daí, criou-se um hábito associado que se converteu em herança, fazendo com que, atualmente, seja comum reagirmos contraindo os músculos ao menor estímulo de dor.

A explicação darwiniana a respeito da expressão se baseia nesses três princípios, sem, no entanto, determinar qual o peso da influência de cada um. Até então, muitos outros “pontos na teoria das expressões permanecem inexplicáveis” (DARWIN, 2000, p. 84), como algumas expressões que não parecem estar relacionadas a um movimento específico do corpo, por mais intensas que sejam. Por exemplo, o ódio, a inveja e o ciúme, que são dificilmente retratáveis e só parecem expressar uma ação direta quando a fúria toma seu lugar. A fúria tem como principal característica sua corporalidade, no sentido de que se pode dizer que uma pessoa somente está de fato enfurecida quando seu corpo é afetado pela emoção. O coração e a respiração são intensamente estimulados, o peito estufa e as narinas se dilatam. O corpo tenciona-se de forma a estar pronto para a ação, por vezes inclinando-se em direção ao objeto causador da fúria. Os dentes ficam pressionados e os lábios fortemente comprimidos, os olhos ficam fixos e bem abertos, brilhantes e mesmo injetados de sangue. Darwin se surpreende quando, em momentos de fúria, algumas pessoas protraem os lábios mostrando os dentes como se fossem morder o inimigo, pois os seres humanos raramente utilizam os dentes para brigar (DARWIN, 2000, p. 225). Esse movimento parece ser mais recorrente em pessoas loucas e o autor tenta relacionar esse fator a um retorno à natureza primitiva.

Difícilmente é possível identificar uma expressão por uma única característica, é preciso notar o conjunto, inclusive a própria posição corporal. Determinadas contorções musculares faciais podem estar presentes em diferentes formas expressivas. Por exemplo, o franzir das sobrancelhas, que deixam uma das marcas de expressão mais comuns ao envelhecermos. Os músculos corrugadores são responsáveis pelo ato de franzir o cenho, que geralmente ocorre quando, durante o raciocínio ou reflexão, encontramos alguma dificuldade. Por isso, esse semblante comumente confere o aspecto de energia intelectual. Seu surgimento, no entanto, é relacionado ao primeiro choro do recém-nascido, em que os músculos em torno dos olhos são fortemente contraídos (DARWIN, 2000, p. 210). Pode-se observar que o franzir das sobrancelhas é a primeira movimentação facial antes do choro e, mesmo quando passamos a reprimi-lo, dificilmente conseguimos conter esse movimento do cenho, que também muito se relaciona a emoções desagradáveis como a fome, a dor e o medo por exemplo. Franzir o semblante ao mesmo tempo em que os cantos da boca se deprimem pode ser sinal de tristeza ou irritação, emoções muitas vezes somente diferenciadas pelos olhos (umedecidos ou obstinados, respectivamente). Quando acompanhado da boca fechada com firmeza, no entanto, temos uma expressão decidida ou determinada.

A maioria das expressões foi gradualmente adquirida e tornou-se instintiva posteriormente e Darwin coloca que “poderíamos supor *a priori* que seu reconhecimento também tivesse se tornado instintivo” (2000, p. 333). Essa suposição é reforçada pelo fato de que a expressão é um importante meio de comunicação entre homens e animais. As expressões fisionômicas podem vir acompanhadas de gestos, que muitas vezes lhes confere maior magnitude. Isso porque as relações entre as emoções e suas manifestações exteriores são bastante próximas. O gesto e a expressão, por todas essas características, são importantes fatores a serem considerados em uma representação.

2. HISTÓRICO DO DESENVOLVIMENTO POÉTICO

O caminho percorrido para chegar à pesquisa poética atual coincide com o meu percurso a partir da segunda metade do curso de bacharelado em Artes Visuais. As experiências com linguagens e materiais diversos, a decisão por continuar o trabalho de pintura, a pesquisa histórica e teórica, a curiosidade por disciplinas dos cursos de História e Filosofia e, finalmente, a elaboração de projeto, todas convergiram, moldaram, agregaram e redirecionaram o desenvolvimento do meu trabalho poético. Não convém aqui relatar esse processo em minúcia, mas gostaria de apontar os artistas e obras que inspiram e se relacionam com a minha trajetória como estudante e a elaboração do tema dentro da linguagem da pintura.

2.1 Artistas Relacionados

No primeiro e segundo semestres cursei a disciplina Seminário em Teoria, Crítica e História da Arte, cujo tema foi Pintura e aconteceu em duas partes: o primeiro semestre tratou da trajetória da pintura desde a caverna de Lascaux ao Modernismo e, o segundo, como continuidade, da pintura na Arte Contemporânea. Foi com o fechamento dessas duas disciplinas que comecei a me interessar pela pintura, especialmente após escrever um ensaio sobre o artista Yoshitomo Nara (1959 –). Esse pintor japonês tornou-se minha primeira grande influência, especialmente porque sua temática focada na infância e na representação de figuras solitárias (Figura 07) entrou em imediata consonância com meus interesses poéticos na época, e mesmo hoje sua obra ainda faz parte de meu universo imagético.

As pinturas de Nara, geralmente feitas de tinta acrílica (o primeiro médium que eu mesma utilizei quando em Pintura I), têm um tratamento pictórico simples: a tinta é aplicada diretamente na tela sem preparação e é bastante diluída, às vezes deixando pedaços da lona aparecendo, porém podemos encontrar surpreendentes pontos de complexidade e riqueza de técnica. Suas figuras infantis isoladas fazem paralelo com a infância, tanto do próprio artista, que cresceu na área rural japonesa, quanto das crianças de hoje em dia, cada vez mais fechadas em seu mundo tecnológico. Algumas dessas características permanecerão em parte da temática que busco, assim como a sensação de medo infantil e todas as suas evocações que aparecem ao me deparar com essas pinturas.

A procura por mais referências a partir do interesse pela temática de Yoshitomo Nara levou à descoberta de Mark Ryden (1963 –), pintor americano que iniciou seus trabalhos dentro do movimento Lowbrow, ou Surrealismo Pop, no fim dos anos 1970. Ryden também se utiliza do imaginário infantil como temática, mas seu trabalho é mais complexo em termos de preparação pictórica e elaboração de cenários. Suas pinturas são cheias de signos, símbolos e gestos, além de ícones de infância (Barbie e Teletubies, por exemplo). Pela primeira vez, o gesto é percebido como um foco de interesse para o meu próprio trabalho (Figura 08). A fisionomia dos rostos vai permanecer como influência para o meu desenho, contrapondo-se à simplicidade das faces de Nara, especialmente para a idealização de um modelo de construção facial.

Durante a minha produção para a disciplina Pintura 1, em busca de novas referências a partir desses dois artistas e suas temáticas, encontrei os retratos hiper-realistas de Gottfried Helnwein (1948 –), que causaram impacto em meu imaginário (Figura 09). São pinturas que chegam a atingir seis metros de altura e que por vezes parecem querer engolir o espectador, seguindo-o com olhar de predador. Essa era a sensação que a princípio eu tentei buscar em minhas pinturas, idéia que não ganhou força com o tempo. A característica de Helnwein que penso ter permanecido foi a frontalidade de seus retratos.

Por outro lado, a partir do conteúdo de história da arte, a pintura quatrocentista *A Velha Grottesca* (Figura 10), de Quentin Massys (1466 – 1529), foi essencial para a definição da minha busca poética. A idéia da perda de cabelos e pêlos faciais aliada ao envelhecimento, e certo pavor pelo mesmo, foi forte fator determinante para um tema que se tornou uma obsessão. Na imagem, observa-se como as orelhas grandes, as rugas, a deformação do rosto são enfatizados pelo tratamento pictórico, pelas roupas e acessórios (o chapéu lembra um par

de chifres) e também pela calvície, a ausência de cílios e um mero rastro de sobrancelha. Tudo contribui para que o espectador sinta total repugnância pela mulher. Essa pintura foi definitivamente marcante, e permanece como referência para o meu trabalho.

Por fim, a entrevista que Franck Maubert realizou com Francis Bacon (1909 – 1992) em 1982 foi impulsionadora para a minha busca poética. A forma como artista encarava a pintura e a obsessão por um tema, mais do que sua obra em si, foi estimuladora para aventurar-me na questão de um tema que faça com que todas as minhas ações e pensamentos voltem-se para ele, alimente-o e “tornem ele mais robusto”. A fala do artista a respeito da obsessão serviu para fortalecer minha busca poética e a criação de imagens que se torna “uma necessidade absoluta que apaga todo o resto” (MAUBERT, 2010, p. 36).

2.2 A Construção do Tema e da Imagem

Durante a disciplina Pintura I, aconteceu que aquilo que antes era uma idéia abstrata, pareceu lentamente tomar forma até a produção da pintura *Sem Título* (Figura 11). Ela foi o marco inicial para a definição de uma temática a ser desenvolvida e apontou características para a pesquisa poética. A partir de uma fotografia que foi tirada por acaso no momento em que uma amiga removia os cílios postiços diante de um espelho com luzes de camarim (Figura 12), fiz um recorte, idealizado de forma a maximizar o ponto de contato entre a mão e os cílios num momento de pausa entre a tensão e a calma: o processo de retirada dos cílios postiços deve ser feito com cuidado, pois pode ser bastante doloroso. A situação retratada começa a trazer traços e objetos de um estilo a ser perseguido: o embasamento no retrato fotográfico (que mais recentemente dá lugar ao espelho), o gesto, a expressão e a retirada dos cabelos, cílios e sobrancelhas. Os cabelos, os cílios e as sobrancelhas, quando presentes, são características que podem potencializar a personalidade e o estado físico e emocional, entre outros; assim, quando são retirados, conferem certo estranhamento e parecem realocar a responsabilidade de potencializador expressivo do gesto da mão. Esse é o fator principal de definição temática.

O passo seguinte, então, foi buscar um modelo que facilitasse a produção de um rosto desprovido de pelos. A face infantil rapidamente mostrou-se ideal, pois na maioria das vezes os cílios e as sobrancelhas das crianças são mais claros e, dependendo do tratamento

fotográfico, ficam quase invisíveis. O modelo inicial foi um bebê recém-nascido que na época eu freqüentemente fotografava, acompanhando seu crescimento. O fato de seus cabelos serem ralos acabou facilitando a pintura e fortalecendo o tema da retirada de pelos e cabelos. Foi então realizada uma pintura em tela a partir dessas fotos como referência para construção da imagem, que era feita na tela diretamente com o uso da tinta acrílica (Figuras 13 e 14).

A reflexão a respeito do direcionamento temático levou a algumas experimentações com outros meios até a definição pela técnica da aquarela. A partir desse ponto, não somente a tinta mudou, mas o recorte, o suporte, o tamanho e a rapidez da produção, a fotografia cede lugar à autoimagem refletida no espelho e às vezes ao autorretrato fotográfico. O esboço tornou-se importante etapa, assim como o estudo de cor, pois o contorno da imagem é por vezes desvanecido pela transparência da tinta em áreas de luz (Figura 15), e, se feito no papel com grafite, o desenho-base aparece indesejavelmente como limite e acentua a bidimensionalidade da figura.

A definição de duas cores principais para a pintura, a mais clara e a mais escura, foi o que acabou por definir a paleta de cores. A princípio, tons de marrons foram preferidos por mais se aproximarem à tonalidade da pele humana, mas ao decorrer do processo de trabalho foram cautelosamente e pontualmente adicionadas outras cores como o verde e o roxo, tanto nas primeiras pinturas em tela quanto em papel. A utilização de tons terrosos pré-fabricados, nas aquarelas, fez perder a principal característica da tinta: a transparência. Portanto iniciei outra pesquisa para construir o tom da pele a partir da sobreposição de cores, deixando não somente transparecer cada camada, mas enriquecendo as nuances de marrons.

A transição para a técnica da aquarela também acarretou a reflexão e a redefinição do papel das mãos, que continuam em contato com os cabelos, mas, de apenas punhos cerrados passaram a trazer outros significados para a imagem. A partir do redirecionamento técnico, o gesto e a expressão passam a serem significadores e direcionadores da imagem e de sua construção. Na maioria das produções, o gesto é geralmente a primeira escolha estética, o primeiro a ser imaginado, e, a seguir, o rosto e a expressão são pensados. Talvez por esse motivo, nas primeiras representações, a fisionomia do rosto tenha sido concebida a partir de um modelo ideal de construção facial.

A série de aquarelas foi nomeada *Gesto* e os trabalhos costumam ser numerados de acordo com a ordem de sua produção. O primeiro gesto (Figura 03) teve inspiração no sinal da tesoura (para cortar os cabelos) e no mudrã (para segurar os cabelos), assim como na idéia

já mencionada que acompanha esse gestual iconográfico e ritualístico de que a mão direita representa o divino e a esquerda, o humano. A partir disso, quando pinto a mão direita simulando uma tesoura, procuro enfatizar o fato de que a perda dos cabelos não é uma decisão a ser tomada pelo personagem que crio: a ela, somente resta agarrar-se aos cabelos.

O conhecimento superficial a respeito do mudrã acarretou em uma mescla de gestos nesse primeiro trabalho, a partir de um repertório de imagens que somente foi revisitado com segunda aquarela (Figura 04). Nesta, o interesse era mostrar o dorso da mão e, por isso, inverto a posição original do gesto, aperto-o contra o próprio corpo. Ainda assim, não existia a preocupação com o significado intrínseco do mudrã, somente quando o reproduzo tal qual sua iconografia para segurar os cabelos, a partir da terceira produção, é que esse sentido passou a ser pesquisado junto com a estética gestual.

Os dois primeiros rostos feitos em aquarela foram feitos a partir de um esquema simples e idealizado de fisionomia facial sem muita reflexão, pois a concentração estava nos gestos e, no caso do segundo, também nos cílios. A partir da percepção de que isso está acontecendo busco por diferentes expressões diante da perda dos cabelos (certamente nem todos encarariam placidamente o acontecimento, sei que eu não). É também a partir desse ponto que passo a utilizar a minha imagem refletida no espelho como referência. Ocasionalmente, utilizo o autorretrato fotográfico principalmente para a resolução da incidência de luz no personagem pintado ou quando o olhar não é frontal.

Na imagem pintada logo em seguida, o *Gesto # 03* (Figura 16), a mudança de expressão facial busca também conferir certa ironia para lidar com a situação da perda, e a escolha dos gestos tenta seguir também essa disposição. Por vezes, o punho cerrado que agarra os cabelos retorna (a referência do mudrã certamente não é única e onipresente), principalmente em situações de raiva e angústia (Figuras 17 e 18). E, quando a perda dos cabelos efetiva-se, surge uma nova imagem, outro gesto, outra expressão (Figura 19). A efetivação da perda traz certa mudança temática que não será desenvolvida nesta monografia. Todos esses aspectos deram continuidade e ao mesmo tempo remodelavam a temática dos trabalhos.

3. O TRABALHO DE DIPLOMAÇÃO

Procuro, na primeira parte deste capítulo, analisar e apontar relações entre minha poética e as obras de dois artistas que se relacionam posteriormente à minha produção e que nomeio como artistas confluentes, como a junção de diferentes correntes após um longo percurso. Na segunda parte, descrevo o desenvolvimento das três obras realizadas para a diplomação, que dão continuidade à temática da perda de cabelos, com a utilização de gestos e expressões. Relato principalmente minha procura por adicionar mais elementos à imagem e dar mais complexidade à pintura.

3.1 Teoria e Artistas Confluentes

Durante a produção teórica e prática deste trabalho de diplomação, dois artistas foram pesquisados especialmente por seus trabalhos com expressão facial: Arnulf Rainer, pintor, gravurista e fotógrafo austríaco, e Franz Xaver Messerschmidt, escultor alemão. Em relação ao meu trabalho, a identificação com Rainer aconteceu especialmente por meio de uma série sem título de interferências com bastão de óleo sobre fotografia, produzidas entre 1969 e 1974, especialmente duas imagens (Figuras 20 e 21). Já o escultor Messerschmidt trouxe um repertório de expressões que convergem com alguns trabalhos já produzidos e me instigam a pensar em novas imagens.

Arnulf Rainer trabalhou com intervenções violentas sobre fotos, geralmente autorretratos, e uma variedade de expressões faciais. O artista começou a fotografar suas expressões quando notou que, ao desenhar rostos contorcidos, ele mesmo torcia seu rosto de acordo em uma expressão paralela. Ele então se colocava diante do espelho e sucessivamente

realizava expressões extremas com o próprio rosto, em um intenso monólogo mímico. As primeiras fotos foram feitas em uma cabine automática de fotografias, mas logo Rainer passou a trabalhar com um fotógrafo.

Batizadas em momento tardio de *farsas-faciais* (em uma tradução livre minha), os trabalhos foram desenvolvidos como tentativa de quebrar tabus a respeito da feiura, do absurdo e do instintivo, procurando exprimir uma experiência intensa para o observador. Traços com bastão de óleo interferem nas linhas de expressão, intensificando-os, deformando-os e contribuindo para uma sensação de absurdo que se tem ao olhar as obras (Figuras 20 e 21). A partir da foto original, essas intervenções fazem surgir novas fisionomias, personagens inesperados que, de acordo com Rainer, se escondem por trás de todos nós. Esse é o principal ponto convergente com o meu trabalho, na forma em que construo figuras diferentes a partir do meu próprio reflexo.

Foi também utilizando como referência o seu próprio rosto que o escultor esquizofrênico Messerschmidt produziu uma série de bustos com expressões faciais extremas (Figuras 22 e 23). Em sessenta e nove esculturas, identifica-se a unicidade do conjunto a partir da fisionomia do artista, mesmo quando ele utiliza-se de pequenos disfarces, seja retratando-se mais velho ou mais jovem, com barba ou chapéu. Uma das variações que mais chamam a minha atenção é a diferenciação de cabelos, ora lisos, ora cacheados, ora com o penteado das perucas aristocráticas em voga na época. Identifico o meu trabalho com o do escultor na necessidade de produção de expressões a partir do meu próprio rosto, na relação com os cabelos e nas pequenas variações da aparência para torná-los outros personagens, mas que ainda são autorrepresentações. Esses trabalhos inspiraram diversos artistas, dentre eles, o próprio Arnulf Rainer, que interferia nas fotografias dos bustos com bastão de óleo, como em sua série de farsas faciais.

Dentro da série de bustos, são identificáveis duas sequências: a de autorretratos, com menores distorções e mais naturalistas e a de expressões extremas, de forte característica esquemática em que nariz torna-se parte central. As contorções do rosto unidas e provenientes de autobeliscões são parte essencial da metodologia na produção das esculturas e serviam para afastar o “demônio da proporção” que o atormentava por inveja à excelência fisionômica que ele atingia⁴. Assim, a retratação dessas expressões eram formas definitivas de manter algum

⁴ Erns Kris lembra, a respeito disso, como Messerschmidt acreditava que a proporção seria o segredo divino. Ao tentar atingi-la em seus trabalhos, o escultor estaria tentando identificar-se com Deus, violação gravíssima. Em

controle sobre os demônios⁵ assim como, de acordo com Kris, demonstram um esforço para recuperar a própria sanidade como uma constante prova de sua própria existência por meio da escultura. Ao observar e ler sobre o trabalho de Messerschmidt, tenho a impressão de que a minha obra poética também possui como função reafirmar minha própria existência.

3.2 Metodologia e Reflexões

O trabalho prático realizado em conjunto com esta monografia consiste em três obras, *Gesto # 07*, *Gesto # 08* e *Gesto # 09* (Figuras 19, 05 e 24). A primeira é uma produção iniciada como resultado da disciplina Atelier 2 e que tomou nova forma, no início deste semestre, durante a produção para a diplomação, a partir de uma nova pesquisa de cor. Mesmo que em ordem cronológica essa imagem venha primeiro, ela representa o resultado final de uma temática que gira em torno da confrontação com os resquícios de cabelos e sua inevitável perda, ou seja, na obra, a personagem já passou por esse momento. Os dois outros trabalhos, então, retornam à situação de confronto, mas modificados. Agora, a imagem consiste em dois personagens, um deles dando continuidade à temática primeira, e o outro, já desprovido de cabelos e pelos faciais, toma uma posição de poder.

Os trabalhos de cor anteriores eram realizados principalmente a partir de tons terrosos e ocres, com o ocasional azul ou verde nos olhos e avermelhado na boca. Foi somente a partir dessa análise a respeito da cor, feita pelo professor orientador, que comecei a pesquisar diferentes maneiras de pintar o tom de pele. Na obra *Gesto # 07*, já iniciada antes do início deste semestre, parti de um tom de pele claro, quase transparente, que precisava de contrastes de cor para conferir maior realismo e riqueza pictórica à imagem. Iniciei com as mãos, marcando as veias com tons de azul e verde misturados ao rosa e amarelo utilizados para a pele; cores essas que se repetirão nas extremidades das unhas, na boca, na parte interna dos olhos e no contorno entre mandíbula direita e pescoço.

Especialmente para demarcar as olheiras, fiz uma pesquisa visual de machucados, focando naqueles resultados de pancadas, em diversos estágios de cura. A partir desse

sua culpa e esquizofrenia, ele então projetaria demônios invejosos para persegui-lo e puni-lo por sua ambição e rebeldia.

⁵ Têm uma função mágica, o poder de afastar o mal. Dessa forma, Messerschmidt transforma os bustos em amuletos apotropaicos.

referencial, notei como um tom de amarelo, correspondente ao amarelo indiano na minha paleta de cores de aquarela, costuma se fazer presente a partir do momento em que tonalidade de roxo azulado escuro começa a aparecer, e mantém-se à medida que o machucado vai se curando. Na pintura, demarquei então as olheiras com roxos construídos a partir de camadas de azul e rosa, contrastando com o contorno avermelhado dos próprios olhos e utilizei o amarelo em volta de todas as áreas roxas, de maneira mais ou menos diluída dependendo do local. A utilização desse contraste de cores também acontece na boca, mas de maneira mais sutil, onde as camadas misturam-se para formar um tom marrom, especialmente na marca interna que divide os dois lábios.

Como já mencionado, essa personagem está em um estágio diferente das outras por sua perda total de cabelos e pelos faciais. A expressão é plácida, assim como o gesto de sobrepor as mãos, deixando com que os cabelos – que já não recebem mais um tratamento pictórico tão vibrante, com marrons avermelhados – flutuem. Apesar de ser inevitável chegar a esse tipo de imagem, não estou pronta para dar continuidade a ela. Retorno, então, ao tema anterior: o confronto entre os resquícios e a eminência da perda dos cabelos. Porém, não é mais possível retornar plenamente à produção de figuras da mesma maneira, pois esse segundo sujeito que surge após a perda não pode voltar a ser escondido após ter ganhado forma. Ele surge na obra *Gesto # 08* com o poder da mão direita estendida e não hesita em subjugar aquele que não passou ainda pelo mesmo processo.

A construção do tom de pele a partir de camadas de cores deixa sobressair diferentes cores nas sombras e focos de luz. Um tom de roxo construído a partir de azul, rosa e verde predomina nas partes sombreadas, enquanto uma camada bastante diluída de um verde claro puro esmaece o contraste entre a sombra e os tons amarronzados da pele. Principalmente na boca e no contorno interno dos olhos, uma mistura de rosa e amarelo traz um brilho alaranjado que também contrasta com o roxo, mas de forma a destacar essas áreas de cor. Já os cabelos são realizados a partir de finos traços de diferentes tons de marrom puro, do mais avermelhado ao mais carregado de preto. Essa forma de construção dos cabelos ajuda a dar a impressão de cabelos ralos, trazendo outra forma de transparência quando permite distinguir os tons de roxo utilizados no ombro que está por trás da porção de cabelos puxados.

Em termos de cor esse foi um trabalho bastante satisfatório. No entanto, mostrou que a minha imagem refletida no espelho, quando utilizada como única referência, pode prejudicar a forma final da imagem, especialmente quando insiro os braços como novos

elementos pictóricos: no resultado final, eles ficaram menores e mais finos do que deveriam em relação ao tamanho das cabeças. De forma mais sutil, também mudo levemente a posição da cabeça que está abaixo, que antes seria simplesmente frontal, inclinando-a levemente para trás; a mão que cobre esse rosto também se diferencia por acompanhar a curvatura da face. Esses detalhes ajudam a conferir maior profundidade à pintura.

A última imagem produzida (Figura 24) surge a partir do esboço do *Gesto # 08* (Figura 25), que a princípio incluiria três personagens, idealizadas como uma espécie de totem em seu formato. A figura de cima não tinha a mesma força quando separada, para isso e para equilibrar esteticamente a imagem, concebi outro personagem na parte de baixo, novamente submetido àquele cujos cabelos já não estão mais presentes. Ambas as expressões tiveram como referência o supracitado esboço e fotos rápidas de meu próprio rosto retiradas com o celular, dificilmente reproduzíveis por conta de seu tamanho pequeno. Obtive um resultado mais seguro tanto na forma final quanto no uso de cores, de certa forma mais confiante ao deixar transparecer os tons contrastantes de roxo e verde. A cada imagem completada, sinto um insurge de novas idéias e possibilidades a seguir, e o *Gesto # 09* é certamente um grande estímulo.

CONCLUSÃO

As investigações fomentadas durante a produção desta monografia apontam algumas direções para a continuidade da minha pesquisa poética. A primeira delas é a possível exploração de diferentes personagens em um mesmo espaço, procurando contextos de relação entre cada uma delas e mesmo entre diferentes obras. Se estiver trabalhando a partir do conceito do gesto, o significado que ele manifesta deve fazer sentido não apenas para o observador, mas para cada uma das figuras dentro das pinturas. Nesse sentido, acredito que o próximo passo seja pesquisar a respeito da construção de um vocabulário gestual que seja próprio do meu trabalho.

Outro direcionamento surgiu com o estudo de cor, em um comentário durante a orientação a respeito da formulação de um vocabulário de cores. A idéia ficou latente e, à medida que busco significados para os gestos e expressões, parece se mostrar cada vez mais uma possibilidade de investigação. O significado das cores é também variável em diferentes contextos, dependendo, por exemplo, da disponibilidade de certas cores, de sua raridade e até mesmo da moda. A pesquisa sobre as diferentes mensagens que cada cor emite, assim como a combinação de cores, ajudará a construção e decisão das minhas próprias definições em um particular vocabulário de cores.

Um terceiro ponto, a leitura de Ernst Kris a respeito do artista Messerschmidt, reativou um interesse pela Psicanálise da Arte. Esse campo, do qual tive somente um vislumbre com o texto de Kris e de Freud a respeito do Estranho, convém para a exploração do aspecto da minha poética que diz respeito à perda de cabelos e pelos faciais. Esse ponto ainda permanece bastante inexplorado até agora, talvez por falta de referências que agora se apresentam no estudo da psicanálise. Por fim, quanto mais procuramos nos aprofundar num tema, mais universos surgem em plena atividade. As questões colocadas são prospectivas para a elaboração de outros trabalhos, que provocarão ainda mais questões a serem ensaiadas, e assim por diante num ciclo obsessivo, como é o caso das personagens que crio.

BIBLIOGRAFIA

BAXANDALL, Michael. O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Tradução de: Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

DARWIN, Charles. A expressão das emoções no homem e nos animais. Introdução de Konrad Lorenz; tradução de Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ECO, Umberto. História da Feiúra. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

KRIS, Ernst. Psicanálise da Arte. Tradução de Marcelo Corção. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. A Pintura, Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2004.

MAUBERT, Frack. Conversas com Francis Bacon: o cheiro de sangue humano não desgruda os olhos de mim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

SAUNDERS, E. Dale. Mudrā: A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture. Princeton: Princeton University, 1985.

TABOUREAU, Jean. Je lis dans les gestes, démarches, tics, mimiques, par Jean des Vignes Rouges. Paris: Les Éditions de France, 1938.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Org.). A Cultural History of Gesture – From Antiquity to the Present Day. Cambridge: Polity Press, 1991. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/66709225/Jan-Bremmer-Herman-Rood-en-Burg-A-Cultural-History-of-Gesture>>. Acesso em: 15 nov. 2011.

CHASTEL, André. El Gesto en el Arte. Madrid: Ediciones Siruela, 2004. Disponível em: <http://books.google.com/books?id=HjzDS8O7V9IC&printsec=frontcover&dq=GESTO+EN+EL+ARTE&hl=pt-BR&ei=XAu6TpjdHZCltwfzh6nHBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CDYQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 06 nov. 2011.

SANSKRIT and Tamil Dictionaries. Disponível em: <<http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/MWScan/tamil/index.html>>. Acesso em: 01 nov. 2011.

ANEXO

Mudrā: A PICTORIAL INDEX

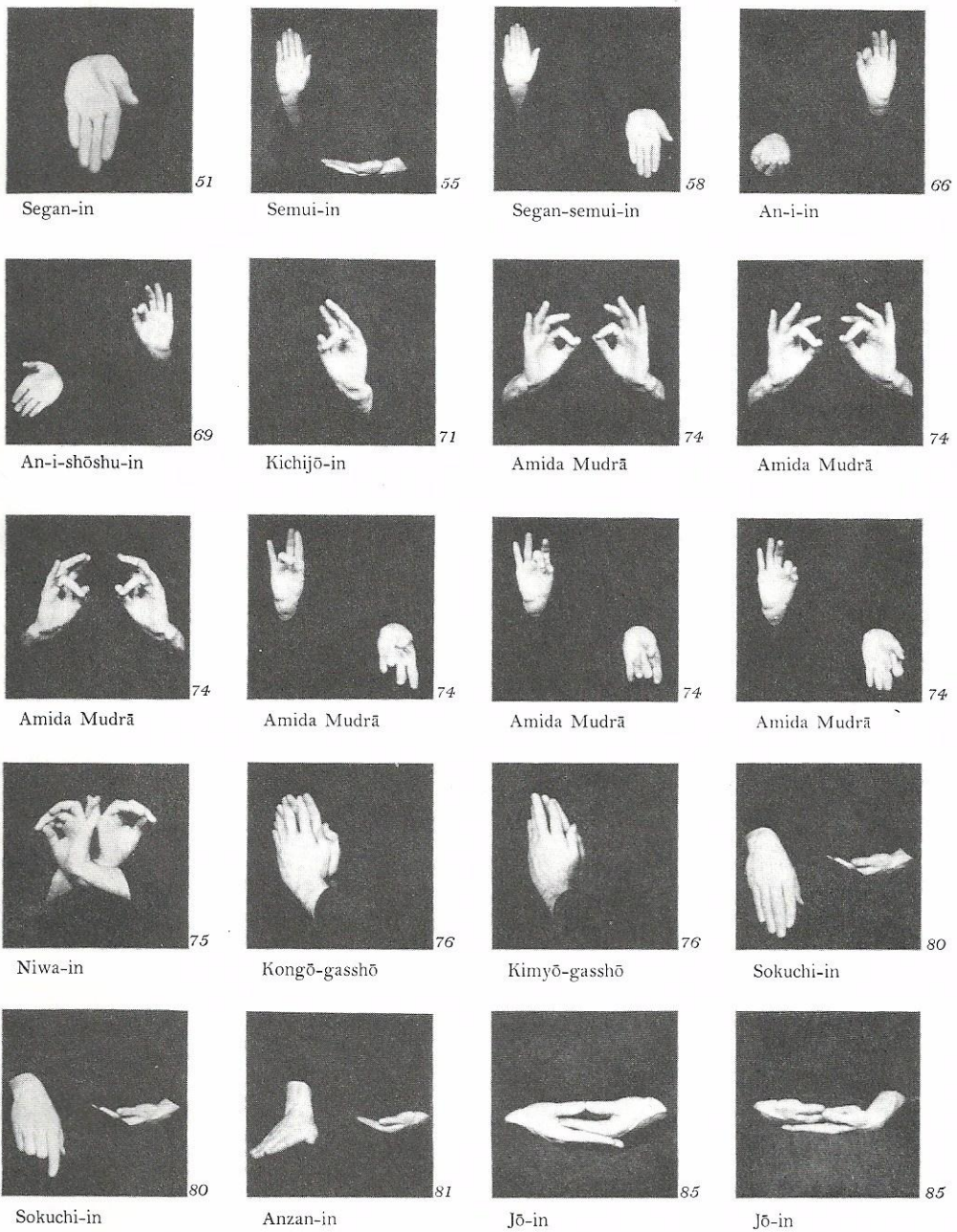


Figura 01 – Índice Pictórico, SAUNDERS, 1985. Primeira página.

The eight principal and six secondary symbolic gestures, with variants. The numbers indicate the pages of the text where each mudrā is discussed.



Figura 02 – Índice Pictórico, SAUNDERS, 1985. Segunda página.



Figura 03 - Maíra Figueiredo. Gesto #01, 2010. Aquarela, 17,8 x 12,7 cm.



Figura 04 - Máira Figueiredo. Gesto #02, 2011. Aquarela, 17,8 x 12,7 cm.



Figura 05 - Máira Figueiredo. Gesto #08, 2011. Aquarela, 25,4 x 17,8 cm.



Figura 06 - Severus Alexander, AR Denarius, 233, Roma. Sol, radiate, nude but for chlamys over left shoulder and flying behind, walking left, right hand raised, whip in left. 19 x 21 mm, 2,59 g. Ex Vel Garnett Collection.



Figura 07 – Yoshitomo Nara, *This is how to become an Adult*, 1996. Acrílica sobre tela , 100 cm x 100 cm.



Figura 08 – Mark Ryden, Manus Christi, 2003. Óleo sobre painel de madeira, 3,5 in x 2,25 in.



Figura 09 - Gottfried Helnwein, Kinskopf (*Cabeça de uma Criança*), 1991. . Óleo e acrílica sobre tela, 600 x 400 cm.



Figura 10 - Quentin Massys, A Grotesque Old Woman, circa 1525-30. Óleo sobre carvalho, 64.2 x 45.4 cm.
National Gallery of Art, Londres.

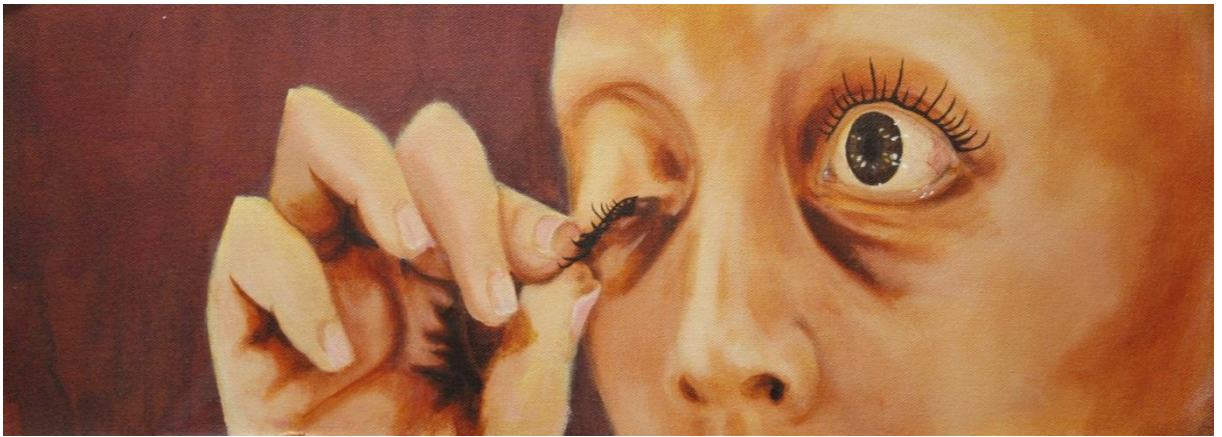


Figura 11 - Maíra Figueiredo. Sem título, 2009. Acrílica sobre tela, 55 x 22 cm.



Figura 12 - Foto de referência para Sem Título, 2009.

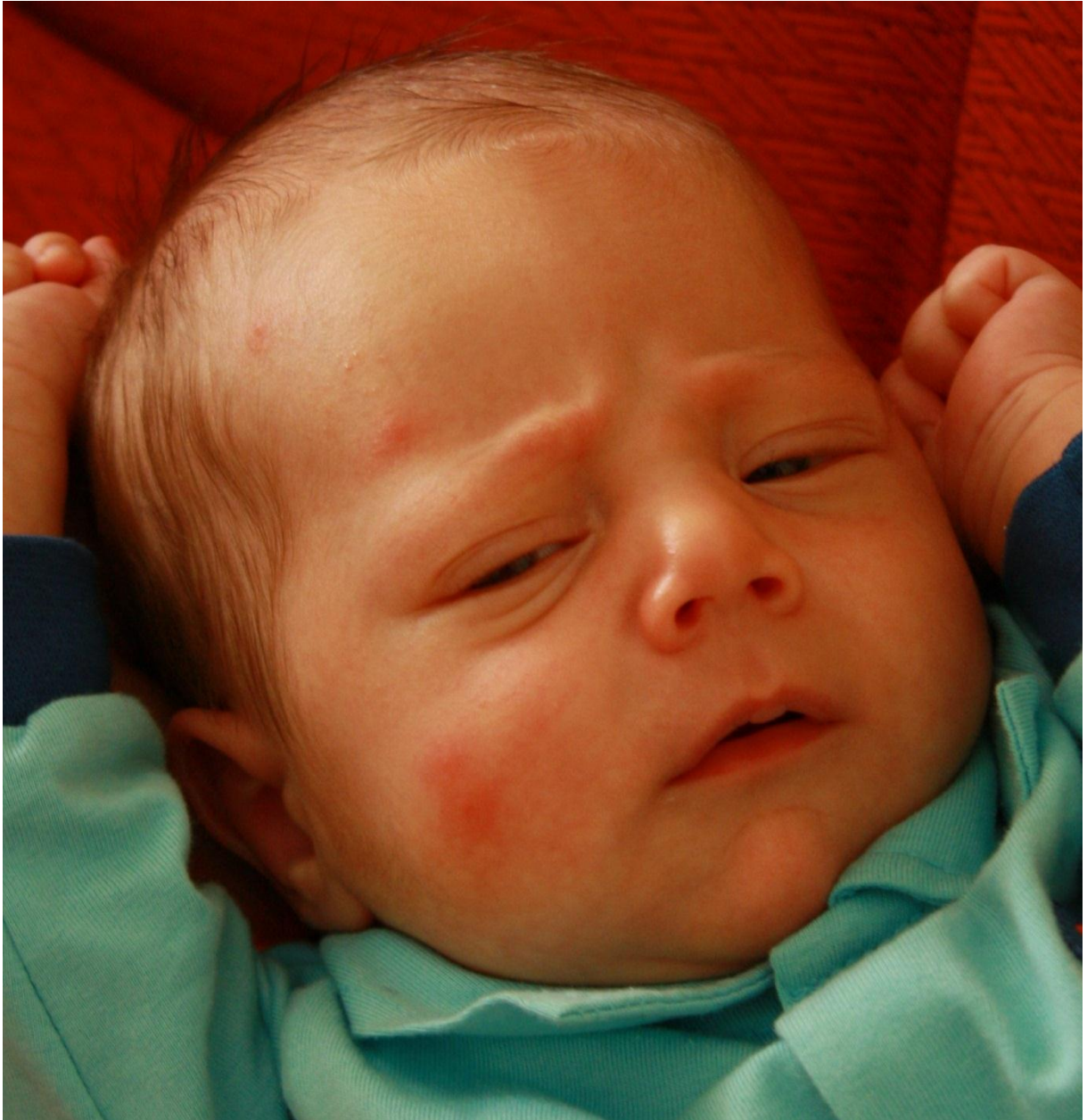


Figura 13 - Foto de referência para a obra Eu devia te arrancar os cabelos, 2010.



Figura 14 - Maíra Figueiredo. Eu devia te arrancar os cabelos, 2010. Acrílica sobre tela, 70 x 50 cm.



Figura 15 - Maíra Figueiredo. Gesto #05, 2011. Aquarela, 17,8 x 12,7 cm.



Figura 16 - Maíra Figueiredo. Gesto #03, 2011. Aquarela, 17,8 x 12,7 cm.

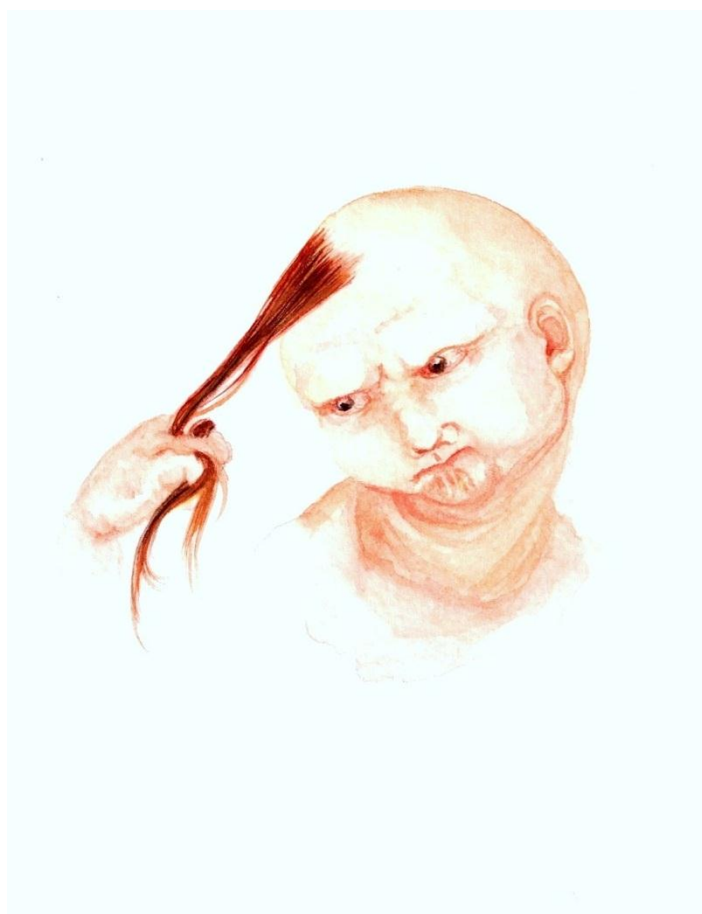


Figura 17 - Maíra Figueiredo. Gesto #04, 2011. Aquarela, 17,8 x 12,7 cm.

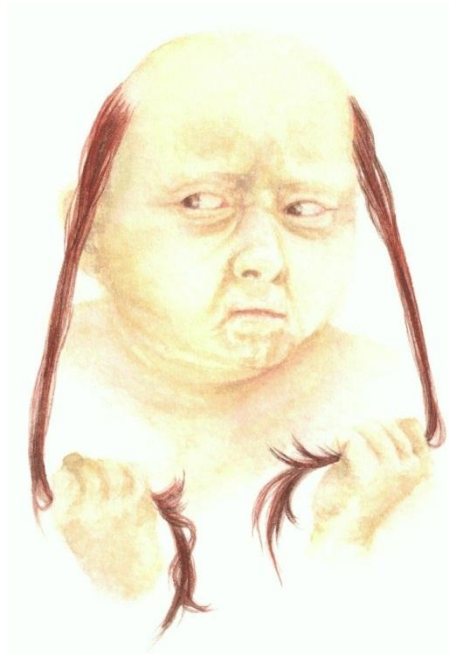


Figura 18 - Maíra Figueiredo. Gesto #06, 2011. Aquarela, 15 x 10 cm.

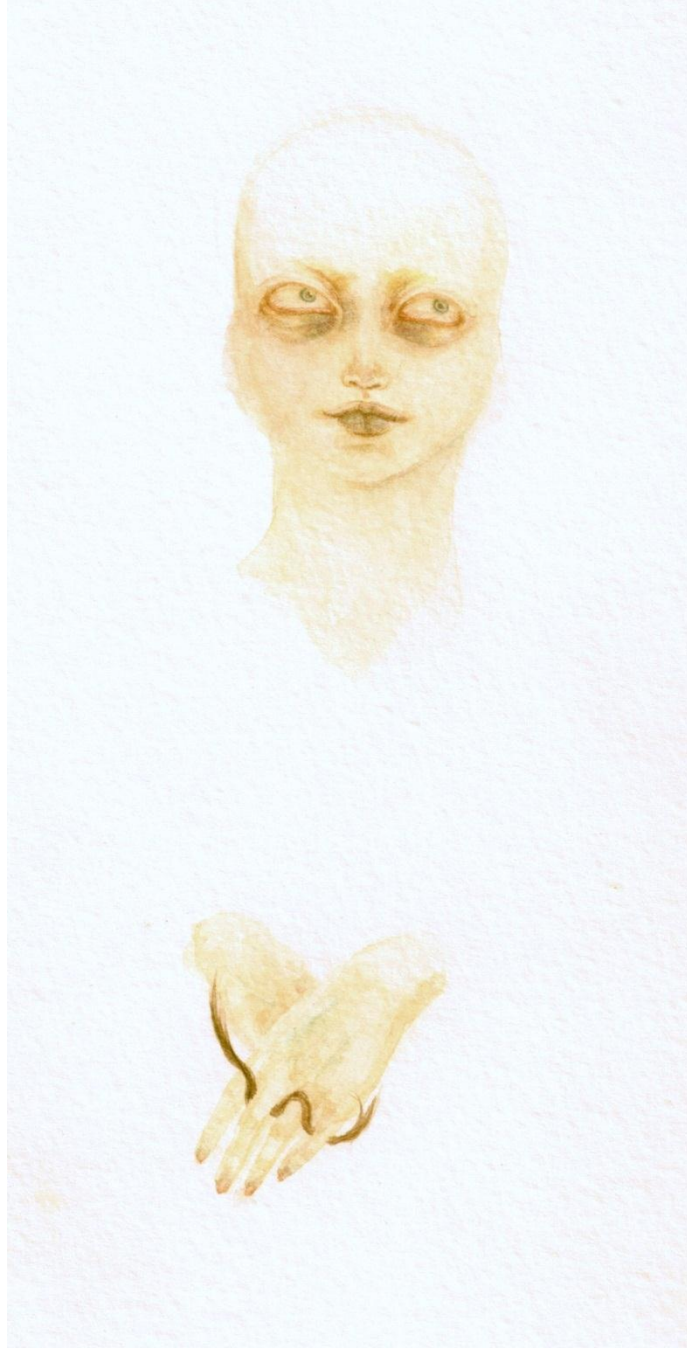


Figura 19 - Maíra Figueiredo. Gesto #07, 2011. Aquarela, 17,8 x 12,7 cm.

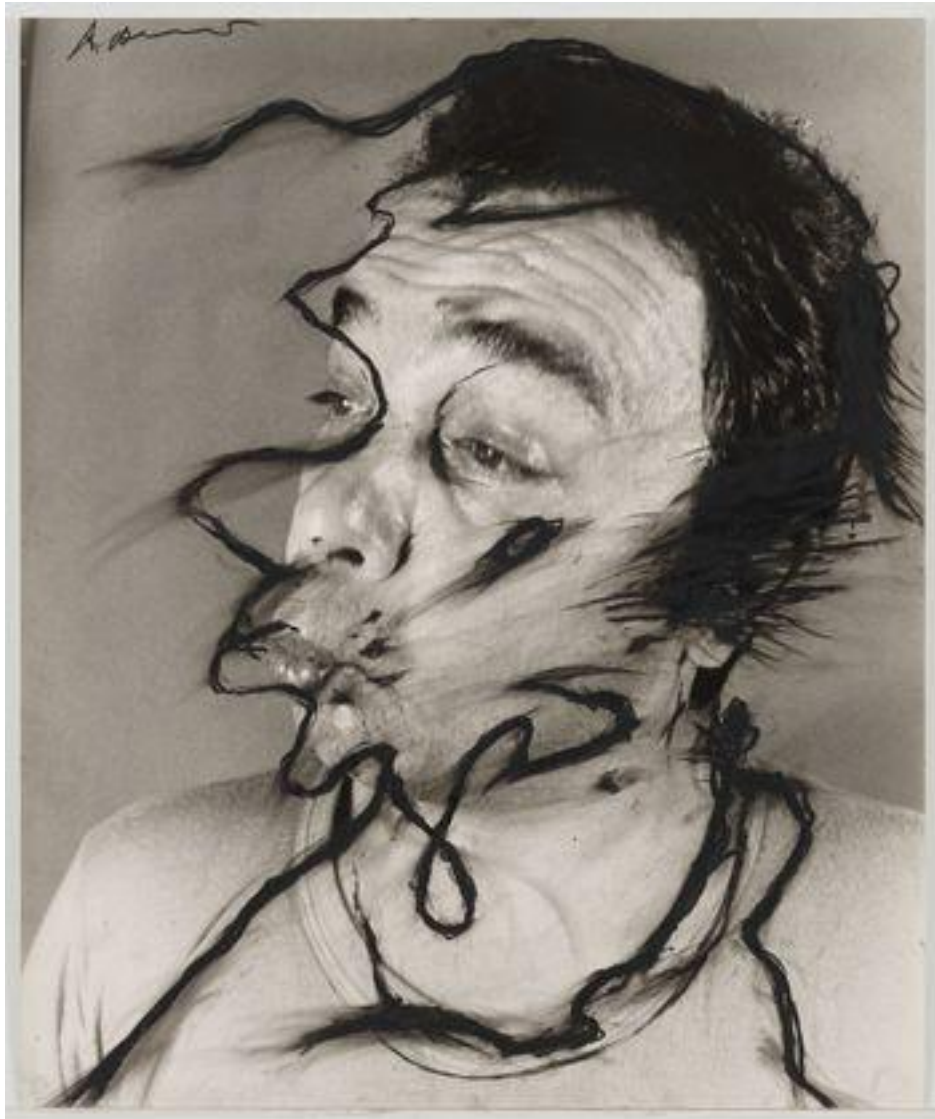


Figura 20 – Arnulf Rainer, Sem Título, 1969-74). Bastão de óleo sobre impressão. 58,4 cm x 48,4 cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque.



Figura 21 - Arnulf Rainer, Sem Título, 1969-74). Bastão de óleo sobre impressão. 58,4 cm x 48,4 cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque.



Figura 22 - Franz Xaver Messerschmidt, Sofrendo de Prisão de Ventre, 1771-83. Molde de estanho e chumbo, 43 cm x 22 cm x 24 cm. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

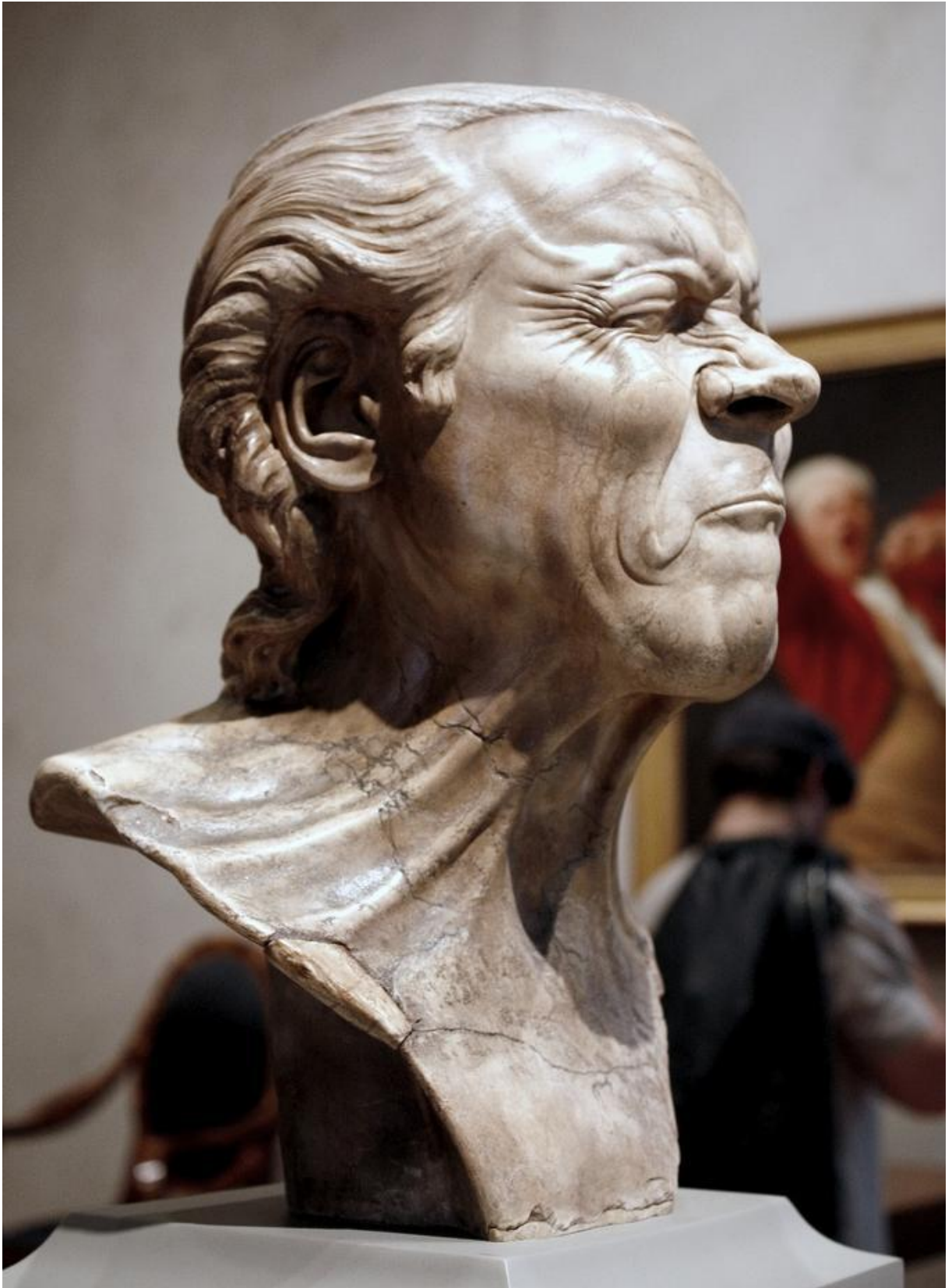


Figura 23 - Franz Xaver Messerschmidt, O Encabulado, 1771-83. Alabastro, 43 cm x 22 cm x 24 cm. Getty Museum, Los Angeles.



Figura 24 - Maíra Figueiredo. Gesto #09, 2011. Aquarela, 25,4 x 17,8 cm.



Figura 25 - Maíra Figueiredo. Esboço para Gesto #08 e Gesto #09, 2011. Grafite e aquarela sobre papel. 21 x 29,7 cm.