

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

BIANCA BARROS ALMEIDA PINHEIRO

**PERSONAGENS FRONTEIRIÇAS:  
FIGURAS FEMININAS ENTRE O DESENHO E A PINTURA**

Porto Alegre

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

BIANCA BARROS ALMEIDA PINHEIRO

**PERSONAGENS FRONTEIRIÇAS:  
FIGURAS FEMININAS ENTRE O DESENHO E A PINTURA**

Trabalho apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

**Orientadora:**  
**Profa. Paula Ramos**

Porto Alegre  
2012

BIANCA BARROS ALMEIDA PINHEIRO

**PERSONAGENS FRONTEIRIÇAS:  
FIGURAS FEMININAS ENTRE O DESENHO E A PINTURA**

Trabalho apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais. A banca examinadora, reunida para avaliação no dia 10 de setembro de 2012, foi constituída pelos seguintes professores:

Prof. Renato Heuser

Prof. Rodrigo Nuñez

Profa. Paula Ramos (orientadora)

Porto Alegre, setembro de 2012

Para minha mãe e (literalmente) psicóloga 24 horas.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por nunca ter me abandonado, por sempre me dar uma nova chance.

À minha mãe, por sempre ter acreditado em mim, apesar dos imprevistos e percalços desta jornada, e por se encorajar a ler este simples trabalho, considerando o fato de que é a melhor escritora que minha árvore genealógica já conheceu.

Ao meu pai (um devorador de livros completamente apaixonado por história), agradeço por ter me legado o amor à literatura e à arte.

Ao meu irmão, praticamente a versão masculina da Madre Teresa de Calcutá, pois além de pacificador, possui uma paciência semelhante à de Jó. Obrigada pela eterna tolerância! Principalmente com aquele emaranhado a que gentilmente chamas de bagunça.

À minha tia e financiadora, Ingrid, por ter se tornado praticamente minha “mecenaz” nestes últimos meses.

À parceria constante de minha grande amiga de português impecável (e quase gêmea siamesa), Beatriz Moro.

Aos grandes companheiros de Instituto de Artes: Carlos Weisheimer, pelas muitíssimas risadas, além da consultoria de moda gratuita (sempre ao som de Madonna, é claro)! Felipe Caldas, pelos puxões de orelha (em tom absurdamente acadêmico) e Cristina Costa - nem sei bem ao que agradecer, ela tem um milhão de qualidades que me beneficiaram.

Lembrança especial às queridas amigas de curso: Rebeca Biehl, Karine Storck e Suyê Zucchetti.

Ao Núcleo de Ilustração e Quadrinhos (NIQ, para os íntimos), por ter me recebido tão calorosamente, pela chance de conviver com exímios ilustradores e pelas constantes oportunidades de desenvolver e mostrar meus trabalhos e projetos.

À Equipe do Núcleo de Acervo e Pesquisa do MARGS, pelo companheirismo e incentivo constantes, além das divertidíssimas reuniões regadas a assuntos *cult*. Agradeço também os apelidos carinhosos. - aliás, Emily Dickinson também agradece.

Ao Professor Amaral, grande chefe, coordenador e educador, a quem agradeço os muitos ensinamentos. Desde as brincadeiras relacionando *Art Nouveau*, até os debates acalorados sobre Arte Contemporânea.

A todos os familiares, amigos e colegas, pelo apoio, exemplo, ajuda e incentivo.

À minha queridíssima orientadora Paula Ramos, por ter me dado estímulo e auxílio na idealização deste trabalho, e por ter persistido comigo durante toda esta jornada alucinante com muito bom humor.

À Professora Elida Tessler, por ter me apresentado à crítica genética e, principalmente, à escrita criativa.

Ao Professor Flávio Gonçalves, por me ensinar desde cedo a “não embalar gato morto”.

Ao Professor Renato Heuser, por valorizar minhas “desenhuras”.

Ao Professor Rodrigo Nuñez, por ter aparecido em minha vida antes que eu terminasse o curso.

À banca examinadora, pelo interesse, disponibilidade e contribuições.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O tempo não serve de medida – ser artista não significa calcular e contar, mas sim amadurecer como a árvore que não apressa a sua seiva. Aprendo diariamente: a paciência é tudo. (RILKE, 1980, p.82)

## **RESUMO**

Este texto apresenta e discute os processos de criação envolvidos no desenvolvimento de *Personagens Fronteiriças: figuras femininas entre o desenho e a pintura*, trabalho de conclusão apresentado ao curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e final para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais. Tanto no trabalho poético como no escrito, discuto questões relativas à cor, ao desenho, à pintura e à criação de personagens provenientes da literatura. Por ser um trabalho que procura uma linguagem híbrida entre o desenho e a pintura, estudo esta relação de interstício, ou seja, de intervalo entre uma e outra linguagem.

Palavras-chave: personagem, desenho, pintura, cor.

## **ABSTRACT**

*This text presents and discusses the creative processes involved in the development of final work submitted to the Visual Arts course at the Federal University of Rio Grande do Sul, as a partial and final requirement for obtaining the Bachelor of Arts degree in Visual Arts. In both work and poetic writing I discuss issues of color, drawing, painting and on creating characters from the literature. Because it is a work that seeks a hybrid language between drawing and painting, I study this interstitium, which is the space between one language and another.*

*Keywords: characters, drawing, painting, color.*

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Dama das Camélias, Bianca Pinheiro, 2012 .....	18
Figura 02 – Ana Karenina, Bianca Pinheiro, 2012 .....	18
Figura 03 – Nastassia Filipovna, Bianca Pinheiro, 2012 .....	18
Figura 04 – Capitu, Bianca Pinheiro, 2012 .....	18
Figura 05 – 8 – Trabalhos de infância, Bianca Pinheiro, 1992 – 1994 .....	20
Figura 09 – Mulher de Luvas, dita “A Parisiense”, Charles Giron, 1883 .....	21
Figura 10 – A Dama de Branco, Arthur Thimóteo da Costa, 1906 .....	21
Figura 11 – Vogue, Bianca Pinheiro, 2008 .....	23
Figura 12 – Iracema, Bianca Pinheiro, 2011 .....	23
Figura 13 – Perfil em preto e branco, Bianca Pinheiro, 2006 .....	24
Figura 14 – Alice, Bianca Pinheiro, 2008 .....	24
Figura 15 – Alana, Bianca Pinheiro, 2011 .....	25
Figura 16 – Alexia, Bianca Pinheiro, 2011 .....	25
Figura 17 – Grifes, Bianca Pinheiro, 2011 .....	27
Figura 18 – Jóias, Bianca Pinheiro, 2011 .....	27
Figura 19 – Estudo para Brás Cubas, Bianca Pinheiro, 2011 .....	28
Figura 20 – Alice, Bianca Pinheiro, 2009 .....	28
Figura 21 – Lara Stone, Vogue, 2010 .....	29
Figura 22 – Ilustração para Alice, Bianca Pinheiro, 2010 .....	29
Figura 23 – 24 – Ilustração para Alice, Bianca Pinheiro, 2011.....	30
Figura 25 – Registro Fotográfico, Bianca Pinheiro, 2012 .....	31
Figura 26 – Autorretrato P&B, Bianca Pinheiro, 2012 .....	31
Figura 27 – Help me please, Bianca Pinheiro, 2012 .....	32
Figura 28 – Autorretrato, Bianca Pinheiro, 2012 .....	32
Figura 29 – Autorretrato no aquário, Bianca Pinheiro, 2012 .....	33
Figura 30 – Autorretrato triplo, Bianca Pinheiro, 2012 .....	33
Figura 31 – Lâmpada, Bianca Pinheiro, 2012 .....	33
Figura 32 – Me, Bianca Pinheiro, 2012 .....	33

Figura 33 – Recordando Dürer, Bianca Pinheiro, 2012 .....	34
Figura 34 – Retrato de alguém, Bianca Pinheiro, 2012 .....	34
Figura 35 – Natalia Vodianova, Vogue Turquia, 2011 .....	37
Figura 36 – Esboço para Branca de Neve, Bianca Pinheiro, 2012 .....	37
Figura 37 – Cabeça de Mulher. A Risca Verde, Henri Matisse, 1905 .....	42
Figura 38 – Mulher com Chapéu, Henri Matisse, 1905 .....	42
Figura 39 – Série Camuflagens, Nelson Wilbert, 2010 .....	45
Figura 40 – Série É Primavera, Simone Bernardi, 2010 – 2012 .....	45
Figura 41 – Absolut Downton 5, David Downton, 2010 .....	48
Figura 42 – Dolce e Gabbana, David Downton, 2009 .....	48
Figura 43 – Campanha Dior, René Gruar, Década de 50 .....	48
Figura 44 – Woman with a Fur, René Gruaru, 1970 .....	48
Figura 45 – Perfil de Carol, Bianca Pinheiro, 2010 .....	48
Figura 46 – Perfil de francesa, Bianca Pinheiro, 2010 .....	48
Figura 47 – Figo, Beatriz Milhazes, 2006 .....	51
Figura 48 – Quadro com Arqueiros, Wassily Kandinsky, 1909 .....	51
Figura 49 – Ilustração para Branca de Neve, Frantz Jüttner, 1905 .....	53
Figura 50 – Branca de Neve, Walt Disney, 1937 .....	53
Figura 51 – 53 – Processo de Trabalho, Bianca Pinheiro, 2012 .....	61
Figura 54 – 56 – Processo de Trabalho, Bianca Pinheiro, 2012 .....	62
Figura 57 – 58 – Materiais e processo trabalho, Bianca Pinheiro, 2012 .....	63
Figura 59 – 60 – Pintura Abstrata, Gerhard Richter, 1992 .....	64
Figura 61 – Guinevere, Bianca Pinheiro, 2012 .....	68
Figura 62 – Catherine Earnshaw, Bianca Pinheiro, 2012 .....	68
Figura 63 – Dona Flor, Bianca Pinheiro, 2012 .....	68
Figura 64 – Branca de Neve, Bianca Pinheiro, 2012 .....	68
Figura 65 – Alice, Bianca Pinheiro, 2012 .....	69
Figura 66 – Mrs. Dalloway, Bianca Pinheiro, 2012 .....	69
Figura 67 – Madame Bovary, Bianca Pinheiro, 2012 .....	69

Figura 68 – Elizabeth Bennet, Bianca Pinheiro, 2012 .....	69
Figura 69 – Julieta, Bianca Pinheiro, 2012 .....	70
Figura 70 – Annabel Lee, Bianca Pinheiro, 2012 .....	70
Figura 71 – Iracema, Bianca Pinheiro, 2012 .....	70
Figura 72 – 73 – Croquis de Moda, Bianca Pinheiro, 2005 .....	75
Figura 74 – Perfil em amarelo, Bianca Pinheiro, 2010 .....	75
Figura 75 – Estudo, Bianca Pinheiro, 2011 .....	75
Figura 76 – Areia Movediça (esboço), Bianca Pinheiro, 2008 .....	75
Figura 77 – Flauta I, Bianca Pinheiro, 2006 .....	76
Figura 78 – Flauta II, Bianca Pinheiro, 2006 .....	76
Figura 79 – Secador de Cabelo II, Marina Polidoro, 2008 .....	76
Figura 80 – Série Sobre Camadas, Marcela Campo, 2009 .....	76
Figura 81 – 82 – A Noiva Cadáver, Tim Burton, 2005 .....	77
Figura 83 – 84 – Esboço para Noivas, Bianca Pinheiro, 2010 .....	77
Figura 85 – Green Marilyn, Andy Warhol, 1962 .....	77
Figura 86 – Quebra Cabeça, Vik Muniz, 2010 .....	77
Figura 87 – 89 – Série Red Fashion, Bianca Pinheiro, 2010 .....	78
Figura 90 – Night, Bianca Pinheiro, 2011 .....	78
Figura 91 – Memórias de uma Gueixa, Bianca Pinheiro, 2011 .....	78
Figura 92 – 94 – Ilustrações para Alice no País das Maravilhas, Luíz Zerbini, 2009 ...	79
Figura 95 – 96 – Ilustrações p/ Alice no País das Maravilhas, Talita Hoffmann, 2010. .....	79
Figura 97 – Senhora, Bianca Pinheiro, 2012 .....	80
Figura 98 – Diva, Bianca Pinheiro, 2012 .....	80
Figura 99 – Bu e Era, Bruno 9li, 2011 .....	81
Figura 100 – As Três Marias e o Pássaro Cantor, Nina Moraes, 2012 .....	81
Figura 101 – 102 – Paredes grafitadas, Otávio e Gustavo Pandolfo, s/d .....	81
Figura 103 – Yvette Guilbert, Henri de Toulouse-Lautrec, 1894 .....	82
Figura 104 – Mulher que Tira Sua Meia, Henri de Toulouse-Lautrec, 1894 .....	82
Figura 105 – Autorretrato, Frida Kahlo, 1948 .....	83

Figura 106 – Autorretrato dedicado ao Doutor Eloesser, Frida Kahlo, 1940 .....	83
Figura 107 – Esboço (aula de aquarela), Bianca Pinheiro, 2008 .....	84
Figura 108 – Guto, Bianca Pinheiro, 2012 .....	84
Figura 109 – To be or not to be, Bianca Pinheiro, 2010 .....	84
Figura 110 – Bolo de Noiva, Nelson Leirner, 2008 .....	84
Figura 111 – Cartaz para Champagne, Alphonse Mucha, 1889 .....	84
Figura 112 – Poster para Gismonda, Alphonse Mucha, 1894 .....	84
Figura 113 – Dieta, Bianca Pinheiro, 2011 .....	85
Figura 114 – Da Série: o Mal bate à Sua Porta, Bianca Pinheiro, 2011 .....	85
Figura 115 – Free Apple, Bianca Pinheiro, 2010 .....	85
Figura 116 – Rapunzel, Bianca Pinheiro, 2010 .....	85
Figura 117 – Cuore, Bianca pinheiro, 2010 .....	86
Figura 118 – Alice, Bianca Pinheiro, 2011 .....	86
Figura 119 – Ilustração para o livro Lampião e Lancelote, Fernando Vilela, 2006 .....	86
Figura 120 – Ilustração para o Livro Alice através do Espelho, Salmo Dansa, 2008 ...	86
Figura 121 – Ruth, Bianca Pinheiro, 2009 .....	87
Figura 122 – Painéis bordados, Margareth Macdonald-Mackintosh, 1900 .....	87
Figura 123 – Pallas Athena, Gustav Klimt, 1898 .....	88
Figura 124 – Judith II, Gustav Klimt, 1909 .....	88
Figura 125 – Nu com Luva, João Fahrion, 1955 .....	89
Figura 126 – As Gêmeas, Alberto da Veiga Guignard, 1940 .....	89
Figura 127 – Sem título, Mário Röhnelt, 1989 .....	90
Figura 128 – Ataque Automático, Milton Kurtz, 1985 .....	90

## **SUMÁRIO**

**AGRADECIMENTOS**

**RESUMO**

**ABSTRACT**

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>1. TRAJETÓRIA.....</b>	<b>19</b>
<b>2. IDEALIZAÇÃO.....</b>	<b>38</b>
2.1 Quais as minhas referências?.....	38
2.2 Por que mulheres?.....	40
2.3 Saturação.....	43
2.4 Ilustração.....	46
2.5 Cor.....	49
2.6 Desenho e Pintura.....	54
<b>3. PROCESSO DE TRABALHO.....</b>	<b>57</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>66</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>71</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>75</b>

## 1. INTRODUÇÃO

**O que é apresentado neste texto?** Apresento o processo de desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado *Personagens Fronteiriças: Figuras Femininas entre o Desenho e a Pintura*, requisito parcial para a conclusão do curso de Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O trabalho plástico é constituído por 15 (quinze) imagens pensadas como hipotéticos “retratos” de personagens femininas da literatura internacional. Produzidos com tinta acrílica sobre o suporte tradicional do desenho, o papel, esses trabalhos problematizam aspectos que acompanharam toda a minha trajetória acadêmica, a saber: a linguagem do desenho, a linguagem da pintura e um possível caminho do meio. O texto apresentado, escrito de uma forma coloquial e muito pessoal, apresenta o percurso trilhado para se chegar a essas imagens e é resultado não apenas dos conhecimentos e práticas adquiridos no Instituto de Artes, mas em outras situações, além das experimentações, aprendizados e múltiplas tentativas realizadas dentro e fora das paredes da Universidade.

**Qual o ponto de partida? Resumidamente, que ideias são discutidas?** Meu ponto de partida é o interesse comum pelo desenho e pela pintura, as dúvidas que tive em relação a essas duas linguagens e as questões ligadas a ambas, principalmente no que diz respeito a uma suposta união e ligação entre elas. Busco um resultado que conecte uma técnica à outra e discuta ao mesmo tempo esta linha tênue existente a que dou o nome de interstício. Para concretizar este trabalho, procurava uma temática, um ponto de partida que me instigasse à produção e, apesar de sempre ter buscado inspiração no universo feminino, procurei na literatura as personagens que antes criava aleatoriamente. Retomarei também algumas de minhas escolhas referentes à cor e ao uso exacerbado delas.

É importante comentar desde já que, antes de ingressar no curso de Artes Visuais da UFRGS, realizei formação técnica em Design de Moda (SENAI/RS, 2006), tendo atuado na área de Produção de Moda por algum tempo. Naquela época, no entanto, o meu interesse era muito mais em ilustração de moda; o que realmente chamava a minha atenção no universo da moda estava relacionado ao desenho, à linha e às representações de silhuetas. Confesso que nunca me desvencilhei por completo da moda, e aspectos tão

recorrentes em editoriais e revistas de moda aparecem em grande parte dos meus trabalhos, como se poderá observar.

No ano de 2006, ingressei no curso de Artes Plásticas, currículo que, na época, era dividido em ênfases. Como sempre gostei muito de ler, inicialmente me matriculei em História, Teoria e Crítica de Arte, e acabei fazendo todas as disciplinas relativas a esta ênfase. Entretanto, na metade do curso comecei a ter dúvidas se era realmente da parte teórica que gostava e, assim, resolvi mudar para Poéticas Visuais. Como a questão “o que fazer?” estava pendente, cursei disciplinas tanto de Desenho, como de Pintura. E é curioso, pois esse cruzamento nunca se resolveu plenamente para mim, sendo uma das questões centrais deste trabalho.

**Que conceitos eu abordo?** Procuo discutir como se dá o encontro entre questões do desenho e da pintura, sempre a partir do meu trabalho. Para tanto, aspectos como as relações entre linha e mancha, além da cor, figura e saturação aparecem no texto. Entretanto, mais do que teorizar sobre as questões apontadas, eu parto do meu processo, estabelecendo múltiplas relações com autores e criadores não apenas da área de artes visuais, mas da moda e da ilustração. Também relaciono meus trabalhos à arte urbana e às artes gráficas, que sempre me acompanharam.

**Como se dá o texto?** Ele se estrutura no formato de “pergunta-resposta” (algo que observei no TCC do colega Bruno Borne e que me pareceu muito interessante). Penso que as perguntas organizam e conduzem mais facilmente a escrita e servem de grande ajuda na hora de narrar determinados fatos. No instante em que me proponho perguntas e busco uma forma objetiva e clara de respondê-las, estou criando um diálogo. Minha pretensão é de justamente dialogar comigo mesma, apresentando a árdua jornada marcada por dúvidas, questionamentos, angústias, aflições e disputas, e buscando ainda fazer desta escrita um percurso ilustrado: “[...] Não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena de galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio” (Machado de Assis, 2008, p. 1).

O recurso acima, de apresentar excertos de textos literários, também aparece em várias partes do trabalho. Identifico nesses textos algo do meu próprio processo criativo. Por outro lado, como o trabalho plástico traz “mulheres da literatura”, considerei

interessante mesclar textos literários com esse texto relacionado à elaboração de imagens que, por sua vez, referenciam textos.

**Como este trabalho se estrutura?** No segundo capítulo, intitulado *Trajetória*, apresento não apenas o meu percurso, mas meus interesses iniciais. Cito artistas e obras que me marcaram de alguma maneira ou que possuem aspectos formais e conceituais em comum com o trabalho. É importante ressaltar que esses nomes efetivamente fizeram (e fazem) diferença em minha produção, tendo significado muito em determinados períodos e, inclusive, tendo funcionado como espécies de “catapultas criativas”. Nessa parte, discuto trabalhos anteriores, retomo exercícios de aula e relembro exposições antigas. Também relato alguns detalhes inerentes à produção. Procuo, portanto, de forma coerente, explicar de que forma realizo meus trabalhos, elucidando o leitor a respeito dos materiais, técnicas e procedimentos adotados, além de abordar semelhanças e diferenças com o restante de minha produção.

No terceiro capítulo, *Idealização*, apresento o que me levou a essa série, *Personagens Fronteiriças*. Pontuo questões relativas à representação da mulher e aos personagens da literatura.

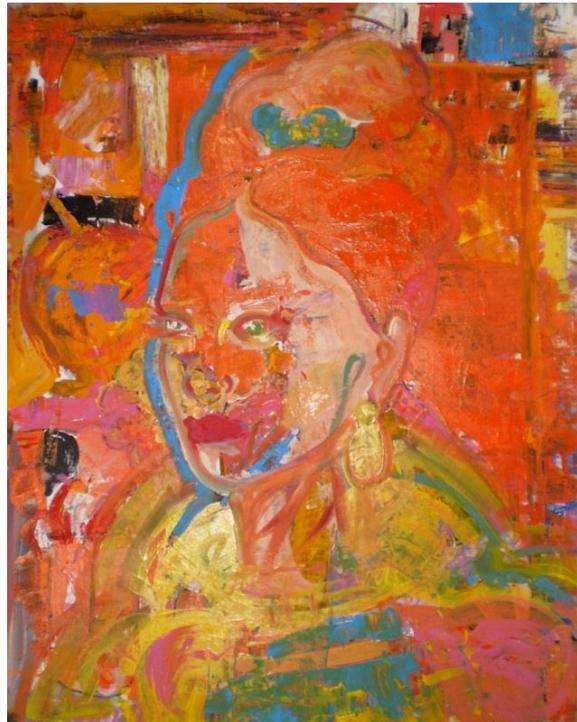
Por fim, no quarto e no último foca-se no processo da série em si, com suas motivações e questões de linguagem. Discorro sobre a criação das personagens. Como cheguei à técnica que aplico e aos recursos que utilizo.

Penso que o procedimento que culminou neste trabalho é uma edificação de muitos andares; assim, organizo e construo, através da exemplificação deste longo processo (como camadas sobrepostas), considerando a disposição final uma reunião de todas essas partes.

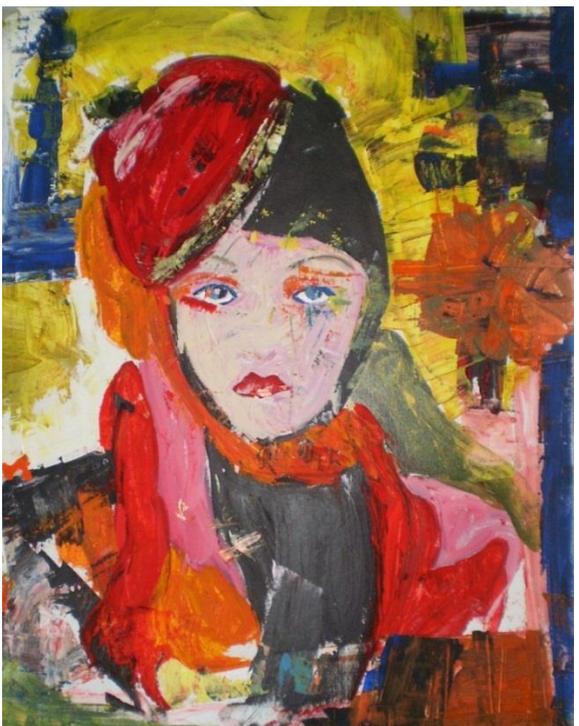
Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas minimamente extenso, aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus (Machado de Assis, 2008, pg.1).



Bianca Pinheiro (1987)  
Dama das Camélias, 2012  
Carvão e acrílica sobre papel  
100 x 80 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
Ana Karenina, 2012  
Carvão e acrílica sobre papel  
100 x 80 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
Nastassia Filipovna, 2012  
Carvão e acrílica sobre papel  
100 x 80 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
Capitú, 2012  
Carvão e acrílica sobre papel  
100 x 80 cm

## TRAJETÓRIA

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faça-o eu, e a Ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração (Machado de Assis, 2008, p. 1).

**Como tudo começou?** Sempre gostei de desenhar. Eu realmente teria diversos relatos curiosos a respeito do “fazer artístico”, algo que, para mim, começou muito cedo. No colégio, ainda criança, “trocava” com os meus colegas cartões que fazia para o “Dia das Mães” ricamente enfeitados por balas, chicletes e figurinhas. Passava horas desenhando, motivo pelo qual recebia xingamentos dos professores que, ao revisarem meus cadernos, encontravam muitos desenhos. Também adorava criar histórias em quadrinhos, que inventava com o meu irmão, apenas um ano mais velho do que eu.

Pelos colegas, sempre fui considerada a “desenhista da turma”, sendo requisitada para confeccionar cartazes para aulas de ciências, gincanas e outras atividades curriculares. Por vezes, sentia-me “explorada”, já que, com apenas sete anos, precisava recortar 31 árvores de natal em cartolina verde, para que os colegas colassem em homenagem às suas famílias. No entanto, foi desta forma, ano a ano, que fui recebendo o reconhecimento pelas pequenas coisas que produzia com minha coordenação motora infantil, pela ajuda prestada aos amigos, além de um incentivo maior para tornar-me “artista”.

Lembro-me de ter sido francamente incentivada por meus familiares, recebendo lápis de cor e canetinhas em datas comemorativas, além de livros para pintar. Esse apoio se acentuou após eles concluírem que eu “levava jeito para a coisa”. Minha mãe guardou em um diário um desenho que fiz com um ano e meio de idade a que denominei “Mamãe de Chapéu”. Segundo ela, a partir daí não parei de desenhar, pedindo canetas e papéis onde estivesse. Apesar da agitação típica da maioria das crianças, eu conseguia ficar concentrada por muitas horas desenhando. Outros fatos concretos de minha “sede por arte” apareciam na parede ao lado da cama, sempre repleta de rascunhos feitos com giz de cera.

Mais ou menos aos oito anos, manuseei pela primeira vez uma tesoura com ponta e aquele objeto inusitado destruiu minha nova camisola, já que eu não percebi que, ao recortar o papel, havia engatado a tesoura e picotado toda a frente do mais novo presente! Comento tudo isso porque lápis, giz de cera e tesoura até hoje são meus companheiros constantes...



Bianca Pinheiro (1987)  
Trabalhos realizados entre  
1992 – 1994

Minha família também era assídua às exposições do MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul) e recorro de ficar andando desordenadamente pelos espaços daquele grande edifício amarelo. E foi lá que, há mais ou menos 16 anos atrás (quando eu tinha, portanto, 14 anos), tive uma experiência que me tocou muito: visitei com a minha família a exposição *Paris 1900*, proveniente do Museu Petit Palais, de Paris. Foi a primeira vez que vi algo de tão grande majestade com meus próprios olhos. Lembro-me de ter ficado completamente deslumbrada com os quadros e simplesmente perdi o fôlego diante da obra *A Parisienne*. Eu não sabia ao certo o que fazer: queria chorar, mas considerei na época uma atitude um pouco estranha para um museu. Pensei também

em desistir dos meus desenhos bobos, levando em conta a impossibilidade de um dia fazer algo daquela dimensão. Aquele quadro foi um marco na minha história; coincidentemente, o retrato de uma mulher, temática deste trabalho. Além deste posso citar a *Dama de Branco*, pintura Arthur Timótheo da Costa, do acervo do museu, que me impressiona e atrai até hoje.



Charles Giron (1850 – 1914)  
*Mulher de luvas,*  
 dita *A parisiense*, 1883  
 Óleo sobre tela  
 200 x 91 cm  
 Petit Palais, Paris



Arthur Timótheo da Costa (1882 – 1923)  
*A Dama de Branco*, 1906  
 Óleo sobre tela  
 191,8 x 95,5 cm  
 MARGS, Porto Alegre

Mais tarde, ao terminar o Ensino Médio, iniciei um curso técnico de Design de Moda junto ao SENAI/RS e, concomitantemente, fiz tentativas para ingressar no Instituto de Artes. Este período de um ano e meio acabou se tornando importante pelas descobertas realizadas, mostrando-me coisas das quais eu não gostava no terreno da moda (como a área da modelagem, por exemplo). Por causa disso, decidi descartar a opção pela Moda, voltando-me ao campo da Arte. Tal experiência, no entanto, teve a sua importância, como o fato de ter-me dado rapidez no desenho, embora tal característica também tenha

se configurado uma espécie de “vício”. Afinal, eu produzia desenhos esquemáticos, muito decorados e semelhantes, como a estrutura dos *croquis* de moda (Figuras 72, 73, 74, 75 e 76).

Foi bastante difícil anular os efeitos causados pela comodidade do *croqui* de moda, considerando que é algo que se faz quase “sem pensar”, tornando-se uma das barreiras que teria de enfrentar no curso de Artes. “Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta” (POMPÉIA, 1998. p.2).

Em 2006, ingressei no curso de Artes Visuais, tendo optado, no início, pela habilitação História, Teoria e Crítica de Arte. Colaborou nessa opção o fato de eu sempre gostar muito de ler e de ter estudado Filosofia durante dois anos, na PUCRS. Cursei todas as disciplinas dessa habilitação, mas me sentia incompleta. Faltava o desenho. Então, resolvi fazer a troca para Desenho e, após cursar todas as disciplinas dessa ênfase, comecei a fazer as disciplinas da habilitação em Pintura. Esse percurso, acredito, por si só já atesta o interstício em que sempre estive. E é evidente que o caminho da graduação poderia ter sido bem mais curto. No entanto, minhas incertezas foram contribuindo para o alargamento de meu período na faculdade.

A verdade é que estava cheia de dúvidas, não sabendo se me interessava mais por história da arte, desenho ou por pintura. Por causa disso, cursava muitas disciplinas, ficava permanentemente cansada e ainda por cima sofria com os meus “vícios” advindos do curso de Moda. Confesso que foi bem complicado encontrar uma estratégia eficaz para modificar a forma repetitiva de fazer as coisas. A pintura trouxe esse desafio e apesar de ficar muito tempo fazendo “*desenhuras*”, como dizia o Prof. Renato Heuser, passei (com dificuldade) a incorporar os conselhos que recebia, buscando um deslocamento de minha prática inicial.

Uma das atividades que me ajudou na prática de algo diferenciado foi uma proposta apresentada na classe de Introdução ao Desenho. Inicialmente, eu não consegui fazer absolutamente nada que me afastasse da figuração, além de possuir um desenho esquemático. Em vista disso, ele propôs a dissecação de um objeto que fosse significativo para cada um. Na época, escolhi uma flauta doce. Desmontei o instrumento e, a partir da visualização das partes por ângulos diferentes (tal como ocorre na prática

cubista), consegui construir um trabalho mais distante da realidade, algo que se assemelhava a um design de superfície, já que, apesar de não ter módulos, enxerguei o resultado como uma grande estampa (Fig. 77 e 78).



Bianca Pinheiro (1987)  
*Vogue*, 2008  
 Acrílica, nanquim, giz de cera, pastel seco,  
 grafite e colagem sobre madeira  
 Cerca de 75 x 100 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Iracema*, 2011  
 Óleo sobre cartão  
 90 x 60 cm

Esse exercício foi muito importante, pois me estimulou a distanciar-me das práticas comuns de representação figurativa. Mas como produzia muito a partir das proposições em sala de aula (até porque eu sempre cursei diversas disciplinas), acabava enveredando por outros caminhos, desenvolvendo outros experimentos e retomando a gestualidade inicial, que para mim era mais fácil e fluida. Ao apresentar esses trabalhos, muitos dos quais com forte ligação com o campo da ilustração, recebi de vários professores pareceres de reprovação. Contudo, foram exercícios fundamentais, pois abriram-me portas para realizar projetos de exposição junto à Feira do Livro e na Usina do Gasômetro.

E, de repente, tendo cumprido todas as disciplinas nas ênfases que me interessavam, chegou o momento de concluir o curso. E aqui começava o meu périplo.



Bianca Pinheiro (1987)  
*Perfil em preto e branco*, 2006  
 Guache sobre papel kraft  
 90 x 60 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Alice*, 2008  
 Acrílica, nanquim, giz de cera  
 e grafite sobre duratex  
 80 x 60 cm

**Onde estava o problema?** Originalmente, pensava em desenvolver como Trabalho de Conclusão de Curso algo que estabelecesse associações com o universo da moda, que estava muito próximo de mim. Formalmente, não pensava no cruzamento entre desenho e pintura, mas preocupava-me em emaranhar a figura com o fundo. Refiz as silhuetas de fotografias do Calendário Pirelli do ano de 2008, reinterpretando-as. Sobrepunha à silhueta dos retratos um suporte previamente pintado com inspiração em estampas de tecidos. O resultado não ficou tão bom no papel. Como eu trabalhava com aguadas e, provavelmente, o papel não suportaria mais algumas semanas de “agressão”, acabei recortando partes do trabalho e colando-as sobre MDF. Após esse procedimento árduo, fiquei extremamente aborrecida e resolvi por conta própria mudar completamente o programa.

Há ainda duas considerações importantes sobre aquele período: recordo de ler o TCC de uma colega, Marcela Campo (Fig. 80). Ela trabalhava com um tipo de montagem feita a partir de desenhos em papel vegetal que eram posteriormente sobrepostos; conhecer o seu trabalho foi algo que me enriqueceu muito, pois embora ela não utilize a colagem (prende as folhas com alfinetes diretamente na parede) e a tinta como eu, ela se apropria da figura humana e a confunde com o fundo, o que é algo que gosto muito de explorar.

Simultaneamente, acompanhei o trabalho da professora Marina Polidoro (Fig. 79) e, na época, conversamos a respeito de sua dissertação de mestrado intitulada *Capturar, acumular, recombina*r: sobre a espessura da imagem a partir de camadas. Seu foco dá-se nas camadas de diversos tipos de papel, com cores, estampas, texturas e gramaturas diferentes. Um trabalho muito mais limpo do que o meu, sem excesso de cores, linhas, manchas ou escorridos, mas que discute algo com que eu vinha trabalhando a algum tempo, a sobreposição.

Aos poucos, com as experiências realizadas, as sobreposições desses papéis ganharam cada vez maior relevância, tornando-se foco das investigações e ocasionando o abandono, do desenho inicial e do papel de base. Assim, esses trabalhos passam a ser compostos de diversas camadas de papel, que se fazem presentes, com maior ou menor ênfase, na superfície do desenho (POLIDORO, 2010, p. 64).

Faço essas referências por ter encontrado nelas questões que até o instante não visualizava com tanta exatidão naquilo que então produzia. A justaposição, o acúmulo e a aglomeração sempre estiveram presentes; e me interessava a ideia de estender uma porção de coisas (sejam linhas, colagens ou cores) sobre uma mesma superfície, mas nem sempre compreendi desta forma.

Embora tenha abandonado mais uma vez a produção que vinha realizando, reutilizei mais tarde os “MDFs”, adicionando a eles outros elementos (como a colagem e a pintura). Como resultado dessas alterações, organizei minha primeira exposição individual, exatamente um ano depois, no Instituto de Artes.



Bianca Pinheiro (1987)  
*Alana*, 2011  
 Acrílica, nanquim e colagem sobre duratex  
 100 x 100 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Alexia*, 2011  
 Acrílica, nanquim e colagem sobre duratex  
 90 x 100 cm

Aqui inicia outra epopeia: comecei então uma nova fase, provavelmente mais sombria, já que é perceptível a transformação que a paleta de cores sofrera. Diminui a quantidade de tonalidades, além de ter acrescentado o preto em todos os trabalhos; também estilizei mais as figuras e deixei transparecer características que demonstravam claramente o meu estado de espírito da época. Havia um tema que me movia, calcado em um filme de Tim Burton: *The Corpse Bride (A Noiva Cadáver)*. Entretanto, não era só o título que se relacionava à nova série, mas todo o aspecto sombrio presente na obra de Burton.

Foi essa a única vez em que utilizei como molde revistas de noivas e que empreguei uma referência melancólica e obscura ao meu trabalho. Infelizmente, creio que não soube, na época, explorar a genialidade presente na animação (Fig. 81 e 82).

Minha pretensão no momento era esta: expressar uma sensação de tristeza, talvez ilustrar o fúnebre. Grande parte daqueles trabalhos não existe mais; seis meses foram suficientes para que os olhasse e sentisse que estavam demasiadamente lúgubres – o que, mais tarde, tornou-se bastante incômodo. Devido à inquietação causada pelos trabalhos (e por eu não me enxergar mais naquelas formas que criava), tomei a decisão de me desfazer de alguns desenhos e utilizar o suporte para criar outros. Daquele período, restaram dois trabalhos iniciais e alguns esboços, feitos em tamanho A4, estudos que considero um tanto carrancudos, mas que atestam a minha fase única de figuras mais severas e aparência austera (Fig. 83 e 84).

Insatisfeita com o que tinha feito, no final de 2010 iniciei um novo projeto, apostando na questão dos estereótipos e do consumo desenfreado, atrelados na mídia ao feminino. Folheando revistas voltadas a esse público, passei a recortar anúncios publicitários e editoriais de moda, nos quais eram muito evidentes essas questões. Expressões ensaiadas, poses sedutoras, maquiagens carregadas faziam parte do conjunto de imagens que eu selecionava. A potencialidade das imagens desgastadas da mídia, extraídas das revistas e aplicadas sobre o suporte, fizeram-me redescobrir de forma intensa o fenômeno da colagem. Pensei no cubismo e no dadaísmo, por serem os precursores, mas naquele momento, foi Vik Muniz (Fig. 86) que despertou como uma poderosa referência, devido às suas *assemblages* sugerindo figurações. Andy Warhol (Fig. 85) também me pareceu muito próximo, pela adoção de imagens fartamente veiculadas pelos meios de comunicação, fossem elas de pessoas ou de objetos de consumo.



Bianca Pinheiro (1987)  
*Grifes*, 2011  
 Acrílico, nanquim, grafite, pastel  
 oleoso e colagem sobre papelão  
 100 x 80 cm



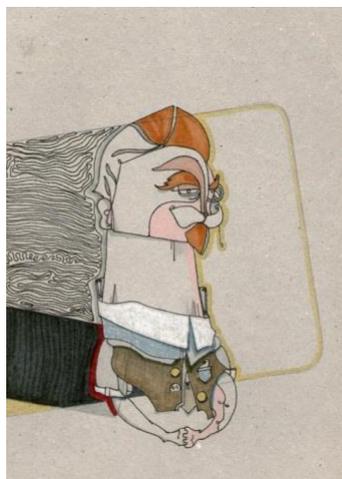
Bianca Pinheiro (1987)  
*Jóias*, 2011  
 Acrílico, nanquim, grafite, pastel  
 oleoso e colagem sobre papelão  
 100 x 80 cm

Nessa nova série, era evidente algo que também aparece no meu trabalho como um todo: a saturação. Eu começava a organizar os recortes a partir de temáticas e, na sequência, fazia uma série de colagens, apostando no excesso e numa certa desordem desses fragmentos. Realizei dez trabalhos desse modo, mas de repente o simples ato de recortar revistas começou a se tornar cansativo e desconfortável para mim, ao mesmo tempo em que a bagunça causada por tanto papel e cola ficou sem controle. Deveria ainda dizer que o trabalho não se desenvolveu como deveria, já que acabou permanecendo na fronteira entre as lições de aula e a obra acabada, ou seja: estava muito mais próximo de um exercício do que de um trabalho efetivamente artístico. Mais uma vez o tiro saía pela culatra... ou, como diria o Mago Merlim ao Rei Arthur: “Será que a mais intensa das experiências está condenada a causar desgostos?” (MASSIE, 2003, p. 107). Confesso que, no início, acreditei ser era uma excelente ideia; estava bastante confiante que conseguiria um resultado planejado e que possuía os ingredientes certos; porém, infelizmente, algo que parecia interessante acabou por me deixar entediada e aborrecida.

Desmotivada, porém precisando dar um rumo ao trabalho, iniciei uma vez mais um novo projeto, dessa vez focado em algo que eu considerava conhecer muito bem: a ilustração. Ora, durante todo o tempo da faculdade, não diziam que eu era uma “ilustradora”? Pois bem, decidi desenvolver um trabalho em ilustração. Estava no segundo semestre de 2011 e a opção por desenvolver um projeto integral em ilustração me pareceu uma opção muito acertada. Afinal, no ano anterior, eu havia realizado uma mostra de Ilustração de Moda com um colega do Instituto de Artes (Fig. 87, 88, 89).

No mesmo ano, havia ilustrado um livro digital, além de participar, desde 2006, do Núcleo de Ilustração e Quadrinhos da UFRGS, contribuindo com as atividades de extensão e participando das exposições coletivas do núcleo (Fig. 90, 91). Acreditei que era uma boa oportunidade para retomar algo que sempre gostei de fazer.

O trabalho seria estruturado da seguinte forma: aproveitaria a chance para fazer uma homenagem (mesmo que oblíqua) a Machado de Assis, escritor de que gosto muito, e utilizaria sua obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para compor essas ilustrações. Embora possua um afeto especial por Machado e tenha inclusive a versão comentada da obra citada, acabei trocando por outra história: *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol. Acreditei que a inserção de uma história de cunho mais alegre e fantástico criaria o vínculo ideal com as cores que costumo utilizar (além de já ter no passado produzido algo em relação a esta temática).



Bianca Pinheiro (1987)  
*Estudo para Brás Cubas*, 2010  
 Acrílica, nanquim, grafite,  
 pastel oleoso  
 e magic color sobre papelão  
 30 x 21 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Alice*, 2009  
 Acrílica, nanquim e grafite sobre  
 cartolina.  
 45 x 30 cm

Ao começar, pesquisei ilustrações já feitas a partir da Alice e, para meu espanto, um número estrondoso apareceu na Internet (Fig. 92, 93 e 94). Esse dado foi suficiente para me desanimar; contudo, ao descobrir o trabalho de Talita Hoffmann (Fig. 95 e 96), que também fizera seu TCC a partir desse livro, usando uma linguagem completamente digital e *clean*, considerei que poderia fazer algo também diferenciado, apesar das muitas versões disponíveis.

Comecei fazendo esboços caricatos da protagonista, risquei muito o papel, criando um sistema bem rudimentar. Encontrei a figura da Alice numa modelo internacional que traz como principal característica ter os dentes da frente bem separados e resolvi que a “minha Alice” seria assim.



Lara Stone  
Vogue Paris  
Outubro, 2010



Bianca Pinheiro (1987)  
*Ilustração para Alice*, 2011  
Lápis de cor e colagem sobre papel  
30 x 21 cm

Motivada, comecei a ilustrar as passagens que considerava mais interessantes da obra de Carrol. Contudo, depois de produzir mais ou menos 25 páginas, percebi que não existia qualquer unidade entre as ilustrações, já que, da “primeira” à “última” Alice, mal sobrara uma partícula de semelhança. Ela mudava de tamanho, de cabelo, trocava de roupa... o que estava acontecendo com a minha personagem? Entrei em apuros. Ultrapassei os limites das regras que eu mesma havia estabelecido, considerando que a personagem não deveria modificar-se completamente ao longo da trama. Outra questão fundamental é que a história me levou ao que eu chamaria de “introspecção de materiais”, já que eu saía de casa para comprar ‘a rendinha da meia da Alice’ e perdia

muito tempo dedicando-me exageradamente com detalhes da ilustração, e não com as questões realmente importantes.



Bianca Pinheiro (1987)  
*Ilustração para Alice, 2011*  
 Acrílica, nanquim e colagem sobre  
 papel  
 30 x 21 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Ilustração para Alice, 2011*  
 Acrílica, nanquim, lápis de cor, pastel  
 oleoso e colagem sobre papel  
 30 x 21 cm

Comecei a abortar a ideia, denotando mais uma vez meu caminho mental singular. Alice causou-me perturbações e incumbiu-me de protocolos (repetir milhares de vezes a mesma personagem igual, como nos quadrinhos) que acabaram por se tornar uma restrição para que eu continuasse produzindo. Parei e resolvi dar um tempo. Como se pode perceber, ingressei numa expedição exaustiva que apresentava cada vez mais, de forma mais nítida, uma certa auto-censura em relação ao término do curso. Relembrando o Jovem Werther: “Poderia dizer a mim mesmo: És um insensato em busca daquilo que não se encontra neste mundo”, ou ainda, “Ó grande Deus, haverá, então, uma só das faculdades da minha alma que não possa ser aproveitada?” (GOETHE, 2001, p.5).

Pensando novamente no que fazer, recordei das várias vezes em que professores comentaram que os meus trabalhos eram, na verdade, autorretratos. Também me lembrei de que, volta e meia, eu me apropriava de trabalhos antigos, que não tinham dado certo, e começava a criar outras coisas, carregando com elementos como purpurina dourada. E dessa percepção comecei a usar brilhos nas colagens. Eis que a repercussão

dessas “novas pinturas” se deu justamente por comentários como “isso é autorretrato”, ou “você desenha a si mesma”, coisa que nunca havia passado antes por minha cabeça. Afirmções como essa me geraram certo incômodo, pois já ouvira algumas delas anteriormente. E essa lembrança resgatada foi um mote para gerar um novo processo, o de fazer o que os outros enxergavam em minha prática.

Considerando a dificuldade que tive em Alice para gerar unidade ao trabalho, acreditei que a temática “autorretrato” por si só demonstraria este caráter. Parti de uma mesma fotografia minha e comecei a explorar essa forma de vários modos e com vários materiais, sempre saturando. Busquei inspiração em Roy Lichtenstein, Lasar Segall e, novamente, em Warhol, e fugi mais uma vez para outros caminhos.



Bianca Pinheiro (1987)  
*Registro Fotográfico, 2012*  
Fotografia digital



Bianca Pinheiro (1987)  
*Autorretrato em P&B, 2012*  
Acrílica, nanquim, grafite  
E carvão sobre papel  
90 x 60 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Help me please, 2012*  
 Acrílica, nanquim, pincel  
 atômico e colagem sobre papel  
 90 x 60 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Autorretrato, 2012*  
 Acrílica sobre papel  
 90 x 60 cm

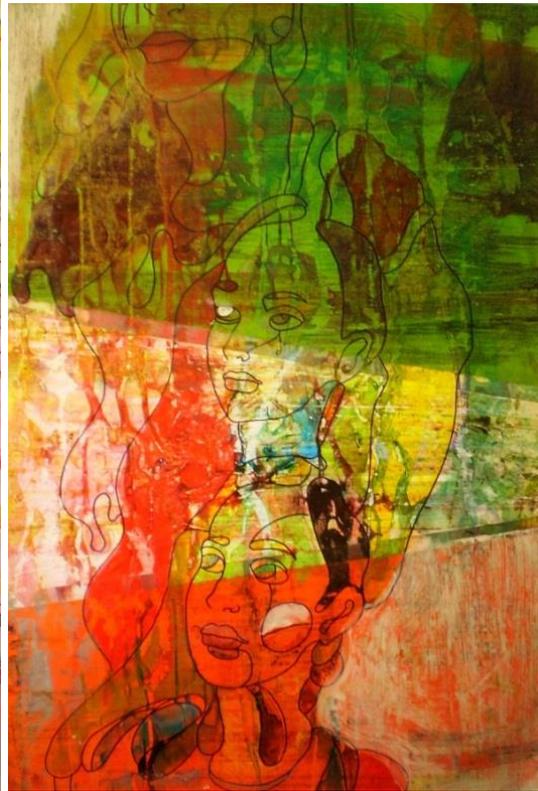
Não existia uma ordem pré-estabelecida do que deveria ser feito, apenas o mesmo ponto inicial, a mesma foto. Seria este o meu argumento principal para justificar a liberdade técnica, que mais tarde foi geradora de novo conflito, pois ao submeter o trabalho à apreciação, a minha orientadora me fez perceber que mais uma vez eu havia me perdido. Apesar desse conflito, encontramos em dois dos dez trabalhos feitos uma potencialidade para nova proposta. Dessa vez, eu tomaria esses como norma ou regra para produzir os restantes.

Os trabalhos referidos eram uma espécie de “fusão” entre o autorretrato (embora a representação figurativa em si se perdesse junto ao fundo) e o mundo de extraordinário de Alice, com movimentos, cores e formas alusivas ao encanto da ilustração. Pensando em fazer algo que se parecesse com uma “obra de arte”: deliberadamente, substituí o suporte do papel, que eu sempre usava, pelo suporte da tela. Ingenuidade... como se isso determinasse “uma obra de arte”... Desde o início, busquei evitar a linha completamente

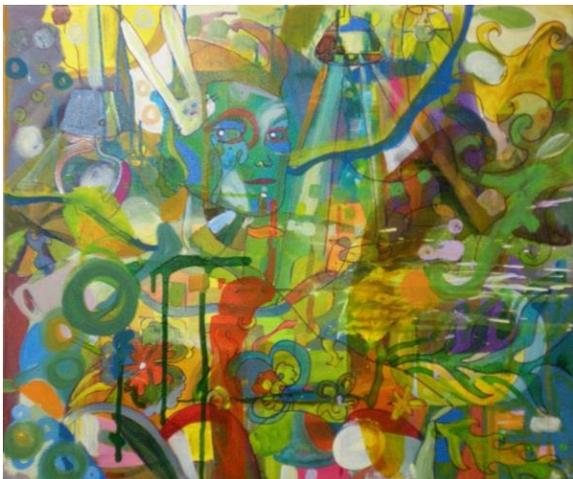
separada da cor, como acontece nos trabalhos de Romero Britto, e pensei em expandir a quantidade de camadas ao sobrepôr linha e mancha, considerando que a tela suportaria tal intervenção.



Bianca Pinheiro (1987)  
*Autorretrato no aquário*, 2012  
Acrílica, nanquim, aquarela, pastel oleoso e pincel atômico sobre papel  
90 x 60 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Autorretrato triplo*, 2012  
Acrílica, nanquim, aquarela, pastel oleos atômico sobre papel  
90 x 60 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Lâmpada*, 2012  
Acrílica, nanquim e pincel atômico sobre tela  
50 x 70 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Me*, 2012  
Acrílica, nanquim e pincel atômico sobre tela  
60 x 70 cm

Essa mudança terminou por não ser positiva, pois acabei invertendo o sentido de fluidez obtido no papel. Uma coisa é trabalhar com papel, outra é trabalhar com tela, e eu não tinha o domínio desse suporte. Resultado: o trabalho novamente se transformou, já que a aguada e a caneta não correspondiam à materialidade do suporte anterior e acabei me confrontando com um novo problema. Assim, após sete pinturas, novamente me via alterando o projeto final.

Tentando “descansar a cabeça”, fiquei fazendo testes despreziosos com tinta e papel. Exercício meramente prático, mas para mim sempre importantes antes de começar algo. Foi nesse intervalo que fiz uma série de dez releituras de pinturas famosas do Renascimento, todas retratos.



Bianca Pinheiro (1987)  
*Recordando Dürer*, 2012  
 Acrílica e lápis de cor sobre papel  
 60 x 90 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Alguém*, 2012  
 Grafite, acrílica, lápis de cor e  
 nanquim sobre papel  
 60 x 90 cm

Alternava lápis de cor aquarelado com uma pincelada mais espessa de tinta acrílica. Simultaneamente, produzia pinturas sem qualquer relação com isso, tendo como intuito unicamente reaproveitar trabalhos que não haviam dado certo: “Por que não conservamos nossas conquistas como o fazem os médicos e mecânicos? Quando eles

descobrem ou acham algo, conservam este saber, mas nessas artes horríveis esquecemos tudo, não conservamos nada” (VAN GOGH, 2002, p. 246).

Como estava extremamente angustiada, produzia esses trabalhos de madrugada, no silêncio da noite, dando maior importância ao gesto e ao acaso. Só que, como acontece geralmente comigo, comecei a produzir de modo desenfreado, buscando “resultados quantitativos”. Após extensa produção, percebemos, eu e minha orientadora, que se descortinavam pelo menos dois caminhos: eu tinha alguns desenhos com a linha muito marcada e rígida e outros de viés mais expressionista e com muitas manchas. E agora? “Será, que será? O que não tem certeza nem nunca terá! O que não tem concerto nem nunca terá! O que não tem tamanho...” (Chico Buarque, 1976).

No meio disso, desenvolvi três trabalhos para participar de um salão. Todos pautados em personagens da literatura brasileira, especificamente em livros de José de Alencar: *Iracema*, *Senhora* e *Diva* (Fig. 97 e 98).

A realização desses trabalhos se deu de forma despreziosa, já que eu não estava presa ao fato de mostrar algo “interessante” aos professores da banca de graduação. As questões de cor, mancha, pintura sangrada, camadas e sobreposições várias retornaram. Também acrescentei a escrita de alguns trechos dessas obras. Terminei e gostei do resultado. Os trabalhos ingressaram na fase final do salão, mas não foram escolhidos. E, pior: ainda escuto de um dos membros do júri que eles ficaram “ali-ali”... “Sinto-me triste, pois mesmo em caso de sucesso a pintura não renderá o que custa” (VAN GOGH, 2002, p. 188). Naquele momento, começo a repensar se estou na “profissão certa” ou se a escolha pelas Artes Visuais não teria sido um desvio. Confesso que eu realmente queria me abster do trabalho de conclusão... Além de estar cansada de insistir, não ter nenhuma ideia em mente, “ganhava de presente” mais uma frustração. Passei a me sentir péssima e a considerar se eu não tinha “estacionado” no modernismo. Eram muitas as dificuldades, e isso gerava imensa angústia...

O artista diz enfrentar angústias de toda ordem: morrer e não poder terminar a obra; reação do público; busca de disciplina; o desenvolvimento da obra; querer e não poder dedicar-se ao trabalho; a primeira versão; a expectativa enquanto todos os ‘personagens’ não se põe em pé. Angústia que leva à criação (SALLES, 2007, p. 74).

Para não dizer que esses trabalhos foram realizados em vão, eles acabaram se tornando a referência do que eu faria depois, já que decidi permanecer com algumas características formais desses experimentos, além de continuar apostando em “personagens” da literatura. Além disso, percebi neles algo que não era tão habitual em meu trabalho, uma forte pegada de arte urbana. O *grafitti* (Fig. 99, 100, 101 e 102), as pinturas com spray que, por vezes, escorre, a aparência do sujo, os escritos, as cores efusivas, a justaposição e nenhum refinamento conversam fortemente dentro da arte de rua, algo que sempre me chamou atenção, mas que apesar de admirar, nunca havia exercitado. Em 1995, Georg Baselitz comenta sobre seu forte apelo à arte urbana: “Sou um maneirista no sentido de que deformedo as coisas. Sou brutal, primitivo e gótico” (GRAHAM-DIXON, 2011, p. 575).

Apesar de estar atenta às paredes e manifestações urbanas, tive o primeiro contato com este tipo de arte no Santander Cultural, na exposição *Transfer*, em 2008; a mostra, que abordava justamente estas expressões da cidade, constituía um verdadeiro show de imagens para os olhos.

Passei a olhar com mais cuidado para os artistas que se expressam através das ruas, tendo como inspiração o movimento punk, o skate, o hip-hop, entre outras ramificações. Desde então, tenho achado fantástico este tipo de expressão e adoraria me aprofundar neste tema. Felizmente, este ano, abriu a mostra *Metropolitanos* no MAC (Museu de Arte Contemporânea), e tive uma nova chance de apreciação. Mais uma vez fui surpreendida pelas incríveis formas e grafismos inspirados nos muros. É bastante provável que eu venha a usar mais efetivamente estes veículos da *street art* como os aspectos de informal e rústico.

Bem, agora estamos em maio de 2012. Desejei ter a firmeza de Picasso que decididamente “não procura, encontra”, mas como isso não foi possível, passei muito tempo procurando o que fazer. Estava semelhante à Alice, questionando o coelho, em dúvida quanto o caminho a seguir, “[...] se você não sabe aonde quer chegar, pouco importa o caminho que irá tomar” (CARROLL, 1998, p.7).

Guardo tudo o que havia feito até então. Passo a dedicar-me às seguintes escolhas: que obras da literatura escolher, quais personagens me pareceriam interessantes, quais sites

de revistas teriam mais material visual e quais fotografias usaria como modelo para tais trabalhos. A partir dessas escolhas, começo a moldar em minha cabeça o perfil das mulheres aqui apresentadas. Sim, pois eu não poderia fugir do que até então sempre pesquisava e olhava com curiosidade: figuras femininas, personagens da literatura.



Natalia Vodianova  
Vogue Turquia  
Setembro, 2011



Bianca Pinheiro (1987)  
*Esboço para Branca de Neve*, 2012  
Carvão e tinta PVA sobre papel pinho  
100 x 80 cm

Declaro que, até chegar a esse ponto, senti-me muitas vezes (numa ínfima proporção) como Thomas Edson, fazendo inúmeras tentativas e não chegando a nenhuma descoberta, conclusão ou desfecho, e consegui tornar-me praticamente uma devota de Murphy, considerando o número de torradas que caíram de cabeça para baixo. Retomo a referência de Elida Tessler ao citar Louise Bourgeois: “[...] No início, meu trabalho era o medo da queda. Em seguida, tornou-se a arte da queda. Como cair sem se machucar. Depois, a arte de estar aqui, neste lugar” (TESSLER, 2002, p.105). Chegando a esse ponto, completamente esgotada e exausta, lembrei-me das consoladoras palavras de Apollinaire: “[...] Sem poetas, sem artistas, os homens logo cansariam da monotonia da natureza” (PATRICK, 2009, p. 273). Era isso. Precisava continuar.

O próximo capítulo apresenta essa produção, bem como as questões que a nortearam.

## 2. IDEALIZAÇÃO

Tive então que resolver um terrível dilema: resignar-me a este “jamais, não, jamais”, ou considerar a coisa como não resolvida, guardar boas esperanças e não me resignar? Escolhi esta última hipótese. Enquanto isso, continuo a trabalhar duro (VAN GOGH, 2002, p. 63).

No trabalho *Personagens Fronteiriças: Figuras Femininas entre o Desenho e a Pintura*, apresento dez imagens feitas com tinta acrílica sobre uma superfície de papel mais rígido, o pinho, semelhante ao papelão. Crio um conjunto de figuras femininas baseadas em protagonistas de clássicos da literatura. A invenção das personagens se dá a partir de minha própria relação com o texto.

**2.1 Quais são as minhas referências?** Eu realmente listaria inúmeras alcunhas que me inspiram, impressionam e emocionam. Mas há algo que vejo em comum entre eles: o “belo”. Pode parecer ingenuidade reparar nesse aspecto e considerá-lo relevante em pleno ano de 2012, mas isso é algo que me traz grande fascínio.

Um dia eu assistia à reapresentação de uma tragédia em companhia de um filósofo. “Como é belo!” Dizia ele. “– Que viu de belo nisso?” Lhe perguntei. “– É que o autor atingiu seu objetivo.” No dia seguinte, ele tomou um purgante que lhe fez efeito. “Atingiu seu objetivo”, disse-lhe eu; “Eis aí um belo purgante!” Ele compreendeu que não se pode dizer que um purgante seja belo e que, para conferir a alguma coisa o designativo de beleza, é necessário que nos cause admiração e prazer. Concordou que essa tragédia lhe havia inspirado essas duas emoções e que nisso estava o *to kalon*, o belo (MIORANZA; SILVA, 2008, p. 112).

A citação de Voltaire relaciona-se com a de Plotino: “Que é isso que faz os olhos dos espectadores e atrai para si com a sedução e o deleite de sua contemplação?” (DUARTE, 1997, p. 39). Em qualquer atividade artística que realizei, procurava simultaneamente o distinto, o aprazível; em termos populares, procurava a beleza! Embora ela seja relativa, sempre desejei agradar a mim e ao máximo de olhares que conseguisse. É verdade que a arte contemporânea não está interessada nisso, pautando-se em questões conceituais e muitas vezes ignorando aspectos como a execução da obra. É verdade também que esta já não é a característica predominante a ser valorizada dos salões de arte ou nas bienais. O belo dos “leigos” e o belo da academia se confrontam constantemente, na tentativa de cortejar o belo, o formoso, o harmonioso. Como é possível de deduzir, ao buscar esse “belo” estava me sentindo também alijada, pois

buscava algo para o qual as pessoas do campo da arte, em geral, pouco olham nos dias atuais.

Tenho ouvido há algum tempo que sou mais designer e publicitária do que artista, já que me preocupo demasiadamente em combinar, corresponder e comercializar, e que a arte em si não visa agradar ao outro. Apesar da arte não contemporânea não estar ligada a um ideal de beleza, e não ser esta a prioridade da mesma, preciso citar o belo como uma questão importante entre as características várias que poderia apontar nos trabalhos dos artistas que me emocionam.

As ilustrações e retratos contornados de João Fahrion, por exemplo. As composições e formas de Beatriz Milhazes. O movimento dos cartazes de Alphonse Mucha. No Ensino Médio, conhecia apenas os “clássicos”: Da Vinci, Botticelli, Rodin. Antes disso, sabia da existência de Toulouse-Lautrec, pois meu pai é apaixonado por esse artista e recordo que, frequentemente, ouvia na hora do almoço a informação de que o artista era “descendente dos Condes de Toulouse e dos Barões de Lautrec”. Mais tarde descobri Frida, sua obra e sua história. Ainda na adolescência, tive contato com as “Cartas à Théo”, de Van Gogh, e seu trabalho imediatamente iluminou os meus olhos. Hoje sou completamente dominada pelo amarelo de Van Gogh; acredito que, com ele, aprendi a iluminar os trabalhos, e foi a partir desse conhecimento que passei a misturar o amarelo com outras tintas. A luz e a amplitude são alcançadas também pela cor, e é por isso que esta tornou-se uma das minhas questões favoritas. Destaco isso pois quase todas as cores presentes nos meus trabalhos de TCC receberam um acréscimo considerável de amarelo.

Além de Van Gogh, Gustav Klimt; manuseei um livro sobre sua obra quando estudava moda e o mais curioso para mim, na época, é que encontrei o livro em uma biblioteca de moda. O artista é apontado como precursor de novos conceitos de vestuário. Numa época em que se discutia a “obra de arte total” e os direitos das mulheres, o artista vienense surgiu costurando os ideais da época e aliando-os aos seus retratos. Klimt sem dúvida me enriqueceu de todas as formas: seu uso total dos espaços do suporte, a sobreposição de camadas, uma certa “confusão” entre a figura e o fundo... isso tudo foi muito importante para a formação do “meu olhar”.

Poderia dizer também que a cada dia minha lista de referências aumenta. Artistas contemporâneos, ilustradores de moda, designers, pessoas criando coisas fantásticas, enfim, nas palavras de Schopenhauer “[...] talento é quando um atirador atinge um alvo que os outros não conseguem. Gênio é quando um atirador atinge um alvo que os outros não vêem” (YALOM, 2005, p. 49). À minha lista também acrescento gênios.

**2.2 Por que mulheres?** Diversas respostas poderiam ser apontadas: identificação com o gênero, relação da mulher com a moda, interesse por temáticas femininas ou mesmo a dificuldade de representar um homem sem modelo. Na verdade, cheguei a esta dedução após muito tempo, mas não é o motivo único. O autor Gilles Nerét, referindo-se a Klimt, diz que, sobretudo, o artista evocava em sua obra a beleza das mulheres. Em outra publicação, encontramos: “Não há nenhum autorretrato meu, não me interessa a própria imagem, apenas outras pessoas, especialmente femininas...” (CIVITA, 2007, p. 20).

Em escritos sobre o *Art Nouveau*, há distintas observações sobre as elegantes estilizações contidas nos cartazes de Alphonse Mucha, por serem elas, responsáveis por libertar os tipos femininos. Philippe Huisman fala acerca das mulheres na produção de Lautrec: “[...] nos quadros, nos desenhos, nas litografias, as moças vestem-se, lavam-se, tomam o café da manhã, olham-se no espelho. Quase nunca são bonitas, mas possuem algo melhor: são patéticas, humanas, atraentes” (HUISMAN; DORTU, 1973, pg. 16) (Fig. 103 e 104).

Em desenhos de infância, sempre representei figuras masculinas associadas à família. Entretanto, essas figuras acabavam parecendo-se com as femininas, pois todas elas tinham o rosto parecido, a diferença se dava em estar vestido com saias ou gravata, o que na época não me causava qualquer espécie de transtorno. Ao rever estes desenhos percebo que preferia retratar meninas ou coisas que se parecessem com meninas: coelhas, girafas fêmeas ou até mesmo objetos com um laço de fita na cabeça, evitava ao máximo a crítica circunstância de desenhar o masculino. “É evidente que Klimt prefere pintar a Mulher ao Homem, este está singularmente ausente da sua obra. Pinta, inclusivamente, um universo inteiramente feminino” (FRASCINA, 1998, pg. 47).

Ao desenhar pela primeira vez um modelo vivo (na disciplina de Desenho da Figura Humana, no Instituto de Artes), percebi que não tinha nenhuma noção da proporção e

anatomia masculina e, novamente, obtive como resultado uma série de desenhos andróginos. Fiz milhares de tentativas e mesmo diante da oportunidade de retratar um halterofilista, meus esboços assemelhavam-se a uma silhueta de mulher com muitos balões vestindo um maiô.

Poderia continuar me exercitando, mas acabei apenas deixando essa questão de lado. Mais tarde, foi-me perguntado o porquê das mulheres, se novamente eram autorretratos ou, ainda, se eu era ingênua o suficiente para imaginar um mundo sem os homens. Frida Kahlo pintava a si mesma por sentir-se sozinha e, como ela mesma diz, era o assunto que conhecia melhor... (Fig. 105 e 106) esta afirmação não tem total relação comigo, mas considero uma resposta extremamente sábia. “Pensavam que eu era surrealista, mas eu não era, nunca pintei sonhos, pintava minha própria realidade” (KAHLO; ROTAS, 2009, p. 287).

A questão do real, como diz Frida, explica em parte meu empenho e atenção à representação do feminino e da figura em si. Como disse anteriormente, sempre considerei a abstração um dilema insolúvel e de certa forma essa suposta “realidade” me mantinham com os pés no chão. Independente do fator “mulher”, sempre corri atrás da figuração e do reconhecível. A professora Elida Tessler debate intensamente as motivações de quem busca incessantemente a figura:

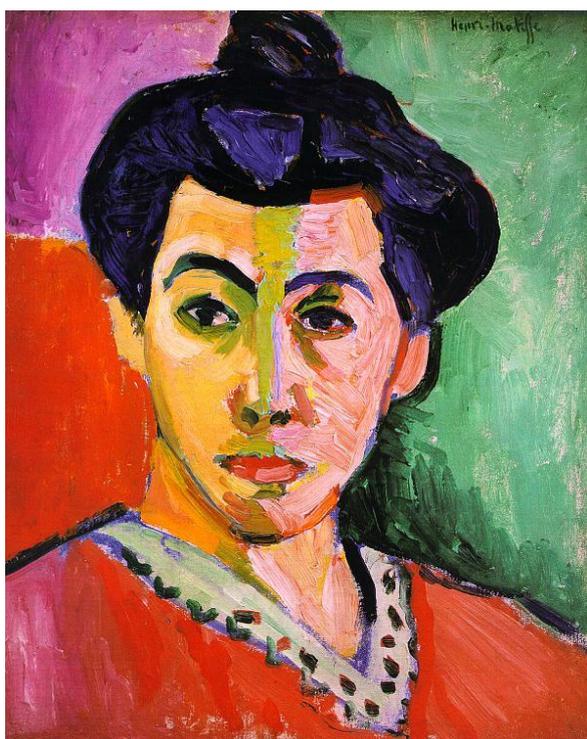
A figura indica a representação concreta de algo que vai se realizar no futuro. Figura é algo real e histórico que anuncia outra coisa que também é histórica e real. Aqui, novamente visualizamos o desenho de vetores. Seguimos para frente e para trás do ponto onde nosso olhar aterriza. As formas se realizam enquanto imagem e na imagem, enquanto imagem que olha com olhos vazios em direção ao espectador que olha o quadro (TESSLER, 2001, p. 2).

Ironias à parte, acabo mais tarde abrindo algumas exceções para a questão do feminino. Ilustrei alguns textos e tinha consciência de que não poderia modificar a história. Criei uma linguagem própria para esses trabalhos pontuais e utilizei fotografias como referência, para não cair novamente no erro da androginia (Fig. 107, 108 e 109).

Cheguei ao ponto de me incomodar com o fato de praticamente só retratar mulheres pensando que isso acarretaria alguns problemas no futuro; poderia ser taxada ou

considerada pouco versátil, logo eu, que tanto respeito artistas polivalentes. Entretanto, lembrei-me de que Cézanne também pintou muitas mulheres e, além disso, passou grande parte de sua vida pintando naturezas mortas, o que não constituía um problema.

Matisse, que se interessava por enaltecer as qualidades de quem retratava (neste caso, referindo-se à Amélié Matisse), dizia: “Era uma mulher imponente, com uma silhueta alongada e uma grande boca voluntariosa e forte como um cavalo. Tinha um porte ereto. E uma grande massa de cabelos negros. [...] Se vestia sempre de negro”, escreveu (CIVITA, 2011, p. 68).



Henri Matisse (1869 –1954)  
*Cabeça de Mulher. A risca verde*, 1905  
 Óleo sobre tela  
 40, 5 x 32, 5 cm  
 Statens Museum for Kunst, Copenhagen



Henri Matisse (1869 –1954)  
*Mulher com chapéu*, 1905  
 Óleo sobre tela  
 79, 4 x 59, 7 cm  
 San Francisco Museum of Art

Tal como Matisse, gosto muito de detalhes e gosto de reparar na indumentária, nos pormenores e particularidades das fotografias de moda. Tenho bastante satisfação em traduzir, à minha maneira, esses efeitos, e é desta forma que componho grande parte dos meus trabalhos.

Por esses e tantos outros motivos, dedico enorme atenção aos que retrataram o feminino. Interessam-me todas as figuras femininas: as madonas de Da Vinci, as

bailarinas de Degas, as prostitutas de Toulouse-Lautrec, as garotas de Lichtenstein, as amantes de Klimt, as senhoras de Botero, as nativas de Gauguin. Posso citar ainda mulheres que, tal como eu, pintaram outras mulheres: as elegantes figuras de Tamara de Lempicka e as meninas de Alice Soares e de Alice Brueggemann.

### 2.3 Saturação

Saturação. Do dicionário: “encher, fartar, saciar, satisfazer-se, cansado de”. (PRIBERAM, 2012.) Para o cinema, a televisão e a informática, o termo está associado à intensidade do tom de uma cor.

Não gosto de espaços brancos; geralmente pinto o fundo de outra cor para não precisar lidar com ele. Segundo Paulo Herkenhoff, Kasimir Malevitch descreve o branco suprematista, o branco sobre branco, como o “abismo livre” e o “infinito” (HERKENHOFF, 2007, p.102). Não saberia explicar o motivo com exatidão... poderia quem sabe, chamar a esta circunstância de “quando o medo veste branco”. Gosto da cor, mas não do vazio, do espaço, da ausência... provavelmente é esta, uma das minhas motivações para preencher e ocupar tudo.

No caso específico deste projeto, não haveria necessidade de pintar o suporte, levando em consideração que o papel em destaque é um tom escuro de cinza; entretanto, para que as cores ficassem mais próximas do original e não sofressem um certo esmaecimento, optei por pintar o fundo de branco.

O princípio de completar tudo é comumente identificado como uma manifestação do *kitsch*, (Fig. 110), que também se caracteriza pelos excessos decorativos e ornamentais. Muito embora este trabalho não explore o *kitsch* em sua plenitude, creio ser importante declarar que minha forma de pensar é totalmente *kitsch*, e é assim que acabo me organizando. A manifestação de ideias dotadas de excesso se mostra não só como uma tendência em minha cabeça, mas quase como uma compulsão, já que imagino um exagero de cores e formas em todas as coisas.

Não é por acaso que o Maneirismo, o Barroco e o Rococó, em todas as suas manifestações e, sobretudo, nas obras mais excessivas, tornaram-se tão interessantes

para mim. Ficar horas olhando para “um milhão” de formas simultâneas é algo que, além de me divertir, me distrai. O mesmo eu verifico com as formas da estética *Art Nouveau* (Fig. 111 e 112), com suas várias e várias flores e guirlandas, curvas e floreios, quase sempre envolvendo figuras femininas. Seria curioso o fato de tais características aparecerem em meu trabalho?

As composições florais, na sua graça ondulante, encerram uma sensualidade e delicada suavidade que evocam naturalmente a mulher. E tão naturalmente que a mulher acaba por se unir à flor nas representações cênicas do panorama da Arte Nova. Os longos cabelos desdobram-se em volutas que seguem os movimentos dos braços torneados. Os tipos femininos libertam-se, quer representando danças felizes, como nos cartazes de Chéret, quer nas elegantes estilizações de Mucha ou na morbidez de Klimt. [...] O enviesado dos vestidos compridos com as corolas de echarpes de plumas e as pétalas dos grandes chapéus, querem parecer-se com as flores. Mulheres e flores são às vezes venenosas, mas a deformação estilística é demasiado simulada, demasiado irrealista para decair no erotismo. E se se pode desenhar um protótipo de mulher Arte Nova, ele é, sobretudo na França, uma mulher sensual, livre e feliz de viver (CHAMPIGNEULLE, 1976, p. 97 – 98).

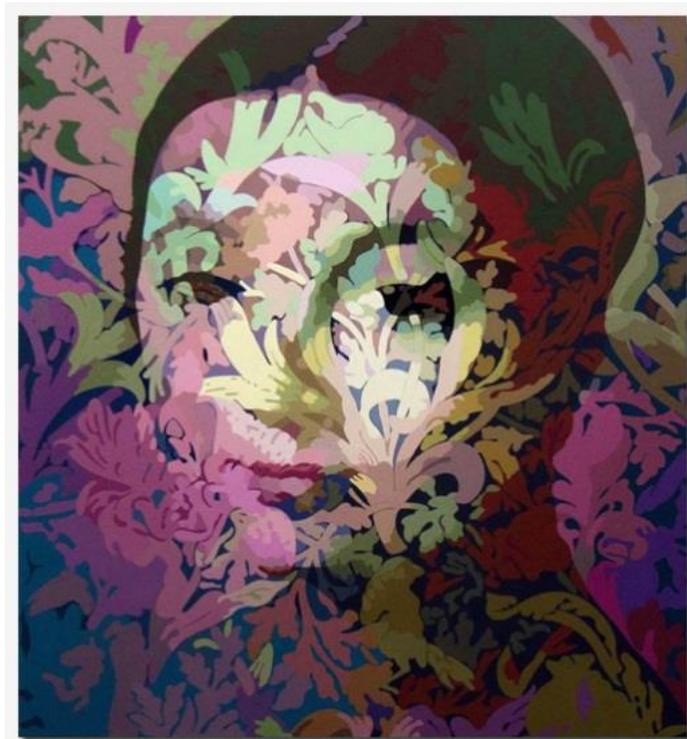
O ornamento que distingue o *Art Nouveau* anda de mãos dadas com o decorativismo. Este, fortemente presente na obra de Matisse, transmite a relevância do fundo diante da figura e o fato da mesma aparecer muitas vezes em primeiro plano. Esta também era uma preocupação intensa de Frida (compartilho desta preocupação, já que, constantemente, envolvo-me neste jogo entre ambas as partes: figura-fundo).

O exagero não me incomoda, pelo contrário. Beatriz Milhazes, por exemplo, tem “um pé” no século XVIII; como diz Herkenhoff, “ela é um labirinto barroco” (HERKENHOFF, 2007, p.103). Elementos que remetem ao Rococó, com suas rocalhas e curvas em excesso também me motivam. E, desses aspectos para o *kitsch*, com suas acumulações, é um leve passo.

O princípio de acumulação é uma compulsão cultural tipicamente burguesa também conhecida como *frenesi*: é a Tendência a preencher completamente os espaços vazios com texturas e adornos. Participam desse fator o maneirismo, o rococó e o barroco (KIELWAGEN, 2005, p. 39).

Pode-se ver alguns desses aspectos na série *Camuflagens*, do artista Nelson Wilbert, já que há nela excesso de cores e formas, além da fusão figura e fundo alcançada através da sobreposição de um retrato a uma grande estampa. A artista gaúcha Simone Bernardi também explora a sobreposição, aproveitando a textura, cor e o design de superfície dos

tecidos, inserindo neste contexto, camadas de recortes, costurando-os e originando uma grande justaposição de formas.



Nelson Wilbert (1969)  
Série *Camuflagens*, 2010  
Acrílica sobre tela  
150 x 150 cm



Simone Bernardi (1961)  
Série *É Primavera*, 2010-2012  
Pintura, oxidações, tecidos e  
bordados  
Cerca de 80 x 50 cm

Creio que o *kitsch* causou em mim um efeito extraordinário, efeito este que se manifestou de diversas formas; o encanto pelo acúmulo aparece em minha vida em muitas configurações. Estamparia, cores estridentes nas paredes, excesso de mobília. Percebo que sempre estive inclinada a gostar do acúmulo, muitas bijuterias, excesso de acessórios, sobreposição disso, excesso daquilo, mais sobreposição. Também me dei conta, de um tempo para cá, que penso dessa forma: excessivamente (o que me faz lembrar Arthur Bispo do Rosário) e de modo desordenado, o que me tem causado algumas complicações.

Ponderei mil vezes sobre as vantagens geradas por um possível afastamento do *kitsch*, pois a compulsão pelo preenchimento é algo extremamente cansativo. Insere-se neste contexto uma ansiedade aguda, já que o “horror à limpeza visual” move o artista num ritmo acelerado e nesta busca incessante por dimensões exageradas (para mais e para

menos), contrastes e cores efusivas, vejo-me num atrapalhamento sem precedentes. Deste modo acabo fatigada e, conseqüentemente, empilhando debaixo da cama projetos incompletos.

Ao preparar-se para escrever ficções, Virginia Woolf dizia: “Uma mulher precisa de dinheiro e de um quarto só seu” (PATRICK, 2008, p. 279). No passado, pensei assim, até tomar conta do quarto, da sala, dos corredores e de todas as paredes. Ainda assim, concluo que o tumulto, o desarranjo e uma certa confusão ao produzir, combinados a meu desvairamento, serviram de motor para gerar e compor esses e outros trabalhos.

## 2.4 Ilustração

O conceito de ilustração compreende toda composição artística de uma imagem, seja ela desenho, pintura manual ou digital, escultura, hiper-realismo ou manipulação (FEIJÓ, 2012).

Embora já tenha idealizado antes um projeto de ilustração, não julgo que poderia chamar esta série assim. Interessa-me a literatura: uma proposta em cima de uma história, a caracterização de personagens através da linguagem plástica, um trabalho realizado a partir de uma narrativa.

Sempre gostei de ler e faço um investimento razoável em livros. As produções literárias funcionam como um potencializador de ideias, despertando constantemente uma nova percepção das coisas, utilizo-me destas reflexões como mote para produzir.

Algumas experiências amadoras me aproximaram bastante desta prática. Realizei alguns desenhos para publicações da Universidade, (Fig. 113) illustrei um livro digital chamado *O mal bate à sua porta* (Fig. 114), além de participar de exposições coletivas específicas de ilustração (Fig. 115, 116, 117 e 118). Frequentemente achei que os trabalhos baseados em livros tiveram melhor resultado que os demais. Buscar informações sobre o autor, o personagem e a narrativa é algo que me instiga muito. É verdade que ainda há quem considere a ilustração uma prática totalmente servil, mas muito se tem feito dentro da ilustração infantil, da ilustração de moda e ilustração contemporânea (pesquisas referentes a novas linguagens e materiais) (Fig. 119 e 120).

Para muitas pessoas persevera a ideia simplista de que a ilustração é vassala do texto, de que ela está ao seu reboque. Partindo dessa concepção, quem produz ilustração também é alguém que está a reboque de um outro, apropriando-se da imaginação e da inventividade do “legítimo” criador, o escritor. [...] Entretanto, como ignorar a imagética voltada aos impressos, se ela é uma forte construtora de mentalidades e, não apenas isso, também promotora de renovações no campo artístico? (RAMOS, 2007, p. 37)

Para alguns, ilustração não é arte; entretanto, seria impossível não reconhecer a maestria de Norman Rockwell, Alphonse Mucha, Aubrey Beardsley e Roy Lichtenstein. Há dois ilustradores de moda que pesquiso há certo tempo. René Gruau (1909-2004), requisitado ilustrador italiano, tornou-se responsável pelas principais revistas de moda francesas já na década de trinta, chamou a atenção pelo traço delicado e pela sutileza de seus trabalhos; quando o descobri acabei me surpreendendo pela gama de qualidades pictóricas. Gruau ilustrava com tinta e era um exímio conhecedor da anatomia humana, indiscutivelmente, um artista.

David Downton (1959), ilustrador inglês, também se aproveita da linguagem da pintura, mas com um método diferente ao de Gruau. Parece ter decidido fazer um investimento nas manchas e transparências, já que optou por empregar a aquarela e o nanquim, quase sempre sobre fundo branco. A simplificação e suavidade com que trabalha a imagem feminina são fantásticas; após conhecê-lo, acabei por me tornar uma figura invejosa que cobiça desenvolver a sofisticação de seus retratos.

Seria praticamente impossível não relacionar arte e ilustração, e não é meu interesse fazer isto. Gosto de pintar, gosto de desenhar e gosto de ilustrar. Os aprendizados obtidos dentro da Universidade só enriqueceram meu conhecimento sobre design editorial e artes gráficas. Infelizmente, ainda me choco ao ouvir alguns (dentro de um curso de Arte Contemporânea) apontando a ilustração como algo de menor valor.

O presente trabalho está longe de ser uma manifestação com o intuito de ser impressa; não foi realizado para as páginas de um livro ou para ser reproduzido em alta escala. Evidente que poderia tornar-se uma capa ou o início de um capítulo, mas não pensei desta forma ao criá-lo. Já havia feito algo dentro de um conceito semelhante, quando pintei a personagem Ruth do Velho Testamento (Fig. 121) sobre tecido e bordei todo o trabalho a mão, projeto que consumiu com seis meses da minha vida de estudante.

Apesar da dificuldade e demora, gostei do resultado pois assemelhou-se a um panô ou tapeçaria, (tinha visto algo do gênero em um livro, trabalhos da Escola de Glasgow), (Fig. 122) mas como há de se esperar, precisei ouvir de um professor que aquilo não passava de uma “total e completa perda de tempo”.



David Downton (1959)  
*Absolut Downton 5*, 2010  
Guache sobre papel e tinta  
Rotring sobre acetato  
56,5 x 41 cm



David Downton (1959)  
*Dolce e Gabbana*  
F/W 2009, 2009  
Guache sobre papel  
42 x 28,5 cm  
Vogue China, set. 2009



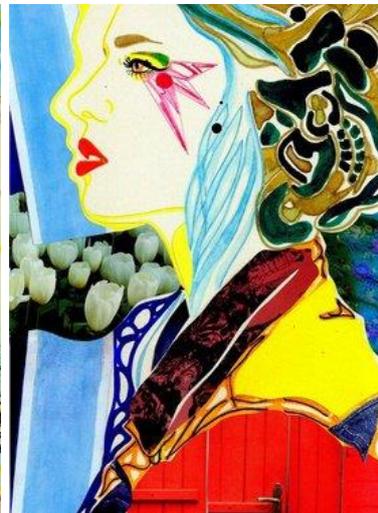
René Gruau (1909-2004)  
*Campanha Dior*  
Década de 50



René Gruau (1909-2004)  
*Woman with a Fur*, 1970  
Guache e nanquim sobre  
papel com giz  
61 x 46,4 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Perfil de Carol*, 2010  
Grafite, aquarela e nanquim  
sobre papel  
42 x 30 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Perfil de francesa*, 2010  
Lápis de cor, aquarela, nanquim,  
hidrocor e colagem sobre papel  
42 x 30 cm

Felizmente, me recuperei da crítica ferrenha e, desta vez, optei por personagens célebres da literatura universal, personagens femininas. Apesar de já ter lido estes livros, precisei retornar a eles, visando identificar algumas características que me ajudassem a decidir a forma que eles tomariam. Considero a ilustração uma arma poderosíssima de comunicação, e creio que está a favor e não contra a arte, imaginando que ela apenas contribui, utilizei seu recurso primeiro que são as histórias, por isso projeto um trabalho em poéticas visuais baseado em clássicos.

## **2.5 Cor**

Beatriz Milhazes diz seguir a máxima de Matisse: “A quantidade de cor é sua qualidade” (MILHAZES, 2002, p. 113). Um suporte imaculado nunca foi alvo de meu interesse; como citei antes, a cor sempre foi muito importante. Consequentemente, identifico-me com o modo com o qual a artista vê e sente a cor, pois de forma semelhante, digo-me uma “apaixonada pela cor [...] traída pela cor. Sequestrada pela cor. Corrompida pela cor [...] a cor é repetida muitas vezes, sempre diferente” (MILHAZES, 2002, p. 108). Grandes porções de cor me atraem; e, ao mesmo tempo, me sinto pequena diante das possibilidades geradas por ela. As cores carregam consigo o poder de tornar a obra agradável ou digna de reprovação e geralmente me questiono o porquê de um artista fazer determinada combinação. Também me pergunto como um indivíduo consegue a proeza de selecionar uma paleta de cores tão desastrosa: é a força que a cor traz dentro de si, vigor e influência que procuro compreender mais plenamente.

Senti muita dificuldade no início do curso, quando só podíamos utilizar o preto e o branco. Lembro de sofrer bastante para encontrar matizes de cinza e ficava insuportavelmente incomodada por saber que havia tantas cores disponíveis e eu não podia usá-las. Sempre fiz tudo muito colorido, e a passagem do tempo não mudou isto; pelo contrário, fiquei um pouco mais explosiva. Mal sabia eu, naquela época, que este era um poderoso fenômeno causado em nossos olhos através da luz... bonito, não? Apesar de não possuir esta consciência no passado, parece que trouxe comigo uma das características principais da infância que é a cor. Kandinsky em suas recordações descreve as cores de que se lembrava, como o verde, o preto e o amarelo, lembrança que, segundo ele, “constituiu uma importante fonte de inspiração criadora”

(DUCHTING, 2005, p.7). Como ele, aprendi uma vez que poderia colorir e que em muitos casos isto faria toda a diferença.

Sempre observei as cores e nuances por todos os lados, e encontrei em Van Gogh um grande parceiro. Em seus escritos, ele demonstra com sinceridade o júbilo da variedade das cores. enxergo o artista como um ambicioso caçador cromático, que procurava na natureza e no cotidiano, os artifícios para construir suas imagens, seja em seus retratos de cores profundas e brilhantes ou em seus girassóis tomados de uma absurda escala de amarelos.

Na primavera há o trigo novo verde tênue e as macieiras rosas em flor.  
No outono há o contraste das folhas amarelas com os tons violetas.  
No inverno há a neve e os pequenos personagens negros.  
Portanto, se no verão há a oposição dos azuis com um elemento laranja no bronze dourado dos trigais, poderíamos fazer exatamente deste modo um quadro que exprimisse bem a atmosfera das estações, com todos os contrastes de cores complementares (vermelho e verde, azul e laranja, amarelo e violeta, branco e preto) (VAN GOGH, 2002, p. 126-127).

Também tenho o hábito de trabalhar com todo o material à vista, e isso me dá muitas possibilidades, entre elas, possibilidades cromáticas. Não tenho costume de utilizar o branco enquanto branco, como falei anteriormente, mas o misturo a todas as cores, tornando-o essencial. Faço o mesmo procedimento com o amarelo e, quando não o utilizo em sua forma pura, misturo-o às outras cores também, o que confere um estado de luminosidade ao trabalho.

Cada cor suscita um movimento, uma temperatura, um som musical e um estado de espírito [...] Kandinsky vê uma afinidade evidente entre o amarelo e o branco, cor também associada ao conceito da luz (BARROS, 2006, p. 184-185).

Pode parecer piegas, mas a cor me transmite extrema alegria, uma manifestação de contentamento e, por certo, movimentava meu estado de espírito, além de se relacionar intimamente com ele; Kandinsky, em uma carta à Gabriele Münter, no ano de 1916, fala sobre o seu sonho de pintar um grande quadro que revelasse os sentimentos de êxito e felicidade. Concretizaria este desejo através da harmonia das cores e formas – elas seriam as responsáveis por este mundo de alegria. Só me lembro de ter deixado as cores um pouco de lado em momentos de muita tristeza. Imaginava que seria quase uma blasfêmia utilizar o amarelo ou o laranja em períodos de baixo astral, já que para mim

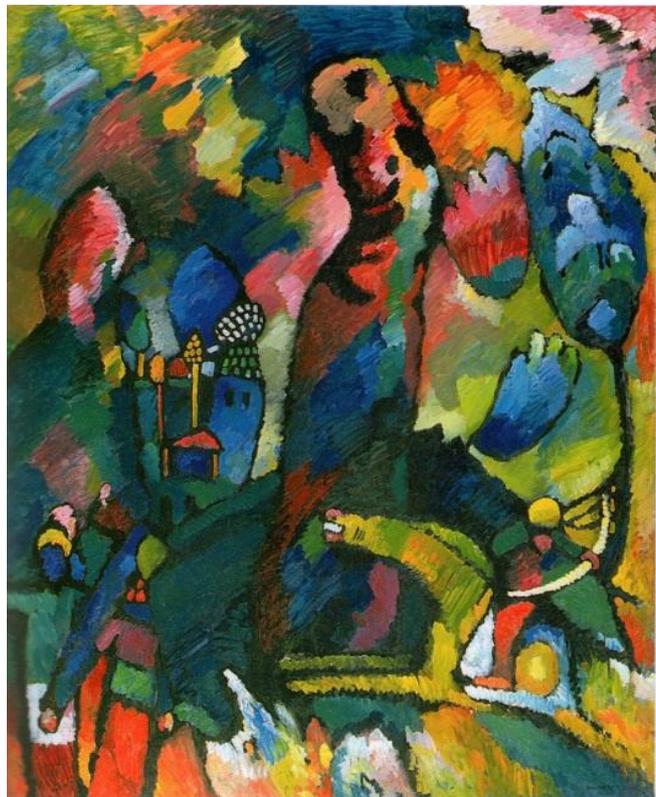
elas simbolizam o esplendor, além de servirem como excelentes sinônimos para vibração, vivacidade e entusiasmo.

Mas o que significam esses tons abafados? Em fins do século XIX, artistas de vanguarda como Pissaro consideravam o uso das cores vibrantes, um equivalente da complexidade da visão, como um sinal de diferença do que eles consideravam arte de salão burguesa, a qual era vista como promotora de um tipo de visão “opaca”, tonal e portanto, “reprimida” (FRASCINA, 1998, p.146-147).

Beatriz Milhazes, Kandinsky e Matisse são minhas principais referências em relação às cores; existem, no entanto, algumas obras pontuais por explorarem este universo. Examino por horas suas combinações, as misturas e gama de tons; procuro de alguma maneira, aprender também, a partir da observação, a habilidade de gerar composições harmônicas. Kandinsky compara os trabalhos à música, e penso semelhante a ele nesta questão, já que não é fácil reunir tantas possibilidades e variantes em uma só combinação (levando em conta uma certa proporção e ordem).



Beatriz Milhazes (1960)  
*Figo*, 2006  
Gravura/ Screenprints e wood block  
175 x 120 cm



Wassily Kandinsky (1866 – 1944)  
*Quadro com arqueiros*, 1909  
Óleo sobre tela  
177 x 147 cm  
The Museum of Modern Art, NY

Matisse compõe figuras a cores; já no caso de Milhazes e Kandinsky, a intensidade delas se dá sobre um trabalho abstrato e não à toa que este último, denomina muitos de seus trabalhos *Improviso*. Considero diferente a forma de aplicação das cores nestes dois casos. A empreitada de incorporar a cor de forma frenética e intensa em obras figurativas não é tão simples como pode parecer. É preciso cuidar a tensão gerada pelas cores, além de integrar uma parte à outra sem que a figura se perca. Acredito que a cor dá liberdade sim, mas, por vezes, exige abordagens cautelosas. No que tange ao aparecimento e certa compreensão (este projeto em específico) da silhueta apresentada, seja um perfil, um busto ou uma árvore, é preciso que a abundância da cor não passe por cima do principal, neste caso, a personagem.

Outro detalhe importante: não faço nenhum estudo das cores nem as coloco propositalmente desejando instigar uma ou outra sensação. Já li a respeito das interpretações dadas a elas além dos estudos da Bauhaus, mas friso que minhas escolhas geralmente estão ligadas ao acaso. “A orientação (da cor) é um indicador do modo de pensar e agir” (BARROS, 2006, p.79). Tenho a intenção de abordar o espectador através da cor, chamá-lo, algo do tipo “decifra-me ou devoro-te” (Machado de Assis, 2008, p.4). Apesar disso, o aspecto intuitivo praticamente integra toda e qualquer explanação a respeito das minhas tomadas de decisão.

Referi-me anteriormente ao fato de não possuir longas explicações ou evidências do porquê de cada cor (em cada parte dos trabalhos), pois realmente não há muitos detalhes a serem narrados, apenas em alguns casos muito específicos, como o da Branca de Neve. Além das características próprias da personagem, pele alva e cabelos negros, levei em conta o imaginário coletivo ou ainda, a versão do clássico da Disney (por isso a utilização do azul, amarelo e vermelho) já que na ilustração originais da fábula dos irmãos Grimm, ela usa uma roupa completamente diferente.



Frantz Jüttner  
 Ilustração para *Branca de Neve*, 1905



Clássico dos irmãos Grimm produzido por  
 Walt Disney  
*Branca de Neve e os sete Anões*, 1937

Este caso e o de Alice são os únicos (no tocante às cores) em que segui à risca detalhes inerentes à história ou relacionei à arte que já existia. O restante, bem, fiz da maneira que quis – por isso é capaz do leitor não reconhecer determinada personagem (que inicialmente era loira e apareceu ruiva, por exemplo) através da representação.

Embora possuísse liberdade para abordar cada personagem com a cor que quisesse, considerei uma odisséia não repeti-las ou apoiá-las no suporte sobre o mesmo lugar. As cores de que dispunha eram as mesmas e, neste caso, era bem provável que depois de algum tempo acabasse por fazer as mesmas relações entre elas. Tentei percorrer o caminho inverso, realizando trocas, observando constantemente os trabalhos prontos e estabelecer o que chamo de novas relações cromáticas. Neste curto espaço, aprendi que “as cores não são coisas”, mas que “as coisas surgem da cor”, como um “nascidouro” de coisas e, como revela Tiago Mesquita, ela “não precisa cumprir função nenhuma (...) anda como dona se aquele for seu espaço” (CAMARGO, 2009 p.28).

As personagens a que me propus retratar surgiram dentre as cores e custei a acreditar que isto pudesse ser colocado deste modo. “Assim como nos recortes de Henri Matisse, não é um corpo que é o azul, mas um azul que se mostra como figura” (CAMARGO, 2009, p. 27).

## 2.6 Desenho e Pintura

O desenvolvimento das práticas recentes, tanto do desenho quando da pintura, parece resistir a qualquer tentativa de definição de uma como imitação da outra. Para muitos artistas a pintura tornou-se desenho e vice-versa. O desenho, em sua tradição, é definido de acordo com seus dados materiais: seu suporte é o papel e seus recursos são essencialmente gráficos (mina de chumbo, carvão, pena, etc). [...] o desenho estaria ao lado da linha, da delineação, do gesto, enquanto a pintura estaria ao lado da cor, da superfície, da mancha. (HAAS, 1992, p.1)

O desenho sempre foi algo muito forte para mim, o esboço, o rascunho. Preciso dele para delimitar o espaço a ser utilizado no papel, preciso enxergar o esqueleto da figura antes de adicionar tinta ou qualquer outro material. Demorei muito para sentir-me confortável com um pincel na mão – eis um objeto que me desafia! Mas o lápis se transformou num amigo desde cedo, além da vantagem de termos firmeza ao segurá-lo. Diante de um pincel, cheguei a me sentir com “*Mal de Parkinson*” e cometi muitos, muitos erros e desperdicei muito material por não gostar do resultado na pintura. O desenho, por outro lado, me concedia estabilidade e segurança. Lizárraga, a respeito deste assunto, diz:

O desenho é a base, o ponto de partida de qualquer trabalho plástico: uma linha, vista como volume, pode virar esculturas ou elementos sólidos. Uma linha tem infinitas linguagens. É um texto que cabe ao artista desenvolver. Está esperando ser transformada em leitura visual. O plano de fundo é só o suporte (DERDYCK, 2007, p. 69).

Perdoem-me os pintores convictos, mas não conseguirei tão cedo desfazer-me do lápis; ele é, sim, um mecanismo para projetar o que está para vir e se configura em meu trabalho (e em outros tantos) como um importante recurso, essencial eu diria, para concretizar minhas pretensões futuras. O desenho é, portanto, o princípio de como meus pensamentos, tomam forma fora de minha cabeça. Arnaldo Battaglini afirma que o desenho habita a fronteira entre a ideia e a realidade e que construímos imagens e emoções através de sinais gráficos, materializando noções de forma, peso, direção, luz e localização no espaço (DERDYCK, 2007, p.111).

Apesar de pensar como desenhista, projetar o trabalho como tal, escolher o papel como suporte e jamais abdicar do grafite, me adentro sem constrangimentos no terreno da pintura, pois as superfícies de cor, a mancha, as camadas, escorridos e materialidade da tinta muito me interessam. Propus um casamento: minha realidade é a do desenho,

grande parte de meu procedimento é da pintura, os materiais são de ambos os lados... e, como fruto desta relação, nasceu um “híbrido”.

Para ser sincera, não me importa mais o fato de que uns percebam este resultado como desenho ou como pintura, como produto de uma desenhista ou pintora, ou, ainda, ilustradora; alegra-me apenas a decisão de buscar um alinhavo entre as duas áreas. Confesso que num passado não muito distante isso foi difícil para mim, pois no final da pintura eu aparecia com um pincel atômico ou nanquim preto para delinear aquela forma que não parecia muito nítida. Gerava-me incômodo o fato de não conseguir entender se aquilo era um olho, se ela tinha nariz e se o cabelo ficava atrás ou na frente da orelha, demasiadamente preocupada com os pormenores, até que finalmente consegui vencer isso. Mergulhei de tal forma no excesso de tinta, no transbordamento da pintura e nas manchas não encomendadas que uma suposta “perfeição da figura” obrigatoriamente precisou ser colocada em segundo plano; agradeço ao processo de trabalho, que me obrigou a agir e pensar de maneira diferente.

Há nomes que me encorajaram a brincar entre estes dois terrenos, tais como João Fahrion, que apesar de deixar a marca das cerdas do pincel nas telas, muitas vezes acrescenta o contorno como acabamento, assim como Guignard, que recorre ao mesmo recurso (Fig. 125, 126).

O mesmo se dá no autorretrato de Tarsila e em alguns trabalhos de Mário Rönhelt, que utiliza o pincel estreito como instrumento para obtenção de um resultado gráfico. Vejo o mesmo em pinturas de Carlos Petrucci, pois apesar do óleo, consegue se perceber com bastante nitidez o contorno (com a própria tinta) delineando a figura, deixando-a bastante distante do fundo em questão. O próprio Rönhelt propõe um cruzamento entre os materiais do desenho e da pintura quando utiliza o grafite e tinta acrílica simultaneamente; mas, em seu caso específico, ele conserva separado o aspecto gráfico dos campos de cor, enquanto Milton Kurtz organiza seu trabalho estabelecendo a mesma relação entre as técnicas e materiais. Creio que estes artistas estiveram (em muitos momentos) no “meio do caminho”, e não vejo problema algum nisso. Penso que o hábito de tramitar entre as técnicas só agrega valor ao trabalho, além de fornecer efeitos inesperados ao mesmo (Fig. 127 e 128).

Felizmente, encontrei o trabalho de uma colega, que apesar de dar maior destaque ao desenho, traz uma discussão forte entre linha e mancha, a incorporação de uma técnica à outra e possíveis frutos deste diálogo. Dentro de sua linha de raciocínio, há questões pertinentes ao meu processo. O desenho é também apresentado como “essência, conceito ou pensamento”. Parece-me importante relacionar estas características ao meu mundo particular, que gera primeiramente desenhos, possuindo grande proximidade com os esquemas, esboços e grafismos (para conceber a obra), além da afetividade evidente com a linha e o contorno. Embora este trabalho possa suscitar maiores comentários referentes à pintura, há de se considerar a hierarquização do processo, que, neste caso, tem como sua primeira etapa um pensamento genuíno de desenhista; como a colega frisa, o “projeto [...] a criação dos gestos”, “No desenho, a linha é um elemento de base” (MELO, 2010, p. 14,15).

Ainda há a recuperação do termo *pintura de ordem pictural* (criado por Wölfflin), indicando “uma linha que se emancipa do objeto e não mais desenha com precisão os contornos”, esta precisão distinguia minha produção anterior, e tornou-se uma característica marcante em meu trabalho, apresentando-se em grande parte de minhas pinturas. Entretanto esta qualidade de exatidão foi aos poucos sendo invadida pela mancha, “um pequeno espaço de cor em um conjunto de cores uniformes”, “abolindo a linha e [...] modelando a superfície à pintura”.

“Os impressionistas, e, mais tarde, os pontilhistas pintam, sem necessidade da linha de contorno, por manchas de cores uniformes justapostas [...] sem mais nenhuma disciplina formal, para traduzir a dissolução e a abolição das formas” (MELO, 2010, p. 16).

Para alguém que delineava a figura com tamanho cuidado, amedrontada com a possibilidade de maior atuação pictórica, se tornava bastante difícil a tarefa de optar por uma maior introdução da mancha. Entretanto, após uma investigação mais plena no terreno da pintura, encontrei outro modo de elaborar o trabalho, desta vez, focalizando a passagem, sem retomar uma linha muito precisa depois (por conta do considerava um “melhor acabamento”). É deste enleio que se origina este projeto.

### 3. PROCESSO DE TRABALHO

É preciso, sobretudo, recordar que o “fazer” é verdadeiramente um “formar” somente quando não se limita a executar algo já idealizado ou realizar um projeto já estabelecido ou a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas, mas no próprio curso da operação inventa o *modus operandi*, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que realiza. Formar, portanto, significa “fazer”, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo *inventa o modo de fazer* (PAREYSON, 1993, p. 59).

Nem tudo estava decidido em meu trabalho, e algumas coisas simplesmente foram acontecendo. Eu realmente fiz descobertas “fazendo”. Sobre este “fazer”, Paul Klee diz: “Será que uma obra pictórica surge de uma só vez? Não, ela é construída parte por parte, processo não diverso do da construção de uma casa” (LICHTENSTEIN, 2004, p. 129). Aconteceram acidentes, desperdícios, imprevistos. Aprendi a lidar um pouco mais com o acaso e o gesto. Às vezes, as coisas não iam muito bem. Dependi da sorte, do clima, da casa vazia e do silêncio dos vizinhos, “[...] aquele barulho ensurdecedor de relinchos e palmas e bater de cascos” (LEWIS, 2010, p. 382).

Quando defini (no plano das ideias) o tipo de trabalho que faria, comecei por escolher os livros de que gostava. Inicialmente, esta lista continha 32 (trinta e dois) títulos, e é evidente que meu espírito megalomaniaco gostaria de fazer todos. Considerando que seria inviável, parti para a eliminação, levando em conta as personagens femininas que me instigariam mais na hora de produzir.

Consegui anular 12 (doze) livros e pensei que poderia pintar 20 (vinte) trabalhos. Infelizmente, quando me dei conta da mão de obra para tal, decidi fazer apenas 10 (dez); mas, ao lembrar que o professor Rodrigo Nuñez declarava que “quem pinta oito, pinta dez”, ponderei que, se corresse contra o tempo, poderia sim fazer mais 5 (cinco), e foi o que aconteceu. Eis a minha lista de personagens e, respectivamente, obras e seus autores:

1. Iracema – Iracema, José de Alencar
2. Ema Bovary – Madame Bovary, Gustave Flaubert
3. Capitú – Dom Casmurro, Machado de Assis
4. Nastassia Filipovna – O Idiota, Fiódor Dostoiévsky

5. Alice – Alice no País das Maravilhas, Lewis Carroll
6. Elizabeth Bennet – Orgulho e Preconceito, Jane Austen
7. Julieta Capuleto – Romeu e Julieta, William Shakespeare
8. Annabel Lee – Manuscrito, Edgar Allan Poe
9. Guinevere – Rei Arthur, Alan Massie
10. Dona Flor – Dona Flor e seus Dois Maridos, Jorge Amado
11. Branca de Neve – Branca de Neve e os Sete Anões, Irmãos Grimm
12. Anna Karenina – Anna Karenina, Leon Tolstói
13. Clarissa Dalloway – Mrs. Dalloway, Virgínia Wolf
14. Catherine Earnshaw – O Morro dos Ventos Uivantes, Emily Brontë
15. Marguerite Gautier – A Dama das Camélias, A. Dumas Filho

### **Construindo personagens**

“(…) Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1994, p. 55).

Não possuo esta coleção de livros em minha estante, embora tenha lido a todos. Alguns relatos já se esmaeceram com o tempo, outros se encontram mais vívidos em minha memória, mas todos se constituem como importantes leituras em minha vida. Meu primeiro contato com histórias infantis foi através de Branca de Neve (por ser Branca o nome das minhas duas avós), seguido por um livro de contos selecionados dos Irmãos Grimm, em capa dura, um dos primeiros livros que ganhei ao aprender a ler. Alice, outra história fantástica, também atravessa minha infância já que além de ter o livro, assisti ao filme uma infinidade de vezes (e continuei a fazê-la na idade adulta).

Iracema, Capitu e Dona Flor foram minhas escolhas para as representantes brasileiras; as duas primeiras, leituras obrigatórias no período que prestei vestibular. Relembro da dificuldade de ler Alencar e sua “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, 1997, p.4) e da necessidade de possuir um dicionário de tupi guarani em casa, para cumprir a tarefa de compreender a obra e seu nível de erudição. Houve também a fascinação ao descobrir a força das mulheres machadianas e seus perfis talhados à dissimulação. A última, Dona Flor, ponto central de um trabalho realizado

numa classe de Língua Portuguesa durante no ensino médio, introduziu-me pela primeira vez à escrita de Jorge Amado e a cultura baiana. A respeito delas, afirmo que me foram essenciais. Devo a estes títulos minhas primeiras noções de literatura brasileira, do qual sou grande apreciadora.

As demais personagens também se caracterizam (algumas mais, outras nem tanto) por comportamentos misteriosos e, por vezes, dúbios. Mocinhas e mulheres fatais encontram-se envoltas por amores conturbados, dos quais alguns terminam em morte. Descritas como mulheres jovens e belas (todas carregam descrições imponentes de beleza), acabam por mostrar-se como a espinha dorsal destes romances. Bertha Zuckerkandl comenta:

“Klimt criou com a vienense um tipo ideal: a mulher moderna de uma elegância de adolescente – ele pintava criaturas com uma beleza enigmática – ainda não se conhecia a palavra *vamp*, mas Klimt criou o tipo de Greta Garbo, de uma Marlene Dietrich, muito tempo antes que elas existissem na realidade” (NÉRET, 1994, p.33).

Ao organizar meu método de trabalho, dediquei-me a fazer algo semelhante a Klimt: “ornamentar ícones”. No meu caso específico (não cabe a mim imortalizá-las, pois isto já aconteceu), pretendi mostrá-las como figuras fortes, enérgicas, soberanas, pois é assim que se constituem nas tramas; mulheres que, de alguma forma, se impuseram diante de um regime no qual determinadas atitudes eram consideradas inaceitáveis. Portanto, apesar de seus destinos serem tristes ou não, estão de cabeça erguida, (sem exceção), algumas encarando o espectador e outras com olhar perdido, como a banhista ou a moça arrumando a sala de Matisse, personagens que “se mostram completamente absortos em sua singularidade, ou num tipo de interação recíproca da qual parecemos excluídos. [...] figuras de interioridade” (SALZTEIN, 2009, p. 151).

Confiante em cumprir meu dever, busquei, além das características físicas (como Branca de Neve, apontada como a mais bela de todas), aspectos de personalidade, pontos que ajudaram-me a decidir a fotografia a ser usada, além das possíveis cores empregadas nas pinturas. Guinevere se mostra como uma rainha fria, calculista e vingativa; Annabel Lee morre tragicamente – por conta disso, procurei cores frias para a primeira e o abuso do preto e roxo na segunda. Apesar da seriedade do tema, não simulei qualquer aspecto de violência, nem quis retratá-las de forma exacerbadamente

nostálgica ou regadas à melancolia. Klimt, ao retratar Pallas Athena, faz dela uma “super mulher (...) armada, triunfante e tendo o homem – talvez mesmo a humanidade – em seu poder” (NÉRET, 1994, p. 20). Klimt invertia completamente os fatores, transformando as personagens em figuras escandalosas, abordando outras concepções que não a tragédia da história.

Isso se dá também em Judith que, ao invés de aparecer banhada em sangue cortando a cabeça de Holofernes, surge como heroína e “[...] representava a forma mais eloquente de Eros, a mulher fatal moderna” (NÉRET, 1994, p.33) (Fig. 123 e 124).

Para criar Capitu, ponderei sobre os trechos em que ela aparece ainda adolescente e decidi esboçá-la por volta dos quatorze anos, dando ênfase aos olhos, mais tarde sua marca registrada, marca registrada também deste projeto em questão, pois não só Capitu (com seu “olhar de ressaca”) aparece com excesso de tinta nos olhos, mas todas elas, lembrança que tive da maquiagem borrada depois que uma mulher chora.

“Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Era também mais curiosa. As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. Eram de várias espécies, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas; gostava de saber tudo” (Machado de Assis, 1997, p. 68).

**Que decisões tomei?** Resolvi fazer as personagens segundo a forma como eu as imagino; por isso, às vezes elas não estão 100% como descritas nos textos ou perfeitamente centralizadas em sua época, digamos assim Mrs. Dalloway é 1920, já sua personagem usa um óculos de 1950, (eu realmente gostaria que ela saísse para comprar as flores de óculos); enfim, as histórias serviram como ponto de partida. Na criação dessas imagens, trabalho a partir de fotografias, pois é mais fácil, prático e rápido.

**Como escolho as fotografias?** Coletou imagens de moda desde que era adolescente. Na época, comprava revistas, organizava-as em pastas, olhava, desenhava, olhava tudo de novo. Como isso faz uma considerável bagunça, optei de uns anos para cá por fazer um banco de imagens coletadas da Internet.

Geralmente acesso os sites das principais revistas de moda, como a Vogue, L’Officiel, Elle, V Magazine, Dazed e Confused, I-D, Tank, Jalouse, Nylon, Love, Wound, Pop, Purple, Lula, Bazaar e Visionaire. Dentro dos sites das revistas, vou direto para o link

de editoriais de moda, onde estão as fotos produzidas. Aprendi com o tempo a procurar na Internet mais opções; portanto, procuro as mesmas revistas em sedes de outros países (gosto muito da Vogue Ucrânia, por exemplo), pois diferem muito devido à cultura. Além disso, pesquiso o termo *Fashion Photography*, já que as mesmas palavras em português não trazem muitos resultados. Este, em específico, leva a outros editoriais como jornais de moda, propagandas de marcas e produções de estúdios particulares.

Não há grandes esclarecimentos sobre minhas escolhas; geralmente copio as imagens de que gosto; é, portanto, um procedimento bastante subjetivo. No caso deste projeto, resolvi escolher retratos, e na moda geralmente este recorte do rosto tem ligação com campanhas de óculos, maquiagem, cabelo ou jóias, podendo ser também a capa da revista.

O próximo passo é imprimir a referida imagem em uma lâmina própria para retro projetor (pois não possuo um aparelho de *data show* em casa); a outra opção é utilizar canetas permanentes (próprias para escrever em cd) e riscar sobre sacos plásticos comuns para pastas de escritório. Fiz isso 15 vezes, centralizei cada transparência desenhada sobre o retro e ajustei o foco e a distância até ficarem do modo como eu queria no papel. Na maioria delas, aproveitei a imagem toda e apenas centralizei no suporte. Antes disso, preparei o mesmo com duas mãos de tinta PVA da Suvinil (própria para uso externo e interno, já que é mais resistente). Fiz isto com o rolo, não chegando a atingir as extremidades; concentrei-me em um retângulo imaginário no centro dele, imaginando que ali haveria maior acúmulo de tinta.





Bianca Pinheiro

*Alguns registros do Processo de Trabalho, 2012*

Faço o primeiro risco com lápis HB, que possui um grafite de maior dureza e não mancha; depois, reforço este risco com carvão. Até este ponto, o papel, que estava na vertical, junto à parede, permanece em pé. Após o uso do carvão, coloco o suporte na mesa e o utilizo na horizontal: mais um pensamento de desenhista.

“O ato de desenhar, no que concerne o fundamento de sua ação, está intimamente relacionado a esse plano horizontal e conseqüentemente à sua esfera de atração, donde podemos supor a queda, o abismo e as trevas como imagens arquetípicas evocadas nesse processo” (GONÇALVES, 2005, p.2).

Como se pode ver, procuro fazer um risco forte na superfície, para não perder a linha inicial e a figura no meio do procedimento; caso contrário, eu acabo me distanciando muito da ideia inicial. A escolha do carvão também se deu para forçar-me a mudar um pouco o que vinha fazendo. Embora se risque e tencione muito a barra de carvão sobre o papel, ele passa a se esfregar e acaba se apagando, e isso provoca uma modificação no momento de adicionar a tinta, pois o esboço se perde aos poucos e preciso por vezes, recuperá-lo a partir da fotografia ou através da memória.

No início, me cansei bastante, pois toda a vez que espalhava a tinta com pincel, esfumava o carvão, mal enxergando a proposta a seguir. Cansei-me também pela sujeira causada pelo carvão. Eu tinha usado este material há seis anos, por obrigação em uma disciplina, e então lembrei porque não havia gostado! Sentindo-me sem domínio, meu desenho muitas vezes apagava-se sem que eu mal tivesse passado a mão por perto e, ainda por cima, criou-se um tapete imaginário no meu chão.

**Então, como tudo se resolveu?** Tudo começou com um palito de picolé. Após ter decidido os materiais a serem utilizados: papelão e tinta acrílica e ter substituído o grafite pelo carvão. Escolhido as imagens na internet e ampliado as mesmas no suporte, comecei a pintar. No primeiro trabalho, aconteceu um acidente: derramei todo o pote de tinta sobre ele. Procurei, então, uma régua ou um objeto para tirar o excesso da tinta e devolvê-la ao recipiente. Não encontrei e resolvi dar um tempo. “Estava eu desassossegadamente abanando os mosquitos” (NETO, 2000, p.1). Saí de casa, dei uma volta e resolvi comprar um picolé. Volto para a casa com ele na mão. Ao entrar na sala e terminar de comê-lo, percebo minha solução: lavar o palito e utilizá-lo como espátula.



Bianca Pinheiro (1987)  
*Materiais e Processos*, 2012

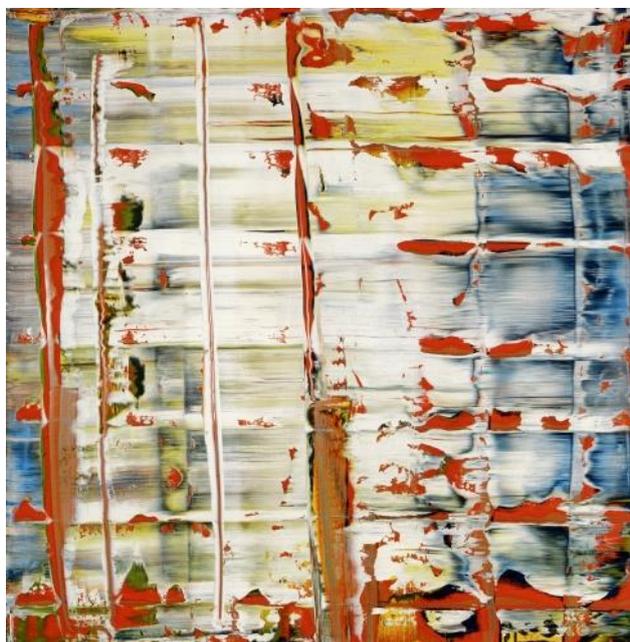
Foi o que fiz; raspei todo o papel e devolvi a tinta ao pote. Vi que ali ficara um vestígio interessante, não exatamente como uma espátula, com grandes relevos, mas era algo diferente do que vinha fazendo até então. “Atravessamos um campo não cultivado”, diz Paul Klee (LICHTENSTEIN, 2004, p.127). A escolha do suporte foi um ponto fundamental já que, de outro modo, o mesmo não resistiria a atuação de tamanha quantidade de tinta. “A relação entre os materiais e a técnica é de coexistência e compartilhamento; eles se fundem, a fim de formar um todo singular” (CAMPO, 2009, p. 15). Minha preocupação com o todo e com a ação das excessivas das camadas de tinta sobre o suporte me levaram a procurar um papel com gramatura superior a 400 (quatrocentos) gramas. Encontrei o pinho, uma espécie de papelão cinza, bastante rígido e não tão poroso, perfeito para o que tinha em mente.

Para não precisar lavar o palito muitas vezes, resolvi comprar um pacote deles; a facilidade é que utilizava um para cada cor e jogava fora, algo que jamais poderia fazer com pinceis. O processo só não foi mais rápido devido à quantidade de tinta colocada; às vezes eu “afogava” a figura sem querer e precisava tirar toda a tinta de cima. Deste modo fui criando camadas, sobrepondo cores e definindo a figura. Nenhuma delas possui uma silhueta extremamente delineada, mas todas são reconhecíveis.

Apesar de não ter recordado deste nome no instante de realização dos trabalhos, Gerard Richter possui uma imensa produção em pintura abstrata. Brinca com aquela grande espátula, ou régua; a tinta já está no suporte, as cores já foram escolhidas; ao fazer o movimento perpendicular ao suporte, ele pressiona a tinta, mistura as cores, criando uma nova superfície e faz este movimento de ir e vir diversas vezes. Como diz no documentário *Gerhard Richter Painting*, "As imagens fazem o que elas querem".



Gerhard Richter (1932)  
Pintura Abstrata, 1992  
Óleo sobre tela  
200 x 180 cm



Gerhard Richter (1932)  
Pintura Abstrata, 1992  
Óleo sobre alumínio  
100 x 100 cm

Seus quadros são o resultado de um processo longo e em aberto. De forma semelhante ao reboco de um pedreiro, ele vai passando a tinta em camadas. Às vezes com um pincel, outras com uma espátula raspadeira gigante. Com esse enorme utensílio de trabalho, ele distribui a tinta em grandes superfícies sobre a tela. (OELZE, 2012)

A tinta óleo geralmente é mais consistente e de cor mais profunda; para obter um resultado semelhante, até coloquei mais pigmento nas tintas e pensei em misturá-las a uma emulsão que aumentasse a viscosidade, mas poucas gotas criavam uma pasta e achei que a tinta perdera a maleabilidade, transformando-se quase numa massa corrida – por isso, deixei de lado esta ideia.

Após ter “descoberto” essa solução, passei a elaborar os trabalhos. São quinze (15) no total, cada qual com medida de 100 x 80 cm. Neles, estão várias das características que listei ao longo desse texto: presença de figuras femininas, saturação, muito colorido, camadas e camadas, sem esquecer no entanto, da presença da linha. Ali estão, portanto, trabalhos que propõem um diálogo entre o desenho e a pintura e que são, pela temática, pelo tratamento e por um certo exagero, eu, Bianca.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar um trabalho plástico, olhar para a produção do passado e escrever sobre si próprio, eis uma tarefa demasiadamente complexa. Vivi muitos personagens até finalizar este projeto e como Pestana (*de Um Homem Célebre*), de Machado de Assis, debati-me com a diversidade de dilemas de alguém que busca compor uma obra; busquei com afinco, entre “polcas e clássicos”, um resultado que não fosse tão dissonante das minhas verdades e das expectativas da academia.

Escolheria outro emprego, escrevente, carteiro, mascate, qualquer coisa que lhe fizesse esquecer a arte assassina e surda. Começou a obra; empregou tudo, arrojo, paciência, meditação, e até os caprichos do acaso, como fizera outrora, imitando Mozart. Releu e estudou o Requiem deste autor. Passaram-se semanas e meses. A obra, célere a princípio, afrouxou o andar. Pestana tinha altos e baixos. Ora achava-a incompleta. não lhe sentia a alma sacra, nem idéia, nem inspiração, nem método; ora elevava-se-lhe o coração e trabalhava com vigor. Oito meses, nove, dez, onze, e o Requiem não estava concluído. Redobrou de esforços, esqueceu lições e amizades. Tinha refeito muitas vezes a obra; mas agora queria concluí-la, fosse como fosse (Machado de Assis, 2003, p.8).

Depois desta “novela mexicana”, pensei novamente que tudo poderia dar errado. “Covarde! Por que não luta de frente? Está com medo, hein? Aqui não é lugar de dançar!” (LEWIS, 2009, p. 382). Mas agora tenho clareza de que todo ônus tem seu bônus. Assimilei, com este trabalho, algumas coisas necessárias, ou pelo menos “me encontrei”.

Rockwell sempre fotografou antes de pintar, mas criou para si um novo mundo; o mais importante em minhas seleções de fotos foi o que resolvi fazer com elas, criando uma nova identidade para as mesmas. Consegui, como Anita Malfatti, aplicar-me no uso das cores; parei um pouco de me censurar por não ser absurdamente detalhista como Ingres e cheguei ao elemento principal, um intervalo entre pintura e desenho, tal qual Munch em seus retratos. Não tenho dúvidas de que, apesar dos transtornos, eu saí ganhando. Acho que agora posso pensar em descansar! “Durmamos, pois, e vamos sonhar também...” (NETO, 2000, p. 41).

O maior desafio de utilizar os palitos foi o fato de aprender a lidar com os acidentes. Fui, aos poucos, encontrando soluções, acabei me acostumando com os problemas

inerentes à “nova técnica” e aprendi durante algumas semanas a conviver com questões que nunca fizeram parte do meu trabalho anteriormente. Erros que geram descobertas, e a perfeita noção de que, “o formar, portanto, é essencialmente, um tentar” (PAREYSON, 1993, p.61).

A fraqueza mental, o cansaço, o desejo de desistir e as muitas incertezas, foram meus companheiros constantes, mas, enfim, encerra-se uma etapa.

E tu [...] de grande fortaleza  
Da determinação que tens tomada,  
Não torne por detrás, pois é fraqueza  
Desistir-se da cousa começada  
(CAMÕES, Canto I, estrofe 40, 2008).

Feito como pintura, organizado como desenho, eternas conversas entre linha e mancha, este é minha proposta e felizmente, apesar do tempo, dos percalços, deslocamentos e imprevistos, finalizo este projeto. “Quanto ao resto, sinto-me aqui perfeitamente bem” (GOETHE, 2001, p.2). A todos os que me ajudaram e trabalharam junto comigo, mais uma vez, obrigada!



Bianca Pinheiro (1987)  
Guinevere, 2012  
Carvão e acrílica sobre papel  
100 x 80 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
Catherine Earnshaw, 2012  
Carvão e acrílica sobre papel  
100 x 80 cm



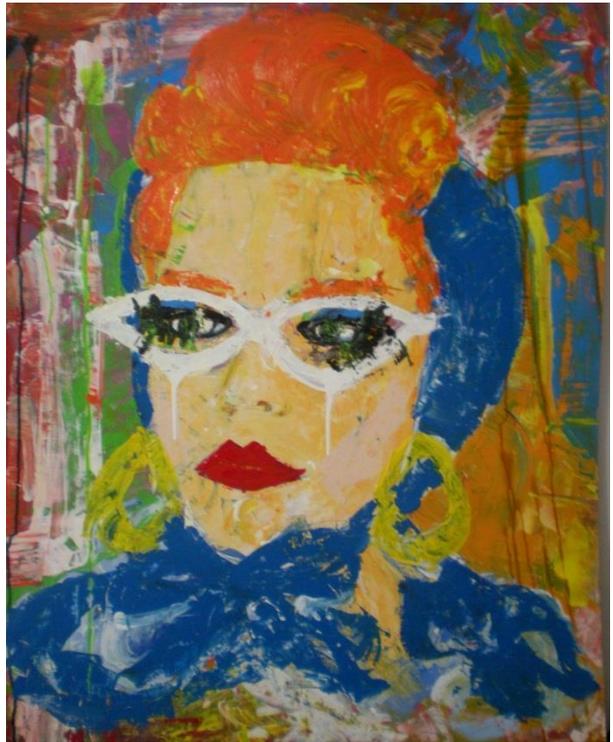
Bianca Pinheiro (1987)  
Dona Flor, 2012  
Carvão e acrílica sobre papel  
100 x 80 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
Branca de Neve, 2012  
Carvão e acrílica sobre papel  
100 x 80 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
 Alice, 2012  
 Carvão e acrílica sobre papel  
 100 x 80 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
 Mrs. Dalloway, 2012  
 Carvão e acrílica sobre papel  
 100 x 80 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
 Madame Bovary, 2012  
 Carvão e acrílica sobre papel  
 100 x 80 cm



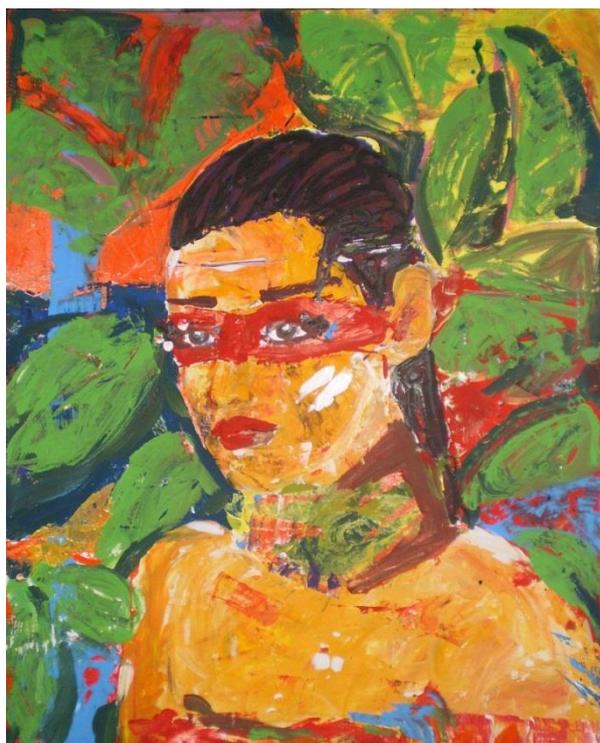
Bianca Pinheiro (1987)  
 Elizabeth Bennet, 2012  
 Carvão e acrílica sobre papel  
 100 x 80 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
 Julieta, 2012  
 Carvão e acrílica sobre papel  
 100 x 80 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
 Annabel Lee, 2012  
 Carvão e acrílica sobre papel  
 100 x 80 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
 Iracema, 2012  
 Carvão e acrílica sobre papel  
 100 x 80 cm

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Referências Artísticas

BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

BAZIN, German. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOSI, Eclea. *Memória e Sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). *O meio como Ponto Zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade: 4 ).

CHAMPIGNEULLE, Bernard. *A Art Nouveau*. São Paulo: Verbo, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

CIVITA, Roberto. *Grandes Mestres: Toulouse-Lautrec*. São Paulo: Ed. Abril S.A., 2011.

CIVITA, Roberto. *Grandes Mestres: Van Gogh*. São Paulo: Ed. Abril S.A., 2011.

CIVITA, Roberto. *Grandes Mestres: Matisse*. São Paulo: Ed. Abril S.A., 2011.

DERDYCK, Edith (Org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

DUARTE, Rodrigo A. P. (Org.). *O belo autônomo. Textos clássicos de Estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. [Textos de Platão a Merleau-Ponty].

DUCHTING, Hajo. *Kandinsky*. Köln: Ed. Taschen, 2005.

FEIJÓ, C. *Ilustrações*. Disponível em: [www.alopra.com.br](http://www.alopra.com.br). Acesso em 21 de agosto de 2012.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FRASCINA, Francis et al. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

GRAHAM-DIXON, Andrew. *Arte: O Guia Visual Definitivo da Arte: da Pré-História ao Século XXI*. São Paulo: Publifolha, 2011.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

HUISMAN, Philippe; DORTU, M. G. *Biblioteca de Arte, Os Impressionistas: Lautrec*. São Paulo: Editora Três, 1973.

KAHLO, F.; ROTAS, A. *O Diário de Frida Kahlo*. Cidade do México: Editorial RM, 2009.

KIELWAGEN, Jefferson Wille. *Kitsch e Design Gráfico: teoria e prática do mau gosto*. Joinville: J.W., 2005.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Textos essenciais. Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

MOLES, Abraham. *O Kitsch: A arte da felicidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva S. A., 2001.

NÉRET, Gilles. *Gustav Klimt*. Köln: Taschen, 1994.

OELZE, Sabine. 2012. Disponível em: [www.dw.de](http://www.dw.de). Acesso em 15 de agosto de 2012.

PAREYSON, Luigi. *Estética. Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

SALLES, C. A.. *Gesto Inacabado, Processo de Criação Artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2007.

SALZSTEIN, Sônia. *Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

TESSLER, E. Comunicação oral no colóquio “O retorno do figurativo?”, Instituto Goethe de Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). In: IIIª Bienal do Mercosul, 2001.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002.

### **Trabalhos de Conclusão, Dissertações e Teses**

BORNE, Bruno. *A Imagem é Sempre Virtual*. Porto Alegre: UFRGS, 2010. TCC (Graduação) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CAMPO, Marcela Lirio. *Sobre Camadas*. Porto Alegre: UFRGS, 2009. TCC (Graduação) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MELO, Maria Alice Portela de. *Entre Linhas e Manchas: o desenho como exercício do desejo*. Porto Alegre: UFRGS, 2010. TCC (Graduação) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

POLIDORO, Marina Bortoluz. *Capturar, acumular, recombinar: sobre a espessura da imagem instaurada a partir de camadas*. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Dissertação

(Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RAMOS, Paula Viviane. *Artistas Ilustradores. A Editora Globo e a Constituição de uma Visualidade Moderna pela Ilustração*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

### **Periódicos**

GONÇALVES, F.. *Um percurso para olhar: o desenho e a terra*. Porto Arte, Porto Alegre, v. 13, n. 23, 2005.

HAAS, P. de. *O Desenho Contemporâneo*. In. *Le dessin contemporain: vers un élargissement du champ artistique*. Clamecy: Imprimerie Laballery, 1992. (Actualité des arts plastiques 51). Tradução de Richard JOHN.

### **Catálogos**

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. Jorge Guinle: *Belo Caos*. Volume 2. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

HERKENHOFF, Paulo. *Beatriz Milhazes: Cor e Volúpia*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alvez, 2007.

MILHAZES, Beatriz. Mares do sul. Apresentação Francisco Weffort, Frances Reynolds Marinho; tradução Izabel Murat Burbidge, Michael Asburg, Odile Cisneros. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. 190 p., il. color.

### **Referências Literárias, Musicais e Filmográficas**

ALENCAR, José de. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.

ASSIS, Machado de. *Um Homem Célebre*. 2003. Disponível em: <http://www.vistualbooks.terra.com.br/>. Acesso em 29 de agosto de 2012.

AUSTEN, J. *Orgulho e Preconceito*. São Paulo: Martin Claret, 2010.

BOXALL, P.. *1001 Livros para ler antes de morrer*. São Paulo: Editora Sextante, 2010.

BRONTË, E. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2011.

BUARQUE, C. *O Que Será*, 1976.

BURTON, Tim. *A Noiva Cadáver*. EUA, 2005.

- CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.
- CARROLL, L.. *Alice no País das Maravilhas*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1998.
- GOETHE, J. W. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.
- LEWIS, C. S. *As Crônicas de Nárnia*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009.
- MASSIE, A.. *Rei Arthur*. Rio de Janeiro: Pocket Ouro, 2003.
- NETO, S. L.. *Casos de Romualdo*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2000.
- NICOLA, José de. *Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Ed. Scipione, 1999.
- PATRICK, Julian. *501 Grandes escritores: um guia abrangente sobre os gigantes da literatura*. São Paulo: Editora Sextante, 2009.
- POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1998.
- RILKE, J. M. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: Globo, 1980.
- WOOLF, Virgínia. *Mrs. Dalloway*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 2006.
- YALOM, I. D.. *A Cura de Schopenhauer*. Rio de Janeiro: Pocket Ouro, 2005.

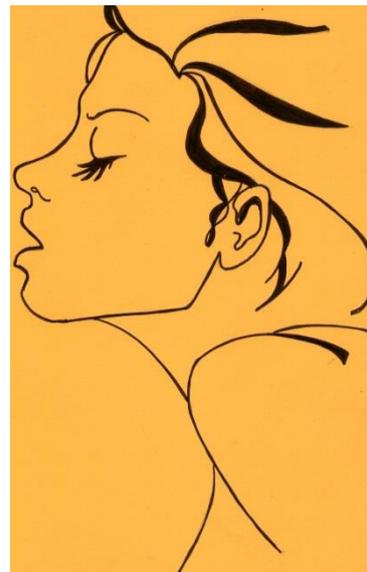
### **Dicionários**

- MICHAELIS. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em 20 de agosto de 2012.
- MIORANZA, Ciro; SILVA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Filosófico Voltaire*. São Paulo: Ed. Escala, 2008.
- PRIBERAM. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>. Acesso em 20 de agosto de 2012.

## APÊNDICES



Bianca Pinheiro (1987)  
*Croquis de Moda*, 2005  
 Magic color e hidrocor sobre papel  
 30 x 21 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Estudo*, 2010  
 Ilustração digital  
 30 x 21 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Estudo*, 2011  
 Grafite sobre papel  
 30 x 21 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Areia movediça (esboço)*, 2011  
 Grafite e nanquim sobre papel  
 42 x 60 cm



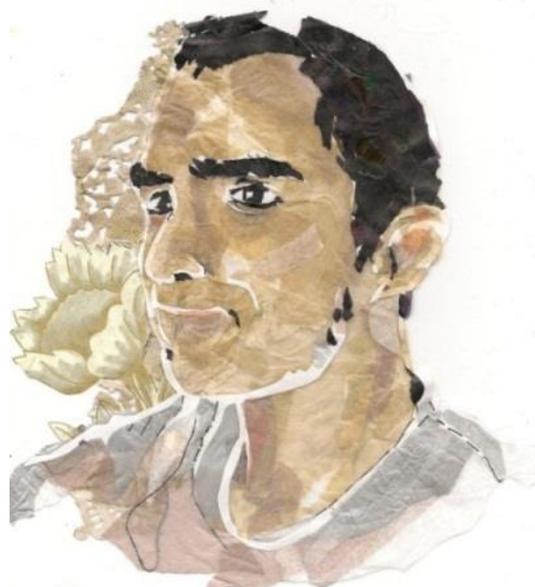
Bianca Pinheiro (1987)  
*Flauta 1*, 2006  
 Tinta de tecido, pastel oleoso,  
 nanquim e pincel atômico sobre  
 papel  
 80 x 60 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Flauta 2*, 2006  
 Grafite, carvão, pincel atômico e  
 nanquim sobre papel  
 100 x 70 cm



Marina Polidoro (1987)  
*Secador de cabelo II*, 2008  
 Desenho e papel sobre papel  
 18 x 27,5 cm



Marcela Campo (1987)  
*Série "sobre camadas"*, 2009  
 Papel sobre papel

Fig. 77– 80



Tim Burton (1958)  
*A Noiva Cadáver*, 2005



Bianca Pinheiro (1987)  
*Esboços para Noivas*, 2010  
 Grafite, pastel oleoso  
 e nanquim sobre papel  
 42 x 30 cm



Andy Warhol (1928 – 1987)  
*Green Marilyn*, 1962  
 Serigrafia  
 50,8 x 40,6 cm  
 National Gallery of Art



Vik Muniz (1961)  
*Quebra cabeça*, 2010  
 Quebra cabeça de fotografia  
 Cerca de 120 x 120 cm

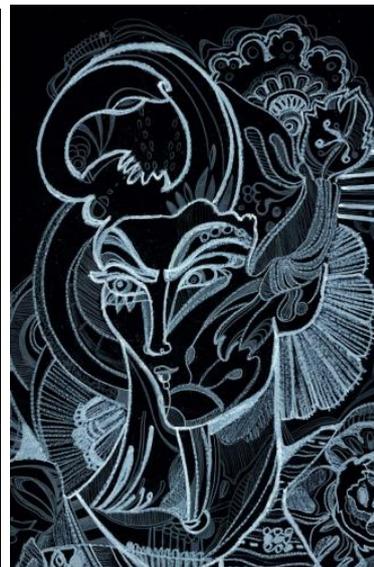


Bianca Pinheiro (1987)  
*Série Red Fashion*, 2010  
*Montagem 1*, 2010  
 Acrílica, nanquim, grafite, magic color  
 e bordado sobre papel  
 42 x 60 cm

Bianca Pinheiro (1987)  
*Série Red Fashion*, 2010  
*Montagem 1*, 2010  
 Acrílica, nanquim, grafite, magic color  
 e bordado sobre papel  
 30 x 21 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Night*, 2011  
 Acrílica, nanquim, grafite  
 e colagem sobre papel  
 42 x 60 cm  
 Exposição NIQ Night, Bar Pinacoteca



Bianca Pinheiro (1987)  
*Memórias de uma Gueixa*, 2011  
 Pastel oleoso sobre papel  
 42 x 60 cm  
 Exposição CINE NIQ IA/UFRGS  
 2011



Imagens do topo e centro da página  
Luíz Zerbini (1959)  
*Fotografia e recorte de cartas*  
Alice no País das Maravilhas Ed. Cosac  
Naify, 2009

Thalita Hofman (1987)  
*Alice*, 2010  
Ilustração Digital

Fig. 92 – 96



Bianca Pinheiro (1987)  
*Senhora*, 2012  
 Acrílico, nanquim, pastel oleoso  
 e carvão sobre papel  
 100 x 80 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Diva*, 2012  
 Acrílico, nanquim, pastel oleoso  
 e carvão sobre papel  
 100 x 80 cm



Bruno Gali (1980)  
*Bu e Era*, 2011  
 Acrílico sobre linho  
 185 x 205 cm



Nina Moraes  
*As três Marias e o Pássaro cantor*,  
 2012  
 Instalação com técnica mista  
 Exposição METROPOLITANOS,  
 MAC/CCMQ  
 Porto Alegre



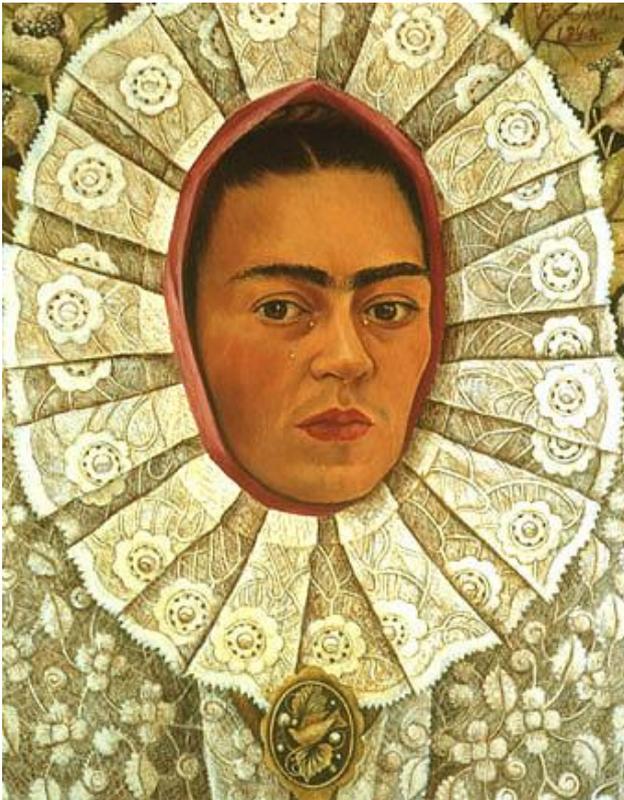
Paredes de estabelecimentos no centro de São Paulo traz marca dos irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo



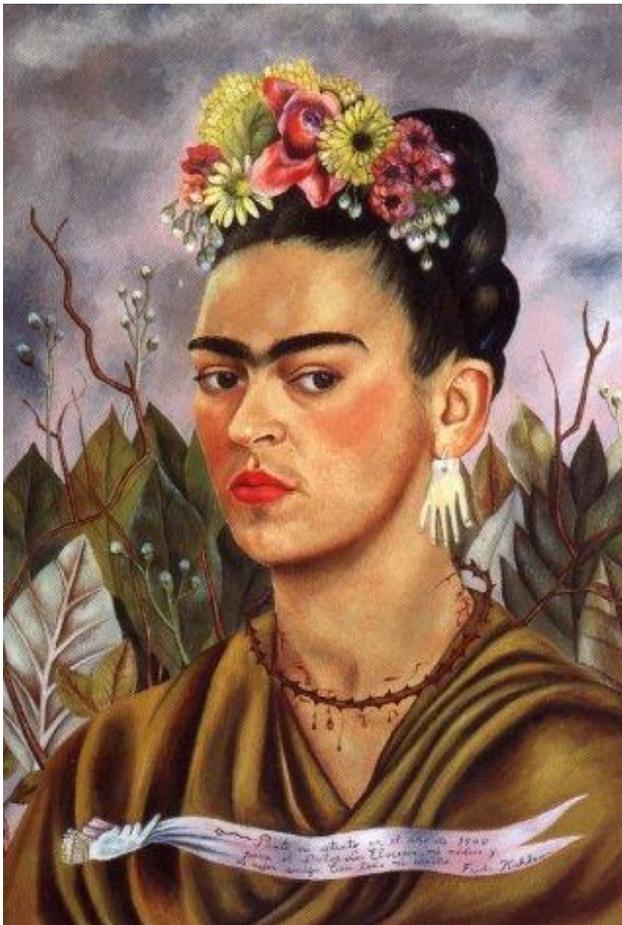
Henri de Toulouse-Lautrec (1864 – 1901)  
*Mulher que Tira Sua Meia*, 1894  
Óleo sobre cartão  
61, 5 x 44, 5 cm  
Museu Toulouse-Lautrec, Albi, França



Gustav Klimt (1864 – 1901)  
*Yvette Guilbert*, 1894  
Carvão e óleo sobre papel  
186 x 93 cm  
Museu Toulouse-Lautrec, Albi,  
França



Frida Kahlo (1907 – 1954)  
*Autorretrato*, 1948  
 Óleo sobre masonite  
 50 x 39,5 cm  
 Coleção Particular



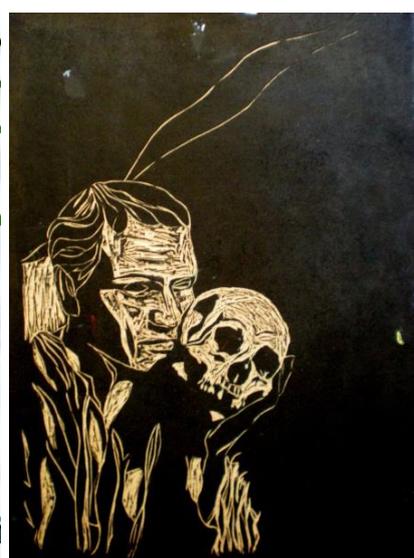
Frida Kahlo (1907 – 1954)  
*Autorretrato Dedicado ao Dr. Eloesser*, 1940  
 Óleo sobre masonite  
 59.5 x 40 cm  
 Coleção Particular



Bianca Pinheiro (1987)  
*Esboço, aula de aquarela, 2008*  
Aquarela  
45 x 30 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Guto, 2011*  
Acrílica, aquarela e pastel  
oleoso sobre papel  
30 x 21 cm



Bianca Pinheiro (1987)  
*Hamlet, 2010*  
Matriz para xilogravura  
45 x 30 cm



Nelson Leirner (1932)  
*Bolo de Noiva, 2008*



Alphonse Mucha (1860 – 1939)  
Cartaz para o Champagne  
Moët et Chamdom  
1889



Alphonse Mucha (1860 – 1939)  
Poster para Gismonda  
1894



Bianca Pinheiro (1987)  
*Dieta*, 2010  
 Acrílica, nanquim, grafite e pastel  
 oleoso sobre papel  
 42 x 60 cm  
 Revista Viva Mais  
 PROGESP/UFRGS, 2011



Bianca Pinheiro (1987)  
*Série O mal bate à sua porta*, 2011  
 Acrílica, nanquim, grafite  
 e colagem sobre papel  
 42 x 60 cm



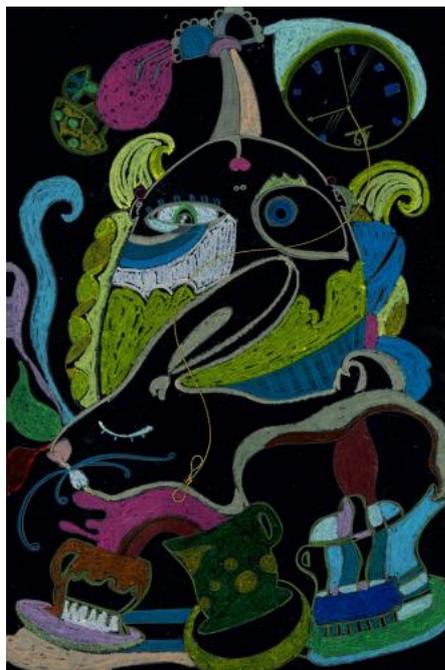
Bianca Pinheiro (1987)  
*Free Aple*, 2011  
 Acrílica, nanquim, grafite, lápis de cor  
 e pastel oleoso sobre papel  
 42 x 60 cm  
 Ilustração realizada para Jornal da  
 UFRGS, Outubro de 2010



Bianca Pinheiro (1987)  
*Rapunzel*, 2010  
 Acrílica, nanquim, grafite, lápis de cor  
 e colagem sobre papel  
 42 x 60 cm  
 Exposição de Ilustração Infantil – NIQ,  
 IA/UFRGS 2010



Bianca Pinheiro (1987)  
*Cuore*, 2010  
 Acrílica, nanquim, grafite, lápis de cor  
 e colagem sobre papel  
 42 x 60 cm  
 Exposição de Ilustração Feira do Livro –  
 NIQ, IA/UFRGS 2010



Bianca Pinheiro (1987)  
*Alice*, 2010  
 Lápis de cor e pastel oleoso sobre  
 papel  
 42 x 60 cm  
 Exposição de Ilustração Cine NIQ,  
 IA/UFRGS 2011



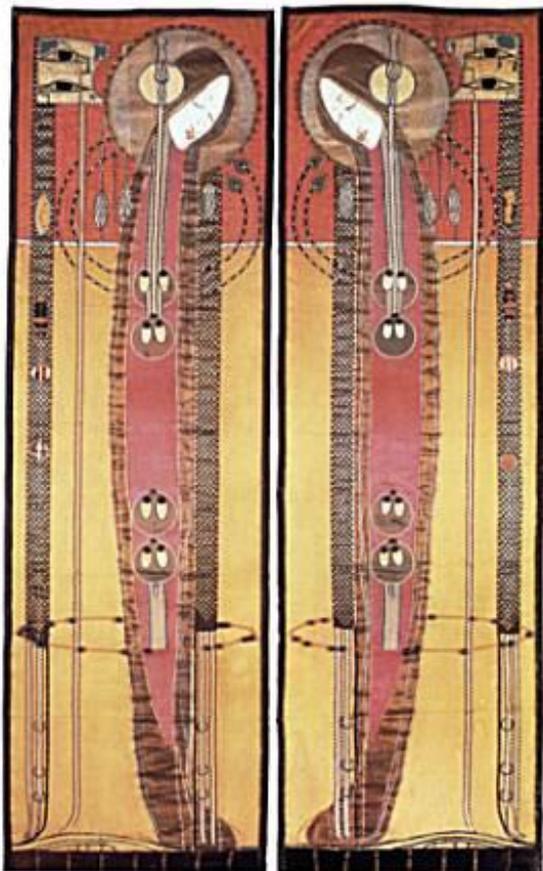
Salmo Dansa, (1972)  
*Ilustração para Alice  
 Através do Espelho*, 2008  
 Recorte em livro



Fernando Vilela (1974)  
*Ilustração para Lampião e Lancelote*, 2006  
 Carimbos e xilogravura



Bianca Pinheiro (1987)  
*Ruth*, 2009  
 Aquarela silk, tinta de tecido, nanquim  
 e bordado sobre algodão cru  
 1,70 x 1,20 cm



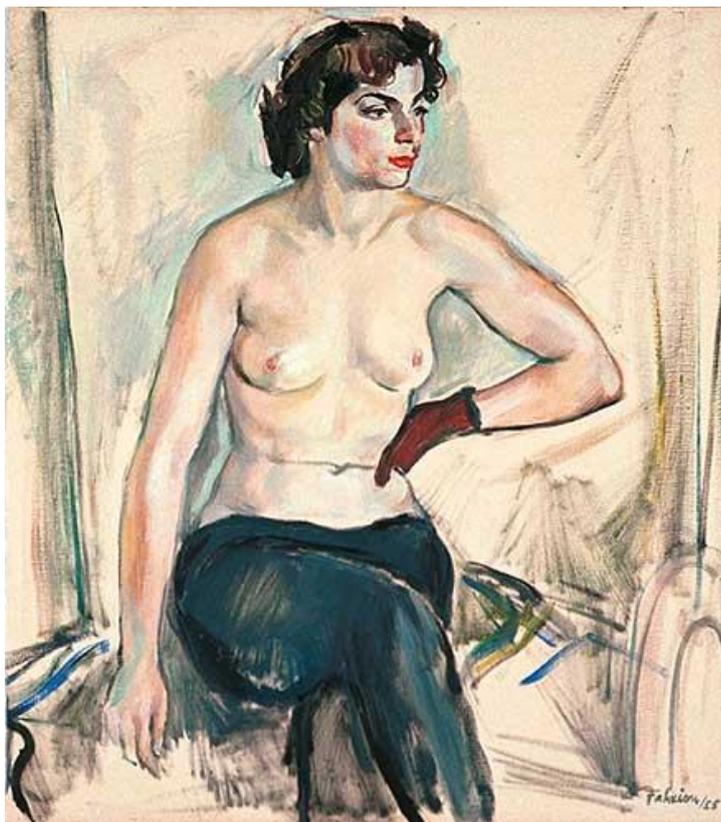
Margareth Macdonald-Mackintosh (1865 – 1933)  
*Painéis bordados para a sala escocesa da oitava  
 exposição da secessão vienense em Viena, 1900*  
 Glasgow School of Art  
 Mackintosh Collection



Gustav Klimt (1862 – 1918)  
*Judith II*, 1909  
 Óleo sobre tela  
 178 x 46 cm  
 Galeria de Arte Moderna de  
 Veneza, Itália



Gustav Klimt (1862 – 1918)  
*Pallas Athena*, 1898  
 Óleo sobre tela  
 75 x 75 cm  
 Historisches Museum der Stadt Wien,  
 Viena



Alberto da Veiga Guignard (1896 – 1962)  
As gêmeas, 1940  
Óleo sobre tela  
111 x 130 cm  
Museu Nacional de Belas Artes. RJ



João Fahrion ( 1898 – 1970)  
 Nu com Luva, 1955  
 Óleo sobre tela  
 80 x 70 cm  
 MARGS, Porto Alegre



Mário Röhnelt  
 Sem título, 1989  
 Acrílica sobre papel  
 50 x 70 cm  
 Pinacoteca – IA/UFRGS, Porto Alegre