



# NOSS

# REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS  
VOL. 06, Nº 1 - 1º SEMESTRE - 2021

ISSN 2448-1793

DOSSIÊ IMAGENS  
AUTO/BIOGRÁFICAS  
NA HISTÓRIA E NA  
PRÁTICA ARTÍSTICA



## EGON SCHIELE: O SENTIDO DO CORPO COMO ARTE

EGON SCHIELE: THE MEANING OF THE BODY AS ART

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818285>

Envio: 11/01/2021 ♦ Aceite: 14/02/2021

**Emerson Rodrigues de Brito**



Doutor em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2018). Mestre em Linguística – Comunicação e Semiótica pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (2009). Professor do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

### RESUMO

O presente artigo trata da relação entre a figura corporal de Egon Schiele e a sua obra. A ação do artista ao austríaco expressar a sua imagem por meio de autorretratos faz com que haja a criação de uma narrativa estética cuja finalidade não se limita representação particular de um corpo. A preocupação é analisar como o artista ao fazer seus autorretratos cria condições de possibilidades para formular uma linguagem artística do corpo em seus múltiplos sentidos. Criando sentidos para o corpo em sua pintura, Schiele também expressa o seu modo ser como Self exteriorizado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte. Autorretrato. Egon Schiele. Expressividade. Linguagem.

### ABSTRACT:

This article deals with the relationship between Egon Schiele's body figure and his work. The artist's action to the Austrian to express his image through self-portraits leads to the creation of an aesthetic narrative whose purpose is not limited to the private representation of a body. The concern is to analyze how the artist, when making his self-portraits, creates conditions of possibilities to formulate an artistic language of the body in its multiple senses. Creating senses for the body in his painting, Schiele also expresses his way of being as an externalized Self.

**KEYWORDS:** Art. Self Portrait. Egon Schiele. Expressiveness. Language.



As representações nas artes podem ser feitas em um primeiro momento por meio do ato de ver o objeto de estudo. Tal ato significa compreender o objeto artístico analisando suas estruturas morfológicas, sintáticas e semânticas de um determinado tema de representação estética.

Como exemplo imediato da representação estética do corpo humano, tem-se os desenhos infantis, em que a criança no seu processo de aprendizagem, elabora formas criativas gráficas conhecidas como garatujas. Esse estilo de desenho ao estar vinculado a formas representacionais do corpo humano, tende a se fixar na região cranial, tendo como destaque os olhos. O restante do corpo é representado somente por simples linhas ao estilo “homem palito”. Lê-se a imagem com o que é de maior valor para a criança: a cabeça e os olhos. A conclusão que se pode ter é que para a criança a cabeça expressa todo o universo do homem no que se refere à sua personalidade.

Nesse sentido o propósito deste artigo é analisar a representação da figura humana pela expressão dos desenhos de autorretrato de Egon Schiele e como sua obra se relaciona com a história da arte. O nosso ponto de partida é a expressão do corpo, em seu contexto histórico-cultural, principalmente no que se refere às suas representações plásticas por meio de cores, formas e figurações.

Egon Schiele teve uma vida curta, nasceu em junho de 1890 na Áustria na cidade de Tulln an der Donau, e faleceu Viena em outubro de 1918. Ele pintou mais de 100 retratos antes de sua morte por gripe aos 28 anos. Nesse curto período de vida sua obra se fez presente por meio do seu estilo, que se apresenta nos mais diversos “ismos”<sup>1</sup> da história da arte, tais como o Expressionismo, Modernismo, Impressionismo e Simbolismo. Schiele se tornou um artista de interesse contundente entre historiadores, críticos e demais artistas na cultura ocidental do século XX.

Para se compreender e conhecer tais “ismos” citados acima, é fundamental ter uma perspectiva da história da arte como sendo o elemento epistemológico que apreende conceitualmente os significados das representações plásticas dos artistas em

---

<sup>1</sup> “Ismos” na história da arte refere-se à terminação que apresenta os diferentes períodos da história: classicismo, cubismo, dadaísmo, futurismo, etc. Sendo os Ismos como uma representação da possibilidade de estilos e características plásticas que são representados no decorrer da história da arte. [LITTLE, 2013]

uma determinada época. A história da arte é um guia orientador que auxilia na localização temporal em que foi elaborada uma determinada criação artística. Ela também nos ajuda a compreender como a produção de um artista é incluída no universo cultural.

As linguagens plásticas passam por mudanças em seu estilo e técnica como processo de descoberta de novas possibilidades estéticas no campo das artes. O artista descobre novas formas de reprodução da imagem por meio de novos instrumentos de captação da sua expressão. Tais mudanças abriram a possibilidade de verificar os modos de como a pintura e o autorretrato têm se apresentado em sua forma e função do componente visual da expressão e da comunicação. Vale ressaltar que, para o artista Egon Schiele, a obra se faz mais presente em desenhos, como uma possível “estrutura” do que representa o corpo humano. Schiele compreende essa “estrutura” que possibilita desenvolver formas representacionais do corpo por meio das incertezas, que caracteriza o modernismo como uma fase da História da Arte.

Em se tratando de arte, esta não possui uma, mas várias definições, conforme o enfoque que se dá em relação ao mundo humano em sua historicidade. Desta forma, a arte tem sido definida como expressão do seu criador ou da sua imaginação, como forma de comunicação, ou ainda como meio de construção de ilusões dotadas de uma certa magia. Segundo Brill, de todas as formas de expressão artística, as artes plásticas têm uma história que registra imagens concretas que são portadoras de um poder mágico em relação ao ser humano, no sentido de inspirá-lo, uni-lo, protegê-lo, etc. Cabe ressaltar que a criação do artista ganha vida própria, por assim dizer, desvinculando-se das particularidades do criador para se tornar um ente coletivo (1998, p.40)

A História da Arte apresenta ao mesmo tempo que tenta classificar os objetos artísticos para o melhor entendimento do público em geral. Eis a razão de a História da Arte classificar, algumas vezes, de forma diferente obras de um mesmo período temporal. As obras variam de acordo com os diversos elementos determinantes para sua elaboração criadora como a experiência, vivências, estados de espírito dos artistas, tornando-as singulares, mesmo dentro de um campo classificador da História das Artes. Tal singularidade artística é o que ocorre com Egon Schiele.

A produção artística é a expressão ontológica do homem em suas possibilidades de Ser. Deste modo, as formas pelas quais a produção artística se manifesta faz com que os tipos de arte, os temas, as técnicas, os chamados ismos estejam em constante transformação, renovando o processo de criar a cada nova obra, em que surge também uma nova expressão pessoal, como modo de Ser.

Nesse sentido, Schiele apresenta em suas obras uma renovação da arte, por meio do autorretrato. O artista austríaco captura sua forma corporal singular por meio de seus traços contorcidos, ruidosos. Além disso, ele faz o uso de cores geralmente terrosas, de rosa, âmbar, ocre e preto, cujas texturas e formas assimétricas completam sua aparência e seu olhar sobre o desenho. Schiele cria assim uma narrativa que expressa a sua identidade como homem e artista.

O estilo do artista e a sua obra constantemente ultrapassam os limites da classificação simples e objetiva. Schiele era livre das convenções acadêmicas, seus desenhos são a forma mais imediata da expressão humana. Tais desenhos eram originados a partir de uma espécie de representação daquilo que se pode chamar de o confronto diante da imagem. Além disso, Schiele se utilizava explicitamente das expressões eróticas, fugindo dos estilos representacionais da tradição acadêmica. Deste modo, se pode interpretar que ao expressar o erótico em sua pintura, Schiele estava expressando a sua singularidade pessoal.

É importante averiguar a tensão existente entre a repulsa e a atração retratada nas obras autobiográficas de Schiele. A partir dessa tensão, pode-se fazer uma relação com a chamada estética do terror. Apesar de não existirem nas pinturas do referido artista elementos claramente sobrenaturais, sublimes ou explicitamente violentos, o pintor austríaco opta por se expressar numa linha tênue entre o monstruoso e o humano, entre o sensual e o bizarro, entre o objetivo e o subjetivo.

Seus autorretratos, cujo olhar se direciona diretamente ao espectador, podem ser compreendidos por meio do desejo de ser percebido pelo outro, como reconhecimento da sua identidade, tanto artística como pessoal. Além do reconhecimento, Schiele também expressa em seus autorretratos um determinado grau de narcisismo. Imagens que se apresentam torturadas, ou mesmo arrogantes ou ainda

rebeldes são expressões do seu Self, que se mostram convincentes e comoventes. O nosso artista faz-se um espectador de si mesmo, com conotações a seus relacionamentos, seus amores, evidenciando-se quase inteiramente em pessoas, mentes e emoções, sem distrações cenográficas, ou outros elementos e figuras.

Uma referência quase inevitável do artista na elaboração de sua obra é a do conceito de *Freakyness*; pois em seus quadros vemos seres que são claramente humanos, porém carregam consigo alguma diferença, isto é, alguma anormalidade, especialmente física ou psicológica, que os diferencia das pessoas comuns, causando algum tipo de repulsa. O termo inglês *Freak* pode ser traduzido como bizarro, estranho. *Freak* é usado para fazer referência a pessoas que se desviam do que é considerado “normal”, tanto no seu comportamento quanto na sua aparência.

Nós podemos fazer uma relação entre a ideia de *Freak* com as obras que Schiele faz uso constante do formato monstruoso. Deste modo, seja nos contorcionismos do corpo, na expressividade das manchas de tinta, nas texturas sobre a pele que Schiele emprega em suas obras, o *Freakyness*, ou bizarrice, se mostra abertamente, contribuindo para a construção de um clima de estranhamento em seus quadros.

A premissa básica dessa relação entre o estilo da obra e o conceito *freak* apresenta-se em seu paradoxo entre repulsa e atração. Eis o motivo de se compreender um possível diálogo das obras de Schiele com a estética do terror, especialmente quando se trata dessa temática em sua forma de representação. De fato, Rachel Adams<sup>2</sup> (2001, p. 5-6) *apud* Verônica Piqueira (2013,) descreve com precisão a linha tênue entre conforto e repulsa:

No século XIX os *freaks* não possuíam um significado inerente, apesar das suas anormalidades parecerem clamar por uma interpretação [...] como resultado, eles requeriam alguma narrativa acerca de lugares exóticos, eventos milagrosos ou acidentes horríveis que oferecessem alguma coerência a corpos que, de outra maneira, sugeriam uma intolerável fragmentação ou dissolução de significado [...] os *freak shows* eram guiados pela premissa de que os *freaks* eram uma

---

<sup>2</sup> ADAMS, Rachel. *Sideshow USA: freaks and the American cultural imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 2001. *apud* PIQUEIRA, Verônica D’Agostino em “Monstrumanidade – o encontro entre o humano e o monstro no cinema de Tod Browning” (nota 85, página 70) transcrição da autora. Fonte: <http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/24744> acesso em 07.01.2021 as 10h40

essência, uma base para a ficção reconfortante de que havia uma diferença qualitativa entre desvio e normalidade, projetada espacialmente na distância entre o espectador e o corpo no palco. (ADAMS *apud* PIQUEIRA 2013 p. 70)

Adams aponta para o fato de que ao se realçar a *freakyness* do outro, existe o realce da pretensa normalidade dos espectadores. É possível fazer uma relação entre o conceito de *Freakyness* dos *Freak Shows*, em que os espectadores eram atraídos para a monstruosidade do outro com as obras de Schiele.

Cohen salienta que para normalizar e impor a ideia de monstro, precisa-se vincular a monstruosidade às práticas proibidas (2000). O monstro também atrai por meio da proibição das leis. As mesmas criaturas que aterrorizam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural (2000, p.48).

Nas obras de Schiele, a “atração pelo monstro” seria uma espécie de atração por elementos sexuais, bem como por estilos disformes apresentados em suas obras. Deste modo, os elementos estéticos de Schiele reforçam essa dualidade e paradoxo de seus desenhos, desde o ritmo do traço, passando pela expressão do corpo e até os elementos cromáticos utilizados nas obras pelo artista.

De acordo com Dondis, em todas as instâncias perceptivas de um determinado espectador, o significado de uma obra pode se encontrar não apenas em dados representacionais, mas também nas forças compositivas sintetizadas na expressão factual e visual. Qualquer acontecimento visual é uma forma com conteúdo, mas o conteúdo é influenciado pela importância das partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado de sua época (DONDIS, 1997, p. 22).

Deste modo temos uma variedade de experiências estéticas pela qual passamos quando nos encontramos diante das mais distintas obras de arte no decorrer da história. Variedade de experiências influenciadas pela cor, figura, composição, forma. Neste

sentido, temos palavras conceituais como: comparação, experiência, relações imagéticas e cinestesia; que aplicamos constantemente, mesmo que de modo involuntário, sobre um estímulo visual. Essas relações abrangem toda a experiência visual [ato de ver, sentir e interpretar]. Além disso, a experiência de analisar as obras que fazem parte da História da Arte, em seus diferentes ismos, técnicas e linguagens em que elas se apresentam.

De acordo com Dondis:

Expressamos e recebemos mensagens visuais em três níveis: *o representacional* – aquilo que vemos e identificamos com base no meio ambiente e na experiência; *o abstrato* – a qualidade cinestésica de um fato visual reduzido e seus componentes visuais básicos e elementares, enfatizando os meios mais diretos, e *o simbólico* – o vasto universo de sistemas de símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e ao qual atribuiu significados. Todos esses níveis de resgate de informações são interligados e se sobrepõem, mas é possível estabelecer distinções suficientes entre eles, de tal modo que possam ser analisados tanto em termos de seu valor como tática potencial para a criação de mensagens quanto em termos de sua qualidade no processo da visão. [DONDIS, 1997, p. 85].

Criar relações, fazer releituras de obras de arte, estabelecer conexões entre linguagens artísticas, não é incomum nas produções plásticas. Porém, para olhares pouco atentos, ou pouco preparados na conexão entre essas relações, muitas dessas obras acabam não se revelando por elas mesmas. As obras acabam sendo apresentadas para aqueles que as vê de modo meramente objetivado, quando se poderia mostrá-las de modo mais amplo para que se pudesse acompanhar o Logos poético e simbólico da criação artística.

As possibilidades de mensagens e do reconhecimento da metalinguagem implícitos na obra, amplia o discurso da sua narrativa imagética. Num primeiro momento, a obra imagética parecer simples e óbvia, porém, ela é complexa em sua estrutura criativa, em suas informações e nos seus conceitos narrativos.

Partindo da premissa de que o homem tem o potencial de criar e relacionar obras e objetos para satisfazer suas necessidades de ordem racional, prática e, também estética, entendemos que o processo de criação da arte pode fazer parte desse intercâmbio de informações na função de servir a todas elas. Dado que, o humano tanto



usa a arte como uma forma de pensamento [função lógico-racional] quanto para comunicar-se [função prática], ou expressar-se [sentimentos e sensações], de modo diferente do que o fazem os produtos das outras áreas do conhecimento como nas áreas da biologia ou exatas.

Para ilustrar a análise desse discurso tomemos como exemplo obras de arte que apresentam determinados diálogos entre si por meio de suas associações entre as artes plásticas do autorretrato junto de obras audiovisuais cujo tema seja a representação do corpo humano.

Como exemplo dessa relação entre linguagens artísticas, materialidades e diferentes modos de visualização e representatividade, de forma imediata e evidente podemos ver as obras de Louise Bourgeois no filme “A Pele que Habito” [“La Piel que Habito” | Espanha | Pedro Almodóvar, 2011].

Neste filme o cirurgião Dr. Robert Ledgard [interpretado por Antonio Banderas] tenta provar no meio científico que é possível a construção de uma pele humana. De imediato, podemos tomar como referência o conceito do próprio longa metragem em si que traz uma relação narrativa e imagética junto ao filme “Olhos sem rosto” [“Les Yeux Sans Visage” | França/Itália | Direção de Georges Franju | 1959] no qual o cirurgião tenta transplantar um rosto para a filha cuja face foi transfigurada em um acidente [Fig. 01].

Figura 01 | Cena do filme “Os Olhos sem Face” onde a filha Christiane Génessier [interpretada por Edith Scob] recebe uma máscara facial sobre a pele.



Fonte: <http://blogs.diariodonordeste.com.br/blogdecinema/geral/cine-clube-vila-das-artes-apresenta-os-olhos-sem-rosto/>

Na trama de “A Pele que Habito” [Fig. 02], o Dr. Ledgard encontra no personagem com características masculinas Vicente [interpretado por Jan Cornet] uma cobaia para a transformação do seu corpo e da sua pele que irá apresentar-se, após as várias cirurgias, como uma figura de características femininas cujo nome será Elena [interpretada por Vera Cruz]. O filme se ancora na representatividade do corpo e atinge não apenas a questão social e biológica da personagem, mas também em seu estado fisiológico e até mesmo o psíquico.

Figura 02 | Cena do filme “A Pele que Habito” onde o personagem Vicente recebe uma máscara facial.



Fonte: <https://filmdump.wordpress.com/2012/04/18/film-review-no-116-the-skin-i-live-in-la-piel-que-habito/>

Vicente é travestido num corpo feminino, mas opõe-se a esta transformação e à sua nova identidade transgênera. A personagem Vicente/Elena busca compreender no decorrer da trama, como suportar seu processo de transformação de homem para mulher, uma mutilação imposta sem seu consentimento pelo obsessivo carcereiro Dr. Robert Ledgard.

No desenrolar da trama, o filme se utiliza da linguagem do corpo fragmentado, destruído e reestruturado e este é espelhado na representação plástica das obras da artista franco americana Louise Bourgeois que traz obras da figura humana fragmentada, costurada, retorcida e reconstruída.

Louise Bourgeois tem uma obra bastante característica no que se refere à sua plasticidade e materialidade. Segundo Phillip Larratt-Smith em seu ensaio “O retorno do reprimido”<sup>3</sup> que apresenta sobre a obra de Bourgeois em que “Tecer, cuidar e proteger eram associações com a figura materna; a agulha, por possibilitar a costura e a união, simboliza o desejo de se conectar com pessoas importantes em sua vida”. Podemos compreender esta relação no filme de Almodóvar em que as obras da artista são apresentadas de modo claro por meio de livros e imagens que a personagem Elena estuda e se apropria como representação de seus sentimentos.

A personagem Elena, longe do convívio social, confinada em um quarto por anos, passa o tempo estudando e reproduzindo as obras de Louise Bourgeois. Tal qual sua própria personalidade, sua própria pele, costurada, fragmentada e desconectada das pessoas à sua volta, principalmente da figura materna que o procura incansavelmente. Louise Bourgeois traz em seu imaginário a representação de diversas figuras humanas fortemente influenciada pelo modernismo<sup>4</sup> e pelo primitivismo<sup>5</sup>. Ou seja, suas peças com representação da anatomia humana apresentam um conceito modernista no que se refere ao experimental, ao inconsciente e no conceito primitivo ao que se refere à força expressiva, emoção intuitiva, vigor, insanidade, verdade. Seus trabalhos altamente simbólicos estão presente em diversos museus e galerias pelo mundo.

---

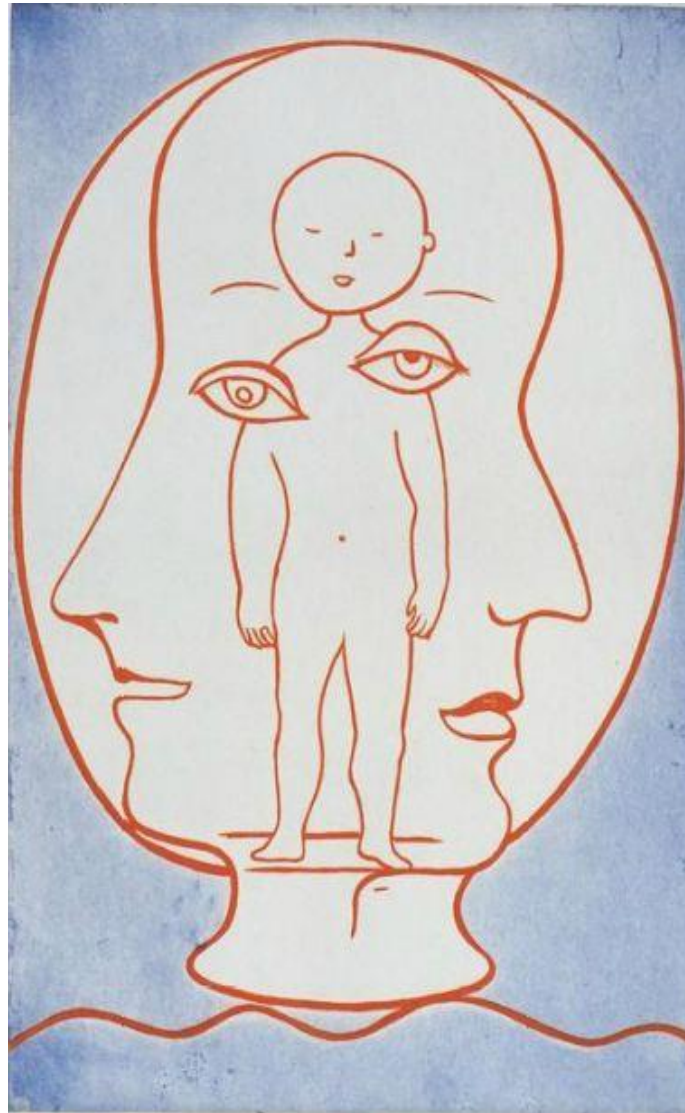
<sup>3</sup> Artigo: “Arte, sintomas e psicanálise”. Em *Mente e Cérebro – psicanálise e neurociência*. Site: uol.com.br. Acesso em 13/10/2017 às 19:40.

<sup>4</sup> “O amplo movimento do Modernismo abarcou todos os ismos de vanguarda da primeira metade do século XX. Embora diferentes modernismos fossem por vezes incompatíveis [ou até mesmo antagônicos], todos rejeitavam o domínio do Naturalismo e do Academicismo em favor da arte experimental. A tendência comum consistia em buscar respostas para questões fundamentais sobre a natureza da arte e da experiência humana.” [LITTLE, 2010, pag. 98]

<sup>5</sup> “Tendência muito difundida na arte moderna, o Primitivismo chegou a constituir-se como movimento distinto, com o Futurismo ou o Cubismo. Os modernistas exploram coleções etnográficas de grandes museus e a arte de culturas estrangeiras em busca de obras “primitivas” que os inspirassem à rejuvenescer a arte ocidental” [LITTLE, 2010, pag. 102]

Em posição similar a obra de Louise, a personagem de Almodóvar se encontra em uma das cenas do filme, ou nos desenhos de autorretrato de Louise Bourgeois [Fig. 03] em relação ao mesmo desenho nas paredes do quarto da personagem sequestrada [Fig. 04].

Figura 03 | Autorretrato Louise Bourgeois | 1990 | Ponta seca, gravura e água tinta.



Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/535013630727859011/>



Figura 04 | Quarto de Vicente/Elena |  
À direita da foto o desenho do autorretrato de Louise Bourgeois.



Fonte: <http://www.blogdopilako.com.br/wp/2013/09/20/a-pele-que-habito-uma-resenha-psicologica/>

Podemos notar assim que a arte da representação do corpo do artista não possui uma, mas várias definições, conforme o enfoque que se dá sobre sua relação com o mundo ou o homem. Ernst Fischer em seu livro “A Necessidade da Arte” [1981] a define como:

[...] a função essencial da arte para uma classe destinada a transformar o mundo não é a de fazer mágica e sim a de esclarecer e incitar a ação, mas é igualmente verdade que um resíduo mágico na arte não pode ser inteiramente eliminado, de vez que sem este resíduo provindo de sua natureza original a arte deixa de ser arte. A mesma dualidade – de um lado, a absorção na realidade e, de outro, a excitação de controlá-la – não se evidencia no próprio modo de trabalhar do artista? Não nos devemos enganar quanto a isso: o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo a fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – um estado de inspiração embriante. [FISCHER, 1981, pag.15]

Egon Schiele: o sentido...

Desta forma, a arte tem sido definida como expressão do seu criador ou da sua imaginação, meio de comunicação, meio de construção de ilusões ou dotada de certa magia. Segundo Brill [1998, pág. 40], de todas as formas de expressão artística, as artes plásticas têm uma história que registra imagens concretas que são portadoras de um poder mágico que exerce sobre o ser humano, podendo contextualizá-lo, informá-lo, etc., desvinculando-se a criação do criador para se tornar um ente coletivo. A arte, segundo Janson [1986], “dá a possibilidade de comunicar a concepção que temos das coisas por meio de procedimentos que não podem ser expressos de outra forma” [1986, pág. 7]. Nesse sentido, a arte tem sido considerada um diálogo visual, pois expressa a imaginação de seu criador como se ele estivesse falando conosco.

Tolstoi [2002], por sua vez, afirma: “a arte é sim, um meio de intercâmbio humano, necessário para a vida e para o movimento em direção ao bem de cada homem e da humanidade, unindo-os em um mesmo sentimento” [2002, pág. 76]. E, ainda, a arte não pode ser conseguida por meio de mera leitura sensória ou da imitação da natureza; sua suprema meta é transmitir, por meio da aparência [tornar visível o invisível], a ilusão de uma realidade superior.

A arte de auto expressar-se e, mais especificamente, a arte do autorretrato vem de longa data. Desde os primeiras representações imagéticas nós, humanos, definimos por meio de linhas, formas e cores nossa aparência no mundo das artes. No entanto, foi somente no início do Renascimento que a tendência realmente começou a tomar maior evidência. Essa mudança nos artistas que experimentam o autorretrato se deve principalmente ao uso de instrumentos óticos, como, por exemplo, os espelhos que se tornarem melhores e mais baratos de se conseguir, além da técnica mais avançada da pintura em telas no lugar dos afrescos de paredes.

Seguindo o percurso da História da Arte, temos a distorção da imagem fundamentada no período Maneirista, este trouxe a oportunidade para artistas se retratarem como tema principal, heróis de suas próprias narrativas como podemos ver

nas obras de Parmigianino. Captando a versão de si mesmo que ninguém mais vê. E dentro de uma vasta coleção de obras e artistas do autorretrato podemos citar alguns célebres como Rembrandt, Van Gogh, Frida Khalo, até os contemporâneos como a fotógrafa Cindy Sherman e o fotógrafo brasileiro Alexandre Mury.

Já nos autorretratos de Egon Schiele temos seu estilo gráfico característico, seu traço de distorção da sua figura, num desafio antagônico das normas convencionais de beleza, Egon Schiele foi uma das principais figuras do expressionismo austríaco. Suas pinturas e desenhos de retratos e autorretratos torna-o famoso não apenas por suas obras carregadas com teor psicológicos e eróticos, mas por sua biografia intrigante: seu estilo de vida, sua prisão, suas exposições.

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

Produzindo cerca de três mil desenhos ao longo de sua breve carreira, Schiele foi um desenhista vasto e incomparável. Podemos observar que o artista considerou o desenho como sua forma de arte principal, e este se insere na qualidade gráfica e plástica pelo seu imediatismo de expressão, numa possível alusão ao primitivismo e ao imediatismo da expressão corporal. Mesmo sua obra pictórica revelou um estilo que capturou algumas das características essenciais do desenho, com sua ênfase no contorno, marca gráfica e linearidade.

Podemos observar em sua obra “Autorretrato com Lanterna Chinesa” [Fig. 05], retratado durante um período em que o artista já participava em inúmeras exposições, Schiele olha diretamente para o espectador. Possível notar em seu olhar uma certa expressão de confiança nos seus traços artísticos.

Figura 05 – Autorretrato com Lanterna Chinesa.  
Óleo sobre tela | (1912) | Leopold Museum | Viena - Áustria |  
Dimensões da obra: 398 x 322 cm

Egon Schiele: o sentido...



Fonte: Google Art Project. <https://artsandculture.google.com/asset/selbstbildnis-mit-lampionfr%C3%BCchten/AGS1DQVHQVm6Q?hl=pt-BR>



Embora nesta obra acima Schiele demonstre menos distorção do que em outros autorretratos, a pintura se recusa a idealizar seu rosto. Deste modo, no referido autorretrato ele apresenta sua marca estilística, com suas texturas e seus traços arranhados, grosseiros (de certo modo), característicos da forma contornada da estrutura do desenho e da visão sobre a sua própria vida, isto é, da sua existência expressiva.

Pode-se apontar ainda como leitura de sentido de existência, a compreensão do conceito de “sensação” abordado por Deleuze (1981), com maior referência para as reflexões entre obra e espectador, abrindo espaço para visualizar a experiência do corpo e dos pensamentos do sujeito no seu estar no mundo. Uma suposta lógica das sensações pode ser estendida à postura do indivíduo quanto à sua subjetividade. Tais reflexões partem da ideia principal dos corpos como fontes que originam a forma do desenho em sua realização figurativa. Cria-se assim uma relação que se estabelece de dentro para fora e que cria uma espécie de vida, conforme observamos na obra de Schiele “Autorretrato com a mão atrás da cabeça” [Fig. 6] onde seu corpo retorcido, angular na forma e nas linhas, de olhar atento e direcionado ao espectador se oferece como obra emoldurada pelo próprio desenho das mãos, cabelos, linhas em contornos. Como se o desenho de seu corpo estivesse preso no limite da borda do enquadramento, oferecendo assim uma “prisão” estética sobre a superfície do papel.

Figura 06 - Autorretrato com a mão atrás da cabeça  
1910 | Aquarela e carvão sobre papel | Dimensão 45,1 × 31,7 cm | Coleção privada



Fonte: [encurtador.com.br/iLZ37](http://encurtador.com.br/iLZ37)

No desenho acima, temos como resultante a elaboração sensitiva do cérebro, a partir da sua existência expressiva; tanto por meio da própria percepção como da autoconsciência do artista. Ao nos depararmos com as representações do corpo em Schiele, podemos adentrar em uma espécie de horizonte dialogal com a obra, no sentido fenomenal do encontro: “eu me torno na sensação e alguma coisa me acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro” (Deleuze, 1981, p.19). Ainda segundo o filósofo francês:

A sensação é o contrário do fácil ou do já feito, do clichê, mas também o contrário do “sensacional”, do espontâneo... etc. A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao naturalista Cézanne), e a outra face voltada para o objeto (o “fato”, o lugar, o acontecimento). (Deleuze, 1981, p.19)

Nas relações entre retrato e retratado, entre corpo e arte, podemos observar no desenho de Schiele “Autorretrato com as mãos no peito” [Fig. 7], como este se apresenta por meio das possibilidades estéticas, que ocorrem entre um objeto e a sensação, provocadas pela obra.

Figura 07 - Autorretrato com as mãos no peito  
1910 | Carvão, aquarela e guache | Dimensão 44,8 x 31,2 cm |  
Galeria Nacional de Victoria em Viena



Fonte: [encurtador.com.br/uOPX6](http://encurtador.com.br/uOPX6)

A representação que se elabora por meio da expressividade do corpo, compreendida como registro da realidade existencial do artista se configura como uma espécie de tocar diretamente ao nosso sistema nervoso. Deste modo, não só visualizamos a obra, como também a tocamos, com a intenção concreta dos afetos.

## CONCLUSÃO

Para concluir, vale citar uma passagem de Friedrich Schiller<sup>6</sup> sobre a índole estética:

Ela pode, também, referir-se ao nosso entendimento, possibilitando-nos conhecimento: esta é sua índole lógica. Ela pode, ainda, referir-se à vontade a ser considerada como objeto de escolha para um ser racional: é sua índole moral. Finalmente, ela pode referir-se ao todo de nossas diversas faculdades sem ser objeto determinado para nenhuma isolada dentre elas: é sua índole estética.

Desta estética, os autorretratos de Egon Schiele certamente se encontram como parte desse registro das suas faculdades físicas e mentais. O estranho em seu estilo estético adquire a capacidade de autopropulsão, de modo que, as reações destinadas a combater as inquietações e os anseios do mundo moderno nos ajudam a compreender de forma mais ampla o medo e a repulsa pelo “feio” e suas implicações no contexto do mundo moderno. E a solução seja deixar jamais que a esperança no equilíbrio se esvaia.

Os autorretratos de Schiele trazem representações erotizadas, em expressões reveladoras. Em seus desenhos, o artista criou uma marca genuína e mesmo assustadora de si: um corpo geometrizado, esquelético, com olhos atentos, membros que parecem deformadas e comumente sem pés. Traz seu corpo totalmente exposto, mas com o rosto parcialmente escondido, talvez sugerindo uma sensação de vergonha, e em uma pose tortuosa em dívida, como muitos escritores sugeriram, à importante influência da dança moderna. Característico do modo expressionista que Schiele praticava cada vez

---

<sup>6</sup> Fonte: [https://livrodigital.uniasselvi.com.br/FIL16\\_filosofia/unidade2.html?topico=4](https://livrodigital.uniasselvi.com.br/FIL16_filosofia/unidade2.html?topico=4) acesso em 07.01.2021 às 15h30m



mais nessa época, ele expressa sua ansiedade por meio de linhas e contornos, os desejos humanos de se expor interna e externamente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Rachel. *Sideshow USA: freaks and the American cultural imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

COHEN, J. J. *A cultura dos monstros: sete teses*. In Silva, Tomaz Tadeu (org). A pedagogia dos monstros. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Por Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. Paris. Éditions de la Différence, 1981.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 8.ª ed. Trad. de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

JANSON, H. W.; JANSON, A. F. *Iniciação à história da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JANSON, H.W. *História da Arte*. 4a. Edição, Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

LITTLE, Stephen. *...ISMOS. Para entender a arte*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2013.

PIQUEIRA, Verônica D'Agostino. *Monstrumanidade: o encontro entre o humano e monstro no cinema de Tod Browning*. São Paulo. Biblioteca Mackenzie. Tese 2013.

STEINER, Rudolf. *Arte e estética segundo Goethe: Goethe como inaugurador de uma estética nova*. Trad. Marcelo da Veiga Greuel - 2. Ed. – São Paulo: Antroposófica, 1998.

TOLSTOI, Leon. *O que é arte? A polêmica visão do autor de Guerra e Paz*. Trad. Bete Tori. São Paulo: Ediouro, 2002 (Clássicos ilustrados)

## REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

**A PELE QUE HABITO** [La Piel que Habito]. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo, Televisión Española, FilmNation Entertainment, 2011 [produção], 117 min. Gênero: Thriller/Drama. Elenco: Antonio Banderas, Elena Anaya, Marisa Paredes.

**OLHOS SEM ROSTO** [Les Yeux Sans Visage]. Direção: Georges Franju. França/Itália: Lux Film, Champs-Élysées Productions, 1960 [produção], 88 min. Gênero: Drama/Suspense/Terror. Elenco: Pierre Brasseur, Alida Valli, Juliette Mayniel, Edith Scob.

