

I MOSTRA DAVD2016

Adriana Dantas Nogueira
Francisca Argentina Gois Barros
Luis Américo Bonfim
organizadores



Editora UFS

I MOSTRA DAVD2016

Adriana Dantas Nogueira
Francisca Argentina Gois Barros
Luis Américo Bonfim
organizadores

Realização:

Universidade Federal de Sergipe
Pró-Reitoria de Extensão
Centro de Educação e Ciências Humanas
Departamento de Artes Visuais e Design
Grupo de Pesquisa em História da Arte

Organizadores:

Adriana Dantas Nogueira
Francisca Argentina Gois Barros
Luis Américo Bonfim

Coordenação:

Prof. Dr. Wellington Cesário

Colaboração:

Fernanda Virgínia Kolming de Souza
Alunos voluntários do curso de Artes Visuais

Pareceristas:

Ana Carolina Albuquerque de Moraes/DAVD/UFS
Isabella Oliveira Santana/CODAP/UFS
Antônio da Cruz
Wellington Cesário/Grupo de Pesquisa em História da Arte/UFS

Projeto gráfico, diagramação e capa:

Jomara Costa

Curadoria da Exposição:

Otávio Luiz Cabral Ferreira

Expositores:

Adriana Dantas Nogueira/DAVD
Maicyra Leão/NTE
Otávio Luiz Cabral Ferreira/DAVD
Rosane Bezerra Soares/DAVD

I MOSTRA DAVD2016

Adriana Dantas Nogueira
Francisca Argentina Gois Barros
Luis Américo Bonfim
organizadores



Editora UFS

São Cristóvão-SE
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Reitor

Angelo Roberto Antonioli

Vice-reitora

Iara Maria Campelo Lima

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Coordenadora do programa editorial

Péricles Moraes de Andrade Júnior

Coordenadora gráfica

Germana Gonçalves de Araújo

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Encontro Docente: Artes Visuais e Design (1. : 2016 : São Cristóvão, SE)

E56m Mostra DAVD : 1º Encontro Docente : Artes Visuais e Design e 4º Encontro do Grupo de Pesquisa em História da Arte : 12 a 14 de setembro de 2016, São Cristóvão (SE) [recurso eletrônico] / Adriana Dantas Nogueira, Francisca Argentina Gois Barros, Luis Américo Bonfim, organizadores. – São Cristóvão : UFS, 2017.

276 p. : il.

ISBN: 978-85-7822-581-0 (Online)

1. Desenho industrial – Sergipe – Congressos. 2. Artes gráficas. 3. Artes. I. Universidade Federal de Sergipe. II. Nogueira, Adriana Dantas. III. Barros, Francisca Argentina. IV. Bonfim, Luis Américo. V. Título. VI. Encontro do Grupo de Pesquisa em História da Arte.

CDU 7.05(813.7)

SUMÁRIO

10 Apresentação e-book

12 Apresentação evento

PARTE 1

PALESTRAS DE PROFESSORES DO 1º ENCONTRO DOCENTE:
ARTES VISUAIS E DESIGN

15 APARIÇÃO CANGACEIRA À MODA DE LAMPIÃO

Germana Gonçalves de Araujo

34 EX-VOTOS: Práticas votivas no contexto da produção
artística do nordeste do Brasil

Luís Américo Silva Bonfim

51 PEDRO AMÉRICO E A NECESSIDADE DA ARTE

Francisca Argentina Gois Barros

62 PRINCÍPIOS E MÉTODOS PARA O ENSINO DE DESENHO
DE FIGURA HUMANA: Laboratório de ensino em formas
expressivas bidimensionais

Adriana Dantas Nogueira

86 SOBRE OS LIMITES DA ARTE: as poéticas de Clark,
Caldas e Oiticica

Wellington Cesário

100 VALE DE LAGRÍMAS: A Origem de Dorothy Mallony

Otávio Luiz Cabral Ferreira

PARTE 2

COMUNICAÇÕES DO 4º ENCONTRO DO GRUPO DE PESQUISA EM HISTÓRIA DA ARTE: CONCEPÇÕES ARTÍSTICAS E VISÕES DE MUNDO

130 A MORTE DE JOAQUIM JOSÉ DA SILVA XAVIER NARRADA POR PEDRO AMÉRICO NA OBRA TIRADENTES ESQUARTEJADO

Thiago Passos Tavares

140 A POÉTICA DE ISMAEL NERY A PARTIR DE MURILO MENDES

Rafael da Conceição

166 A POÉTICA VISUAL DE ANTÔNIO DA CRUZ NA GRAVAÇÃO DO AÇO E A INCIDÊNCIA DE CORES-LUZ

Fernanda Kolming

177 ARTES, VISÕES DE UM MUNDO COM DEFICIÊNCIA VISUAL

José Ricardo Lopes da Silva

194 DELACROIX E GÉRICAUT: Expressões no romantismo francês

Patricia Becker

207 GRAFITE NA FACHADA: experiência didática da disciplina de arte em escola pública de Sergipe

Cristiane Cardoso Barbosa Alves; Jaqueline Linhares e Silva

222 KANDINSKY, KLEE E MALEVICH: Concepções artísticas e abstracionismos no século XX

Ana Carolina Albuquerque de Moraes

242 MANUSEIO DO AÇO COMO SUPORTE DE OBRA DE ARTE, EM "CRÔNICAS DO ATELIÊ".

Antônio da Cruz

257 PERFORMANCE: Algumas formas de ação

Vilma Maria Santos Rebouças

PARTE 3

I EXPOARTE 3X4

- 271** Obra visual digital: **ÁLBUM: entre seres e criaturas**
Artista: *Adriana Dantas (Depto Artes Visuais e Design)*
- 273** Obra performática: **VALE DE LÁGRIMAS**
Artista: *Otávio Luís (Depto Artes Visuais e Design)*
- 275** Obra fotografia: **VISITA A UMA VELHA SENHORA**
Artista: *Maicyra Leão (Depto Teatro)*

APRESENTAÇÃO DO E-BOOK

Durante o primeiro semestre de 2016, os professores do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe somaram esforços para organizar um evento cujo objetivo era o de envolver um maior número possível de seus docentes e discentes interessados em divulgar e discutir pesquisas concluídas ou em andamento.

Assim, no segundo semestre de 2016, nos dias 12, 13 e 14 de setembro, aconteceu o **MOSTRA DAVD 2016**, evento que reuniu o 1º ENCONTRO DOCENTE: ARTES VISUAIS E DESIGN e o 4º ENCONTRO DO GRUPO DE PESQUISA EM HISTÓRIA DA ARTE: Concepções Artísticas e Visões de Mundo.

E a publicação deste e-book tem por finalidade o registro das palestras, da mesa redonda, das exposições artísticas, instalação e performance, bem como das comunicações orais dos discentes apresentadas durante o evento. Para tanto, dividimos o livro em 3 partes. A primeira parte contém 6 palestras apresentadas pelos professores do DAVD, aqui editadas em formato de artigo. No primeiro deles, Germana Gonçalves de Araujo apresenta o tema “Aparição Cangaceira à moda de Lampião”, que reuniu estudos sobre a imagem do indivíduo cangaceiro a partir de um contexto sociocultural no cenário dos sertões do Nordeste brasileiro, nas primeiras décadas do século XX; no segundo artigo, “Ex-votos: práticas votivas no contexto da produção artística do nordeste do Brasil”, Luís Américo Silva Bonfim analisa a rede de influências recíprocas entre a religiosidade popular e a liturgia católica ressaltando o valor estético da oferta gratulatória; no terceiro artigo, “Pedro Américo e a necessidade da Arte”, Francisca Argentina Gois Barros faz uma exegese do texto didático de Filosofia da Arte Antiga que serviu de base para o curso ministrado pelo artista na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro; no quarto artigo, “Princípios e métodos para o ensino de desenho de figura humana: laboratório de ensino em formas expressivas bidimensionais”, Adriana Dantas Nogueira examina

esses princípios e explica como professores e alunos podem utilizá-los para o domínio necessário dessa arte; o quinto artigo, “Sobre os limites da Arte: as poéticas de Clark, Caldas e Oiticica”, Wellington Cesário sonda, a partir da produção destes artistas, o sistema de valores, problemas e sentido da arte contemporânea; e no sexto artigo, Otávio Luis Cabral Ferreira extraiu de sua tese de doutorado a concepção, caracterização e a produção de um estereótipo feminino em “Vale de lágrimas: a origem de Doroty Mallony”.

A segunda parte é reservada a comunicações dos integrantes do 4º Encontro do Grupo de Pesquisa em História da Arte. Já a terceira parte do livro reproduz as obras expostas durante todo o evento na **I ExpoArte 3x4**. Aqui podemos ter uma ideia da obra digital “Álbum: entre seres e criaturas” de Adriana Dantas (DAVD); da instalação “Hemografismos” de Rosane Bezerra (DAVD); da performance “Vale de lágrimas” de Otávio Luís (DAVD); e das fotografias de Maicyra Leão (DTE).

São Cristóvão-SE, maio 2017

Os organizadores

APRESENTAÇÃO DO EVENTO

A organização da MOSTRA DAVD: 2016 vêm de encontro ao anseio de estimular e dar visibilidade à produção acadêmica dos docentes e discentes do Departamento de Artes Visuais e Design. Faz parte também desta vontade coletiva estabelecer um contato mais próximo com pesquisadores de áreas afins para futuras parcerias. Esta articulação que se efetiva pode ainda servir de incentivo para o desenvolvimento de programas de estudo avançado em linhas de pesquisa pertinentes às áreas de artes visuais e design.

O evento em voga aconteceu no período de 12 a 14 de setembro, no auditório da reitoria da Universidade Federal de Sergipe. Nesta edição, de nossa mostra de produção teórica e artística, estão incluídas o 1º Encontro Docente: Artes Visuais e Design, o 4º Encontro do Grupo de Pesquisa em História da Arte com o tema “Concepções Artísticas e Visões de Mundo” e também a 1ª ExpoArte: 3X4. Particularmente, esta exposição exhibe a produção de professores doutores da UFS ligados à linha de pesquisa referente a poéticas visuais, dentre os quatro expositores três são do DAVD.

No que concerne a esta quarta edição do Encontro do Grupo de Pesquisa em História da Arte o intuito é prosseguir no desenvolvimento de pesquisas relacionadas a questões fundamentais do campo das artes visuais. Desde o primeiro evento, temas sobre questões historiográficas e metodológicas, o problema da interpretação e no mais recente o fazer como fundamento da arte, conduziram a reflexões importantes para o desenvolvimento de estudos avançados nas linhas de pesquisa próprias do “Grupo de Pesquisa em História da Arte”, a saber: Estudos de História, Teoria e Crítica da Arte; História da Arte em Sergipe; Antropologia da Arte; Prática de Ensino e Aprendizagem das Artes Visuais. O tema “Concepções Artísticas e Visões de Mundo” abrange todos esses modos específicos de aproximação ao objeto de arte, mas também nos faz refletir principalmente sobre matérias mais universais norteadoras de processos de criação artística.

Já o 1º Encontro docente: Artes Visuais e Design cumpre a finalidade de apresentar as teses dos docentes do DAVD para a comunidade acadêmica local. Entendemos que a MOSTRA DAVD: 2016 cria concretamente o espaço para troca de informações e maior integração entre docentes e discentes de artes visuais e design e pesquisadores de áreas afins. Esta iniciativa é uma abertura para novas possibilidades de ações de extensão, que em edições futuras podem adquirir novos formatos, mas já traz aqui a chama de dinamismo tão fundamental para sua renovação.

Wellington Cesário
Coordenador do evento



I MOSTRA DA VD2016

PARTE 1

**PALESTRAS DE PROFESSORES
DO 1º ENCONTRO DOCENTE:
ARTES VISUAIS E DESIGN**

APARIÇÃO CANGACEIRA À MODA DE LAMPIÃO

Germana Gonçalves de Araujo

Universidade Federal de Sergipe.

Departamento de Artes Visuais e Design

germana_araujo@yaoo.com.br

RESUMO

O presente texto é um recorte da pesquisa de doutorado intitulada “Aparência Cangaceira: um estudo sobre a aparição como aspecto de poder”, que, por intermédio de uma abordagem multidisciplinar concatenou conhecimento dos campos da Sociologia, História, Filosofia e Antropologia, com saberes de caráter não disciplinar – tais como depoimentos, vivências e fotografia – para propiciar o estudo da imagem pública do indivíduo cangaceiro, como sendo uma aparência construída com proposição de inserir-se no jogo de poder imanente do contexto sociocultural no cenário dos sertões no arcaico Nordeste brasileiro, nas três primeiras décadas do século XX. Para tanto, este estudo foi desenvolvido por meio da leitura bibliográfica; da pesquisa em jornais do acervo dos Institutos Históricos e Geográficos dos Estados de Sergipe, Ceará e Bahia; e da convivência com pessoas que estiveram no Cangaço ou passaram a conviver com o tema por intermédio de estudos e das artes.

Palavras-chave: Cangaço; Aparência; Poder.

ABSTRACT

The present text is a cut of the doctoral research entitled “Cangaceira appearance: a study on the appearance of the cangaceiro” as an aspect of power aims, through a multidisciplinary approach, to concatenate the fundamentals of fields of disciplinary knowledge - such as Sociology, History, Philosophy and Anthropology - with non-disciplinary knowledge in nature - such as testimonies and experiences - to provide the analysis of the public image configuration of the cangaceiro individual with the proposition of inserting himself in the power game immanent from the cultural scenario. Therefore, this study was developed through reading literature; research papers in the collection of the Historical

and Geographical Institutes of the State of Sergipe, Bahia and Ceará, and coexistence with people who have been in Cangaço or started to live with the theme through researches and arts.

Key-words: Cangaço; Appearance; Power.

Narrativas sobre o Cangaço

Sendo um tema de múltiplas explorações explorado, o Cangaço tem estado significativamente presente em instrumentos de comunicação da cultura brasileira, sendo abordado tanto por pesquisadores independentes e acadêmicos, como por inúmeras categorias de artistas. Profissionais desenvolveram importantes trabalhos no campo da ciência, literatura, cinema, televisão, artes visuais, teatro, dentre outras maneiras de abordagem, com o intuito de narrar, rememorar e valorar o Cangaço por várias perspectivas. É realmente grandiosa a produção sobre o tema e, desta maneira, seria praticamente impossível quantificar as obras sobre o Cangaço, assim como qualificar uma representação como sendo certa ou errada, já que existe um número considerável de olhares possíveis sobre a história desse movimento.

No cinema brasileiro o tema Cangaço foi abordado em diferentes momentos e por diversas linguagens. Já em 1953, o filme “O Cangaceiro”, dirigido por Lima Barreto, ganhou a Palma de Ouro no festival de Cannes, como melhor filme de aventura e melhor trilha sonora. Em 1964, o filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, rendeu ao diretor Glauber Rocha várias premiações. Segundo consta no livro intitulado “Cangaço – o *Nordestern* no Cinema Brasileiro”, de 2005, da crítica de cinema e jornalista Maria do Rosário, mais de 50 títulos de filmes, na sua maioria longa metragem, sobre o Cangaço podem ser listados e os principais prêmios nacionais foram com filmes que abordaram esta temática. O pesquisador cearense Marcelo Dídimo desenvolveu uma espécie de etnografia do Cangaço no cinema brasileiro e, em 2010, reúne e descreve, quase que exaustivamente, as aparições do movimento na sétima arte. A televisão brasileira também se apropriou do tema para a produção de documentários e outros programas. Dois exemplos significativos são o programa o Globo Reporte, que, em 1975, apresentou o programa intitulado “O último de Lampião”, e a minissérie “Lampião e Maria Bonita”, exibida em 1982, de autoria de Aguinaldo Silva, que foi considerada um marco na história da teledramaturgia da emissora, ambos da programação da Rede Globo.

Segundo André Betonnasi, pesquisador e doutor em Comunicação e Culturas Contemporâneas de HQ, já na década de 1980 a dupla Deodato¹ publicou uma HQ sobre a história de Lampião. Atualmente, ainda nas histórias em quadrinhos, também temos hoje como representantes o cearense Klévisson Viana² e Luiz Rubens Wanderley.

Na literatura de cordel, por exemplo, o Cangaço é, desde o início do século XX, um dos temas favoritos dos grandes representantes dessa linguagem popular como: Mestre Noza³, Antonio Santelmo, João Firmino Cabral, José Pacheco, José Saldanha, Manoel D´Almeida Filho, Arievaldo Viana, entre outros tantos. Cordéis, por mais ficcionais que sejam, são excelentes fontes de pesquisa sobre o Cangaço, já que durante muito tempo, nos sertões do Nordeste arcaico, a rima dos folhetos eram quase as únicas formas de transmissão de notícias. Releva-se o quão intrigante a é temática e, “por fazer parte de um momento histórico espetacular - barbarismo, mas também, romance, arcaísmo e sofisticação -, o Cangaço emociona, seja lá em qual esfera da realidade é narrado” (FERREIRA; ARAUJO, 2011, p. 203). As autoras Vera Ferreira e Germana de Araujo citam o que historiador Albuquerque Júnior discorre sobre o quão significativa é a narrativa contida em um cordel, e explicita que esse gênero literário “produz uma realidade nascida de reatualização de uma memória popular entrelaçada com acontecimentos das mais variadas temporalidades e espacialidades. [...] uma prática discursiva que inventa e reinventa a tradição [...]” (ALBUQUERQUE JÚNIOR apud FERREIRA; ARAUJO, 2011, p. 203).

Nomes de artistas de relevância no Brasil e internacionalmente, tais como Carybé, Aldemir Martins, Portinari, Jenner Augusto, Jô Oliveira e o grande

1 Deodato Borges e seu filho, hoje conhecido como Mike Deodato, são dois artistas protagonistas da produção de HQ nacionais. Mike Deodato, hoje em dia, é o ilustrador responsável pela HQ de várias personagens da Art Comics, tais como a Mulher Maravilha, o HUK.

2 Klévisson Viana Lima é autor (roteiro e ilustração) do HQ intitulado “Lampião - Era o Cavalo do Tempo Atrás da Besta da Vida”, de 2000. Segundo André Betonnasi, “Esse trabalho foi o ganhador do Troféu HQ Mix em 1998. O troféu HQ Mix é a premiação mais importante de histórias em quadrinhos no Brasil” FERREIRA; ARAUJO, 2011, p.215.

3 Segundo o pesquisador em literatura de Cordel Jeová Franklin, “Lampião e Maria Bonita apareceram na xilogravura decorativa “com o álbum do Mestre Noza produzido em 1962’: A encomenda foi feita pelo MAUC - Museu de Artes da Universidade Federal do Ceará. Solicitou as gravuras o artista plástico Sérvulo Esmera Ido, que, em férias, tinha vindo da França. Para isso, Mestre Noza produziu a coleção de gravuras com o título de Vida de “Lampião Virgulino Ferreira”, gravada por Mestre Noza, do Juazeiro - CE – Brasil.” FERREIRA; ARAUJO. **Bonita Maria do Capitão**. Salvador: EDUNEB, 2011, p. 177.

xilógrafo J. Borges, podem ser citados como referências quando se está tratando do cangaço representado pelas artes visuais.

Na música popular, o cangaço também tem seus representantes que cantaram e cantam o Cangaço, do consagrado “Rei do Baião” Luiz Gonzaga até o atual Lenine.

Para o artesanato nordestino a temática Cangaço é a essência simbólica para a transformação de várias matérias-primas, tais como, no barro, a valiosa caracterização do tema pelo mestre Vitalino e as miniaturas de cangaceiros da artesã caruaruense Marliete.

Coleções de estilistas brasileiros, desde a consagrada Zuzu Angel, que em 1969 fez um desfile com modelos vestidas de Maria Bonita, são idealizadas a partir do desenho originalmente utilizado pelos cangaceiros na construção das vestes e acessórios.

No âmbito acadêmico, o tema é tão profícuo que tem potencial para transitar em áreas diversas, geralmente sob a perspectiva de saberes das artes, das ciências humanas e das ciências biológicas.

O Cangaço foi de fato explorado por perspectivas diversas que praticamente exauriram o tema. Por isso, explicitar as abordagens das possíveis narrativas sobre o Cangaço, faz-se necessário quando se acredita na possibilidade de apresentar um olhar que ainda não foi explorado. Releva-se que, a expressão “aparição cangaceira” é cunhada, neste texto, para tratar sobre o quão exuberante foi a aparência de um cangaceiro, e de que modo essa visualidade superabundante revelava ou omitia aspectos sociais, políticos e culturais desse indivíduo.

Uma questão relevante é, que, grande parte dos livros publicados sobre o Cangaço até a década de 1950, por exemplo, foi escrita por pessoas que de alguma maneira tiveram como observar ou conviver com o Cangaço, tais como, por exemplo: ex-volantes, ex-coiteiros, coronéis e ex-cangaceiros ou jornalistas e curiosos sobre o tema. E nessa realidade, os primeiros escritos sobre o Cangaço foram amparados pela ideia de que se estava tratando de pessoas oriundas de um primitivismo social, caracterizando, assim, uma concepção determinista sobre o modo de vida no sertão considerado conservadoramente arcaico. Quer dizer que, às primeiras escrituras sobre o tema – as quais podem ser datadas do início do século XX até a década de 1960 – propunham uma descrição minuciosa do cenário (realismo paisagista) e, como já foi explicitado anteriormente, enalteciam a narrativa oral das histórias contadas por pessoas que de alguma maneira observaram

ou participaram do movimento. Dizendo de outra maneira, ex-volantes, ex-coiteiros, ex-cangaceiros e autores que realizaram suas pesquisas *in loco* constroem uma perspectiva que determina a injustiça social como sendo a causa primordial para a existência do Cangaço, naturalizado o movimento como circunstancial. (ARAUJO, 2013, p13-14).

Nesse sentido, ressalta-se a escrita do historiador Fernando de Araujo Sá para tratar sobre os “ecos da tradição oral na historiografia do cangaço”, que, segundo esse autor, é recorrente a “[...] presença da história oral e da literatura de cordel na produção da memória sobre a história do cangaço” e, sendo assim, sem o devido rigor metodológico, “a composição narrativa” de historiadores fica à mercê de julgamentos morais (SÁ. 2011, p. 46). Quer dizer que é possível que a história oral possa estar contaminada pela visão ou emoção do narrador e, por isso, é importante buscar outras fontes que possam dar contraste ou consonância com a informação dada oralmente.

Apontamentos dos aspectos socioculturais do cangaceiro

Proliferando, em meio à miséria, seu número crescendo, o latifúndio estagnado não podia integrá-lo totalmente em sua economia limitada. [...] Cria-se no Nordeste uma espécie de nomadismo permanente, que as secas só fazem aumentar e dar características mais trágicas. É então que se juntam, ante o flagelo, reúnem-se nos caminhos para as longas jornadas em busca do pão e água. [...] A seca expulsa-os e congrega-os. [...] A seca mata-lhes a criação, queima-lhes a roça e não lhes resta sequer água barrenta da cacimba rasa, cavada com a enxada, junto ao casebre (FACÓ, 1978, p. 28).

Cangaço, movimento que se originou no final do século XVIII, tinha como cenário natural o castigado sertão do Nordeste. Em outras palavras, o Cangaço foi iniciado num ambiente que se apresentava inóspito e de difícil sobrevivência, caracterizado pela falta expressiva de chuva resultante numa terra seca e pouco fértil tornando o ambiente adverso ao homem que ali tentava viver. Além dos fatores naturais, agravando a sobrevivência do sertanejo, no final do século XVIII e início do século XIX, pode-se dar relevo a algumas questões sociais que contribuíram para o surgimento do movimento, como, por exemplo, as ações barbares de poder dos autodenominados Coronéis, donos das terras e do capital no Nordeste, sobre o sertanejo.

Independentemente do motivo, tais como perseguições políticas, domínio de terras, e briga entre famílias, os chamados Coronéis agiam conforme leis ditadas pelos próprios, estando eles contra seus oponentes e, costumeiramente, oprimiam e chacinavam famílias sertanejas inteiras. Portanto, à expectativa constante da morte, assim como a luta pela sobrevivência de sua família, o sertanejo reage à injustiça. Foram essas circunstâncias as consideradas mais importantes para que alguns sertanejos se tornassem cangaceiros: “Se não me dão os meios de conseguir, eu tomo” – dizia o sertanejo que se tornava cangaceiro na época.

Revelação ou omissão: aspectos de poder contidas na aparência do cangaceiro

[...]conhecer é libertar-se da aparência.

[...]conhecer é confiar na aparência.

(ABBAGNANO, 2007, p. 78)

Segundo os estudos desenvolvidos, a aparência é um conceito ambíguo: trata-se de algo que se revela, mas também que se oculta em contradição ao que se pensa sobre ser verdade. E é exatamente esses sentidos opostos, mas que caminham juntos, que fez com que a palavra “aparência” se encaixasse para tratar da imagem proposta por Lampião.

Ressalta-se que Lampião, que era nômade e não integrante de um bando de sedentários, afirmava-se como um ator que não hesitava em exercer seu papel de poder – comandava ações de extermínio em função de acentuar sua autoridade onde quer que estivesse –, assim como também empreendia esforços na construção de uma impressão de pessoa amena para conseguir dialogar com outros atores constituintes do poder, tais como padres e coronéis no cenário do Cangaço. Para compreender essa questão, evoca-se a concepção da “segregação do auditório”, proposta por Erving Goffman (1922-1982) – em “A representação do eu na vida cotidiana” (2004) –, para pensar que Lampião prezava pelo seu desempenho e, por isso, planejava uma faceta diferente de si mesmo a cada um dos diversos públicos com quem ele interagía. Lampião estrategicamente singularizava-se num jogo de poder e entrega, de lutas e conciliações. (ARAUJO, 2013, p. 22-23)

Ressalta-se o pensamento sobre o quão visionário Lampião foi para sua época e lugar e, sendo assim, não se pode negar que havia uma intenção de sentido pretendido por Lampião a partir do momento em que ele

passou a reunir cada elemento como necessário para a composição de sua aparência, seja por intermédio dos elementos móveis de sua vestimenta ou mesmo por sua fala e gesto. Lampião revelava que era um homem culto, por exemplo, quando se deixava ser fotografado de óculos e segurando uma revista da atualidade e, ao mesmo tempo, por intermédio da visualidade dessa cena, ocultava que era um homem que exercia conduta de crueldade, ação costumeira quando se tratava de manter-se sobre o comando de uma situação, dentro ou fora do bando. Ou seja, propor uma aparência de homem culto ou cruel fazia parte do jogo de poder desse cangaceiro.

Em sua obra intitulada “A representação do Eu na vida cotidiana” (2008), Goffman também desenvolve que quando um indivíduo desempenha um papel deve ser percebido de maneira convincente para sustentar uma impressão pretendida por ele perante o outro e, por isso, “[...] de um modo geral as coisas são o que parecem ser” (GOFFMAN, 2008, p. 25). Quer dizer que, para que o indivíduo convença sobre a realidade em cena, deve manter uma aparência condizente com a “verdadeira realidade”. Em Goffman, não há exatamente uma ideia dualística com relação ao conceito de aparência. Para este autor, a aparência e outros aspectos cênicos, que podem ser encontrados em um processo de representação e interação social, formam os construtos do que ele trata como fachada social. Desde modo, a aparência em Goffman tende a significar mais revelação e realidade do que algo que se oponha a isso. Contudo, acredita-se que aquilo que não está aparente também é parte da construção de uma “realidade”.

Em se tratando sobre o modo como o cangaceiro foi um indivíduo hábil para diferenciar sua própria imagem, buscou-se o pensamento de antropólogos, tal como o brasileiro Darcy Ribeiro (1922-1997) que compreende a cultura sertaneja como sendo particular e tão acentuada que lá no cenário o que existe é “um tipo particular de população com subcultura própria”. Essas determinações – tipo, traço particular, subcultura e própria – também fazem parte das narrativas de outros historiadores regionalistas, como, por exemplo, Frederico Pernambucano de Mello, historiador brasileiro contemporâneo que, em sua obra clássica intitulada *Guerreiros do sol* (2011), descreve, de maneira minuciosa, as características territoriais e do contexto cultural dos sertões.

Um marco histórico, quando se está discorrendo sobre a aparência do cangaceiro, é que até 1926, data em que o cangaceiro Lampião foi chamado por Padre Cícero para comparecer à Juazeiro do Norte, no estado do Ceará, para receber uma patente de Capitão do Exército, os bandos de cangaceiros

se vestiam sem diferenciações significativas de outros sertanejos locais. É certo, que alguns apetrechos na vestimenta de um cangaceiro, tais como o coldre e a alpargata, o diferenciava de um indivíduo que não habitava o contexto árido do Nordeste arcaico. Entretanto, quando Lampião recebeu sua falsa patente, já que no momento da cerimônia foi um engenheiro agrônomo civil quem assinou o documento, ele também recebeu um conjunto de roupas típicas de um fardamento e, a partir de então, passou a ordenar como vestimenta de base de um cangaceiro calça e casaco de mescla risca de giz. Desde então o Capitão Lampião passou a comandar bandos vestidos de modo uniforme.

A questão da falsa patente na biografia de cangaceiro de Lampião – forjada a pedido do Governo Nacional para reforçar o combate às frentes do revolucionário brasileiro Carlos Prestes (1898-1990), que estavam entocadas no interior da Bahia – pode ser usada para exemplificar o quanto a busca pelo poder orientava as ações desse cangaceiro. A partir do momento em que o ímpeto de poder tenta elevar a capacidade de atuação do cangaceiro, já que a patente de Capitão colocava-o em situação de semelhante força à da polícia volante perante a sociedade, Lampião constrói uma aparência infalível. Pode-se, inclusive, refletir que existiu uma tentativa de fazer com que Lampião acreditasse que estava havendo uma mudança em sua categoria, uma ascensão social, uma alteração de status, que provavelmente favoreceria, na medida do poder constituinte, a relação face a face dele com os outros atores do cenário. É como se Lampião tivesse seu estigma de bandido – indivíduo marginalizado – diluído e inserido numa outra categoria da ordem social. (ARAUJO, 2013, p. 45)

O segundo momento histórico que provocou mudanças significativas na aparência do cangaceiro foi em 1931, com a entrada das mulheres no Cangaço. Somente a partir dessa data, e da habilidade em costura e bordado à máquina da cangaceira Dadá, ou Sérgia como ela foi batizada por sua família, a vestimenta de um cangaceiro foi preenchida por cores e novos elementos gráficos.



Figura 1: Lampião, em 1926, quando recebe a patente de Capitão; e, em 1936, cinco anos depois da entrada da mulher no Cangaço.

Deve-se ter em vista que o estudo sobre a vestimenta do homem do rural, nunca é uma tarefa fácil. Compreendendo-se o porquê dos motivos que tornam significativa a aridez no campo das informações para este estudo, releva-se que os autores que tratam do estudo da moda, geralmente, negligenciam os fatos que podem elucidar as práticas fabris e de comércio da população rural – ou camponesa, como foi denominada anteriormente –, por compreenderem que o contexto social não propulsiona a dinâmica econômica necessária para a reprodutibilidade do objeto e, consequentemente, não se estabelece a mecânica da moda. Quer dizer que, numa cultura dada como primitiva, marginal às classes que detinham poder econômico e, portanto, sem condições de dinamizar o mercado de consumo, a lógica de reprodutibilidade do objeto torna-se infactível. Por isso, valorar a literatura como fonte de pesquisa, tais como romances e cordéis, foi extremamente importante para se catalogar possibilidades de hábitos e objetos utilizados pelos cangaceiros. Nesse sentido, explicita-se que, Outra fonte de informação produtiva para este estudo tem sido a literatura romanesca, que busca na cultura do Nordeste um cenário apropriado para os enredos regionalistas. Deste modo, mesmo que a citação anterior – do início deste item – tenha sido extraída de um romance, especificamente da obra “Os desvalidos” (1993), do escritor sergipano Francisco Dantas, pode-se considerar que a descrição seja uma ilustração da realidade de comércio de tecidos e aviamentos existente nos sertões nos anos de 1930. Aliás, se não fossem os romances, pouco registro se teria sobre a indumentária do cenário do Cangaço. (ARAUJO, 2013, p.71)

Diante do fato de que foi Lampião quem definiu como deveria ser a aparência de um cangaceiro, acredita-se que ele pode ser considerado como sendo um estilista na história das aparências do Cangaço, pois foi ele quem propôs estilo singular para os bandos sob seu comando. É certo que a cangaceira Dadá, como seus bordados coloridos aplicados aos bornais e outros elementos da vestimenta, foi quem incitou para a imagem exuberante dos cangaceiros. Entretanto, a aceitação e apreço do Lampião fez com que as proposições estilísticas de Dadá, que era uma exímia costureira, se mantivessem e fossem reproduzidas.

Nessa época, nas primeiras décadas do século XX, instalava-se nas capitais o comércio de varejo em magazines, as chamadas lojas de departamento. Já nos sertões, concorrendo com o comércio de tecidos por intermédio dos caixeiros – os mascates –, existiam também os armarinhos de secos e molhados – as chamadas bodegas, que ofereciam uma gama variada de produtos que iam do tecido à carne seca. Os tecidos – as fazendas –, segundo depoimento da Dadá – já na condição de ex-cangaceira –, eram vendidos em peças enroladas num eixo de madeira ou por metro, quando havia necessidade de menor quantidade. Roupas prontas feitas por costureiras, aviamentos, linhas, botões, sianinha e sutache eram comercializados da mesma maneira. A influência dos árabes na indumentária do sertanejo também pode ser verificada nos nomes dos objetos, por exemplo, alpercata e alcatifa.

Uma reflexão pertinente para a compreensão da imagem cangaceira é sobre quais os aspectos de experiência estética – circunstâncias necessárias para a configuração da aparência – Lampião teve controle para atingir uma finalidade? E que possibilidade de fim é esse que o impulsionou a determinar a composição singular de sua aparência? Ressalta-se que a criação não é resultado somente do “instante fugidio da intuição”, mas de um processo de pensamento, de conhecimento adquirido acerca dos processos fabris, de um programa de arte, como resultado da atividade formativa do cangaceiro.

Numa extensa matéria, publicada pela revista carioca “Noite Ilustrada”, foram apresentados os objetos apreendidos pela volante no dia do combate que pôs fim ao Cangaço, na Grota do Angico, hoje pertencente ao município de Poço Redondo/SE, em 28 de julho 1938 – onde Lampião e Maria Bonita foram mortos juntamente com mais nove cangaceiros. Pela primeira vez na história, a mídia descreve detalhadamente para a sociedade brasileira o universo imagético do cenário do Cangaço. Sem contar com o questionamento dos motivos que levaram o cangaceiro a fazer

determinadas escolhas, a reportagem narra as minúcias do “equipamento” sem dar relevância à espiritualidade do cangaceiro na formatividade de seus objetos. De início, já no título, a matéria apresenta uma palavra que enfatiza o caráter prático dos objetos. Mesmo assim, ao observar o objeto em si, o autor da reportagem deixa evidências de que houve uma experiência estética por parte do cangaceiro: “[...] Tudo se ajusta num todo harmônico pela paridade de ornatos, qualidade de matéria-prima e acerto de dimensões e forma externas”. A reportagem é um depoimento do efeito que a imagem do cangaceiro provocava na sociedade naquela época.

Grosso modo, observando fotografias e descrições de jornais sobre Lampião, podem ser encontrados elementos em sua aparência que também fazem parte dos constructos identitários do campo simbólico institucionalizado por algumas corporações. Fazendo uma leitura mais cuidadosa em um recorte de jornal – JORNAL DE SERGIPE, 2 de maio de 1931, p. 2 –, podem ser verificadas algumas possíveis semelhanças ou coincidências: são as “medalhas sobre o peito”, como se fossem adornos emblemáticos que acompanham as insígnias da patente de um militar; os “escapulários”, usados em semelhança à ordem da igreja católica; o “paletó e camisa de riscado claro, calças de brim escuro” como sendo uma alternativa análoga às vestes dos homens que estavam no poder, tais como os coronéis e delegados; “ao pescoço, vasto e vistoso lenço de cores berrantes, preso ao lado por valioso anel de doutor em direito”, como uma usurpação de uma moda trazida pelos filhos dos fazendeiros que chegavam aos sertões, de férias de seus estudos na Europa. Tenta-se dizer com isso que não há dificuldades de reconhecer na aparência de um cangaceiro, principalmente na de Lampião, elementos que, separadamente, podiam ser identificados como sendo parte da imagem de pessoas pertencentes a determinadas corporações. Ou seja, em um exercício de desconstrução da aparência cangaceira, bastante comum na literatura cangaceiristas, pode-se realizar um processo de classificação de elementos conforme uma dada corporação – exercício que é comumente requerido na tentativa de explicar a “origem cultural” de cada um dos elementos constituintes na aparência de um cangaceiro. Entretanto, a composição da imagem do cangaceiro não se parecia com nada do entorno.

O senso de liturgia de Lampião pode ter influenciado, de fato, os rituais da vida cotidiana no modo de vida do Cangaço. Para enfatizar a intensidade da religiosidade do Virgolino constata-se, por intermédio de depoimentos de entes da família Ferreira, que enquanto menino ele mantinha um oratório em seu quarto de dormir. Outra questão, que transcende o hábito, é o quanto

o cangaceiro pôde ter uma interação social recompensada por intermédio de uma imagem pública. Neste sentido, a adesão aos elementos religiosos pode exercer a função de controle da informação. Quanto a isso, o sociólogo Goffman explicita que alguns signos que trazem informação social podem ter a função informativa superficial (GOFFMAN, 2008, p. 55). Superficial pela possibilidade de agregar circunstâncias além das reais, propiciando que no processo de interação o estigma de um indivíduo seja camuflado ou pouco evidenciado. Deste modo, pode-se aproximar a realidade cotidiana do cangaceiro à do sertanejo considerado normal devido a semelhanças das práticas religiosas. Neste sentido, a insígnia da patente militar também pode ser um sinal visual que tem o único objetivo de transmitir informação social. Evidencia-se que alguns dos signos meramente informativos podem ser premeditadamente fabricados.

Certamente, os óculos de Lampião com lentes de vidro e sem grau de correção, exemplo já explicitado neste texto, podem assumir a função de servir como mimese entre os que eram considerados intelectuais para a época no cenário. Ao mesmo passo que causa estranheza, causada por uma imagem exuberante em um ambiente árido, é, também, uma maneira de assumir uma posição de poder no jogo da interação social.

Sabe-se que o cangaceiro portava sobre o corpo cerca de 40 quilogramas. Decerto, o que comprometia boa parte desse peso eram os equipamentos utilizados em combate, tais como as armas de fogo e os punhais. Mas de medalha em medalha, de moeda em moeda, e demais diversos tipos de joias, uma aparência exuberante torna-se o uniforme do cangaceiro. Mesmo que o uniforme possa ser visto como um traje essencialmente composto por objetos utilitários, os adereços e o modo de travestir-se do cangaceiro travava uma constante batalha entre o ideal (uso prático) e o belo. Alguns autores cangaceiristas afirmam que, devido ao alto grau do caráter de novidade que a veste do cangaceiro propunha, para aquele território dos sertões e época, alguns dos meninos sertanejos da época e lugar sentiram-se seduzidos a se tornar cangaceiros. A aparência do cangaceiro reunia uma quantidade de elementos gráficos e simbólicos – como o fato de se assemelhar a um uniforme militar – que transparecia ser uma chance de tirar o jovem de uma situação inerte por intermédio da agregação social de poder.

Contudo, sabe-se que a Igreja e o Exército – as práticas religiosas, de um catolicismo popular, e as militares – referem-se a duas corporações que exerceram influência significativa no modo de vida do cangaceiro.

Entretanto, não se tem depoimentos de Lampião, ou de qualquer outro cangaceiro, revelando suas intenções ou a função da adoção de uma aparência que promovia a inserção social deles. A partir da análise dos depoimentos, da bibliografia cangaceiristas, das fotografias de Benjamin Abrahão e outras fontes, tais como dos recortes da mídia impressa e das visitas *in loco* nas vilas e cidades por onde Lampião passou, pode-se extrair conteúdo para dialogar com os fundamentos dos teóricos aqui estudados e, sem intenção de esgotar a reflexão sobre o que está sendo explicitado, alcançar deduções plausíveis.

Nas pesquisas realizadas nos jornais de Sergipe – Sergipe Jornal e Correio de Aracaju – sobre o período de 1920 a 1938, a chamada “Lampeão scena” aparece corriqueiramente com o propósito de anunciar que o cangaceiro-chefe estaria “praticando terrorismo” sem represália do Estado em uma determinada região. Em sequência, dos enunciados das matérias – as quais geralmente compunham a página de capa ou a sessão de “Telegrammas” dos jornais –, apareciam pequenos textos que pretendiam constatar a possível atuação de Lampião nos sertões do Nordeste e, assim, provocavam na sociedade o sentimento de incerteza associado à expectativa de se deparar com a “fera braz” em qualquer momento e lugar. Geralmente em pequenas notas, as matérias de escritura com caráter sensacionalista, que também eram significativas para promover a venda dos jornais na época, apresentavam informações generalistas e, por isso, não propunham qualquer tipo de reflexão sobre o indivíduo cangaceiro.

Com relação aos estudos em jornais, existem duas questões importantes: a mídia mantinha um discurso raso para não colocar em risco a imagem negativa de cangaceiro que precisava ser preservada a favor dos interesses das oligarquias junto à ideia de progresso difundida pelo Estado; e o próprio Lampião fazia uso de sua notoriedade negativa e, deixava rastros que alimentavam a constância dos anúncios – como, por exemplo, as fotografias assinadas que serviam de atestado de proteção –, nutrindo, assim, o jogo do poder. Lampião também designava alguns cangaceiros, que não eram chefes de bando, a travestir-se de “Lampião” para confundir o inimigo e a mídia.

Com relação aos elementos que Lampião utilizava para compor sua imagem desigual, buscou-se a leitura em autores que desenvolveram estudos sobre moda e sociedade, tal como Georg Simmel, que em sua obra “Filosofia da Moda e outros escritos” (2008), discorre sobre a psicologia do adorno e desenvolve a relevância que um adorno tem para estabelecer determinados valores na relação do indivíduo com os outros. A proposição teórica de

Simmel com relação ao significado do adorno torna-se fecunda para a defesa desta tese porque dá relevo que ao adornar-se para si, o indivíduo está acionando um mecanismo de poder sobre outro, já que, segundo o autor, “o adorno é simplesmente egoístico, porquanto faz sobressair quem o tem, apoia e intensifica o seu sentimento de si à custa dos outros (de facto, o adorno idêntico de todos já não serviria para adornar o indivíduo)” (SIMMEL, 2008, p. 60). Existe, na realidade, um campo de batalha “[...] do ser-para-si e do ser-para-outros” e, segundo Simmel, essas duas direções são opostas e referem-se “[...] uma à outra como meio e fim” (Ibid., p. 61). O adorno pode ampliar a percepção sobre a personalidade do indivíduo, já que tem relação com o gosto associado aos valores que ele pretende exaltar. Por isso, explicita Simmel, “os metais reluzentes e as pedras preciosas foram, desde sempre, a sua substância; são adornos num sentido mais estrito do que a indumentária ou o penteado, os quais todavia também adornam” (Ibid., p. 61). Neste sentido, pode-se compreender que o adorno da aparência cangaceira é um objeto que agrega funções estéticas e simbólicas ao jogo de cena do ator. Como coloca Simmel, existe uma “radioatividade” da pessoa adornada devido à “[...] esfera mais ou menos ampla de significados irradiantes” na qual todos no entorno passam a ter com que lidar. E mesmo que o cangaceiro não tenha consciência da possibilidade do significado gerado, o caráter esplendor do adorno utilizado por ele torna intensa a percepção sobre sua aparência; particulariza sua aparição a ponto de constituir o estilo do Cangaceiro.

Dizendo de outra maneira, as correntes de ouro penduradas no pescoço, os anéis com pedras preciosas em cada um dos dedos das mãos ou as moedas de prata penduradas na barbel e testeira do chapéu de aba batida são exemplos de adornos típicos do estilo configurado por Lampião, mas que, independentemente de qualquer coisa, possuem por si só conceitos arraigados que foram legitimados por um contexto sociocultural e, neste sentido, são resistentes a uma possível valoração individual. Somente por isso é que Lampião pôde ser considerado como sendo uma pessoa elegante, “pois a elegância é algo para os outros, é um conceito social, que extrai o seu valor do ser universalmente reconhecido” (Ibid., p. 64). Entretanto, ressaltasse que, mesmo sendo um adorno de uso comum, o modo de uso – tal como o hábito de colocar anéis em todos os cinco dedos de uma mão – era parte da proposição autêntica de Lampião.

É certo, como Simmel desenvolve, que “se o adorno deve ampliar o indivíduo graças a algo de supraindividual que irradia para todos e por todos é acolhido e admirado, então deve ter estilo para lá do seu simples efeito

material” (Ibid., p. 64-65). Neste sentido, o estilo de Lampião somente pode ser considerado como tal quando os elementos que o constituem possam ter seus valores reconhecidos. E dessa forma, por intermédio do reconhecimento, é que se podem explicitar as características de determinados estilos. Do ponto de vista social, um tipo de adorno acentua a localização de atuação de um indivíduo na rede social; o papel e a função, além de realçar aspectos estéticos da personalidade; tal como o gosto. Neste sentido, o indivíduo adornado torna-se um representante de seu grupo, assumindo todo um complexo de significados. Nesta perspectiva, “o adorno aparece aqui como o meio de transformar a força ou a dignidade social em perceptível proeminência pessoal” (Ibid., p. 69). Pode-se, então, explicitar a ideia de que o corpo ornamentado dispõe de um domínio mais amplo e nobre e, por isso, torna-se propriedade do indivíduo, considerando que “toda propriedade é uma ampliação da personalidade” (Ibid., p. 69).

Contudo, não se pode perder de vista o quanto a aparição do indivíduo é parte desse intento de quebrar a tradição para gerar novas sensações sobre uma imagem consolidada. O novo cria dimensões distantes da ancestralidade e, por isso, declina a sensação de segurança e ofusca a valoração. Em compensação, como desenvolve Georg Simmel, a partir da vertente que valora a personalização no uso do adorno, “o fascínio do autêntico consiste em que ele é, em todos os sentidos, mais do que a sua imediata aparência, que partilha com o falso” (SIMMEL, 2008, p. 67). O autor complementa sua ideia explicitando que o homem autêntico é alguém confiável, diferentemente do inautêntico. Isso quer dizer que a autenticidade é um valor que enaltece o caráter de uma pessoa a ponto de não colocar em dúvida o potencial de sinceridade existente na relação com ela. Certamente, aquilo que não se imagina de onde veio – qual a origem histórica ou sociocultural – não se pode identificar como sendo uma falsificação e, sendo assim, torna-se um elemento verdadeiro para um determinado contexto. Esse potencial de autenticidade é, sem dúvida, factível na aparição cangaceira.

Conclusões

Como já foi explicitado anteriormente, geralmente o cenário do Cangaço é delimitado em função de questões econômicas de desigualdades sociais degradantes que constroem uma ideia de sociedade fundada na barbárie por ser formada por uma população faminta que vive em um cotidiano de direitos desordenados. O que o sociólogo Norbert Elias coloca é que uma dada sociedade é composta por indivíduos que fazem as coisas de

uma determinada maneira; entretanto, “[...] sua estrutura e suas grandes transformações históricas independem, claramente, das intenções de qualquer pessoa particular” (ELIAS, 1994, p. 13). Certamente, o curso de optar por viver na marginalidade de alguns sertanejos torna o movimento do Cangaço um fenômeno importante para a história do Brasil. Contudo, diferentemente do que se pensa, o Cangaço não foi resultado de uma briga da família de Virgolino Ferreira da Silva, vulgo Lampião. Existem algumas questões no entrelaço das práticas das brigas de família que transcendem o valor econômico de uma cabra – existe um ímpeto de disputa que é externo à possibilidade de sentimentos negativos que aquelas famílias desenvolveram uma em relação à outra.

Faz-se necessário, entretanto, propor a reflexão sobre uma vertente de pensamento que descreve os aspectos singulares de Lampião. Somente por intermédio do entendimento das funções das relações engendradas no cenário onde o Cangaço se desenvolveu – no período de 1920 a 1938 – é que se pode ter uma percepção mais complexa de como esse cangaceiro se articulava politicamente entre outros atores do cenário. Nesse ponto de vista, do mesmo modo que o sociólogo Norbert Elias coloca que a relação indivíduo/sociedade é recíproca, pode-se compreender também que a relação Lampião/cenário somente acontece por necessidades sociais mútuas. E entre os fatores sociais que possam dar fundamento na dinâmica da sociedade sertaneja desse período, o conceito de poder, é visto neste estudo como aspecto de uma identidade reguladora, como o aspecto propulsor das funções das relações.

É fato que Virgolino Ferreira, no início do século XX, segue a tradição de entrar para o Cangaço, assim como outras peças que foram desafiadas a entrar no jogo do poder no contexto dos sertões. Nômade e regido pela intercalação cíclica do sol com a lua para determinar os momentos de atividade e descanso, o cangaceiro mantinha, apesar das novas circunstâncias, hábitos e juízos de valor conforme sua origem cultural. Lampião comandava uma série de condutas internamente – nos bandos de cangaceiros – que seguiam a ordem externa; ou seja, aquilo que a sociedade sertaneja já havia legitimado como mínimo ético.

A alternância entre os poderes retroalimenta a dinâmica do jogo e, em um processo cíclico, incita o enredo, fortalece os mecanismos de luta e encorpa as inimizades. Nessa dinâmica, as capacidades individuais eram exaltadas, e aquilo que poderia ser considerado como sagacidade de um líder torna-se um aspecto de vantagem na luta. Relembra-se que era de costume de

Virgolino brincar de “volante e cangaceiro” em sua infância – como explicita o padre Frederico Bezerra Maciel, em sua obra estudada (1988) –, e que desde menino a “brincadeira” que valora a valentia e repulsa o sentimento de covardia é gerada em torno do enredo de vingança.

Se existe uma questão que pode particularizar o ato do cangaceiro, essa questão é a aparição dele; e, mesmo se considerando que a imagem desse indivíduo é também fortemente constituída por veículos de transmissão de sinais fixos – tais como os gestos e o timbre de voz, as características étnicas, como explicitaria Erving Goffman –, é o estilo de vida e os objetos, como o modo de relacionar-se com a roupa e os acessórios, que o tornam extremamente particular. A autenticidade da aparência de um cangaceiro provocava estranheza no jogo que previa o alcance de autoridade.

Ou seja: a aparência de Lampião desafiava. Na ambiguidade, aspecto existente no conceito de aparência, revelar e ocultar manifestava-se veementemente e propiciava para que ele fosse percebido por intermédio de uma notoriedade distintiva do contexto. Isso quer dizer que, sendo fruto da potencialidade artística associada ao ímpeto pelo novo, ou do conhecimento técnico-estético ancestral da habilidade artesã corriqueira na região, o objeto do Cangaço propõe uma composição que foge por completo de outras no contexto cultural dos sertões. Por mais que se possa tentar, por exemplo, do ponto de vista funcional, equiparar a roupa de cangaceiro com a de outro ator do cenário e, nesse paralelismo, identificar que realmente existem peças semelhantes – tais como as sandálias de couro chamadas de alpercatas e os punhais –, não se pode perder de vista o quanto inusitados os objetos passaram a ser depois da entrada de Lampião, ainda mais depois da entrada das mulheres no Cangaço – que também somente pôde acontecer por uma concessão desse cangaceiro.

Releva-se, ainda, que para um indivíduo que tem destaque como Lampião, sua potencialidade de determinar seu destino é consideravelmente maior do que para um indivíduo de função menos forte. O conceito de “poder”, desenvolvido por Norber Elias (ELIAS, 1994, p. 50), torna fecunda a reflexão sobre o quanto Lampião pôde particularizar a história do Cangaço em conformidade com o alcance das decisões tomadas por ele; em consonância com o poder que ele teve na regulação dos demais atores do cenário e, isso se deve, sobretudo, a uma aparência autêntica.

Concluindo, o que se conserva como sendo pura vaidade de Lampião é considerado aqui como ímpeto de poder desse cangaceiro, mas também pode ser visto como a personalidade de um gosto construído dentro de um

campo simbólico determinado, que proporciona a fruição desse cangaceiro junto a determinados objetos. Enfim, que essas questões possam tornar frutífera a ideia de novos estudos sobre a aparência no Cangaço.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1. ed. brasileira coord. e rev. por Alfredo Bossi. Rev. da tradução de novos textos de Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed. revista. São Paulo: Cortez, 2009.

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Gente de Lampião: Dadá e Corisco**. 3. ed. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2011.

ARAUJO, Germana Gonçalves de. **Aparição Cangaceira**: subtítulo. 208 f. il. 2013. Tese (Doutorado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11944/1/APARENCIA%20CANGACEIRA_TESE%20FINAL_GERMANA%20ARAUJO%202013.pdf>. Acessado em: 15 de mar. de 2017.

BERGER, L. Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de Sociologia do Conhecimento. 30. ed. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Viajando o sertão**. 4. ed. São Paulo: Global, 2009.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de canudos. 3. ed. São Paulo: Ediouro, 2009. DANTAS, Francisco J. C. Os desvalidos. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DÍDIMO, Marcelo. **O Cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza

e da aristocracia de corte. Tradução de Pedro Sússeking. Prefácio de Roger Chartie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FERREIRA, Vera; ARAUJO, Germana Gonçalves de. **Bonita Maria do Capitão**. Salvador: EDUNEB, 2011.

FREXINHO, Nilton. **O sertão arcaico do Nordeste do Brasil**: uma releitura. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

HOLANDA, Firmino. **Benjamim Abrahão**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. GODART, Frédéric. Sociologia da Moda. Tradução de Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 12. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

_____. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008. HOBBSBAWM, E.J. Bandidos. 2 ed. Tradução de Donaldson Magalhães Garschagem. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976.

MACIEL, Frederico Bezerra. **Lampião, seu tempo e seu reinado**: IV Lampiônidas, a imagem de Lampião. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1988.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária. Tradução de Assef Kfoury. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

SÁ, Antônio Fernando de Araujo. **O cangaço nas batalhas da memória**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011.

SCHMITT, Juliana. **Entre o indivíduo e o coletivo**: notas sobre o nascimento da moda. In: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima (Org.). História e cultura da moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 176-189.

EX-VOTOS: PRÁTICAS VOTIVAS NO CONTEXTO DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DO NORDESTE DO BRASIL

Luís Américo Silva Bonfim

Universidade Federal de Sergipe

Departamento de Artes Visuais e Design/DAVD

americobonfim@gmail.com

RESUMO

O termo ex-voto é uma abreviatura da expressão latina *ex voto suscepto* ("por um voto alcançado", ou "em consequência de um voto"), é o presente dado pelo fiel ao seu santo de devoção em consagração, renovação ou agradecimento de promessas. Um ex-voto apresenta formas e valores litúrgicos dos mais variados: escultóricas, pictóricas ou manufaturas ressignificadas, podem também substituir a representação física por atos, interdições, obrigações, falas, gestos ou ritos. Através das "práticas votivas" – representações derivadas do catolicismo que envolvem a consagração, renovação e pagamento de promessas, em geral culminadas pelo ex-voto – este trabalho analisa a rede de influências recíprocas entre as expressões de religiosidade popular e a liturgia formal da Igreja, destacando o valor estético da oferta gratulatória. Fruto de uma intensa pesquisa etnográfica para uma tese de doutorado, aqui se apresenta o resultado de um trabalho de campo que envolveu a observação sistemática de quase uma centena de sítios devocionais da Bahia ao Maranhão, destacando a emergência da oferta votiva e seus ambientes de legitimação.

Palavras-chave: Ex-voto; Artes votivas; Promessa; Milagre; Nordeste do Brasil.

Numa perspectiva etnográfica, este artigo transita no campo das Ciências da Religião, Antropologia e das Artes Visuais. Trata-se do desdobramento da minha tese de doutorado, intitulada "O signo votivo católico no nordeste oriental do Brasil: Mapeamento e atualidade" (BONFIM, 2007), e defendida no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A referida tese consistiu de uma pesquisa etnográfica sobre

as produções devocionais derivadas do catolicismo na porção oriental da região nordeste do Brasil (estados da Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, posteriormente Piauí e Maranhão). Partindo das artes e celebrações votivas, práticas e construções simbólicas que envolvem a consagração, renovação e pagamento de promessas – em geral culminadas pelos “ex-votos” – tive a oportunidade de elaborar um inventário que envolveu quase uma centena de sítios devocionais na região, além da produção de uma sinopse estilográfica e do desenvolvimento de esquemas taxonômicos em diferentes níveis: quanto à função crônica da oferta votiva, quanto ao seu índice canônico (esquema analítico dos tipos devocionais), quanto às propriedades sígnicas dos oblatos, além de um quadro esquemático das formas expressivas do dom.

Na região Nordeste do Brasil, onde há a predominância histórica de sociedades de base rural, a tradição católica ainda exerce uma forte influência no modo de viver e de pensar. Não obstante o irreversível processo de transformação sociocultural, certas instituições como a Igreja ainda têm um peso considerável na formação dos valores. Certamente menos do que num passado não muito distante, a religiosidade católica (nas suas mais variadas expressões) ainda se apresenta como um sistema moral muito influente. Talvez por isso, o hábito de consagrar promessas ainda esteja em pleno vigor, disseminado por populações de toda a região. O nordestino nasce e cresce cercado por estas práticas, que não parecem ter grandes dificuldades em se perpetuar.

A teoria de base para aquele estudo partiu da unidade central das trocas simbólicas: há a figura do pedinte, sujeito que perece e se mostra desamparado frente a questões da sua existência, o que o leva a formular pedidos de graças, que são endereçados a um **outro** – aquele em quem se acredita lhe poder atender – e cuja **realização do benefício** se sucede de um **agradecimento**, um gesto público, em geral, e do estabelecimento, no agraciado, de um **vínculo de confiança**. Esta relação de reciprocidade, baseada no modelo “dar-receber-retribuir” coadunou com a lógica referida por Marcel Mauss no seu célebre estudo “Ensaio Sobre a Dádiva” (MAUSS, 2003). O trabalho de campo foi elaborado a partir de referências bibliográficas e documentais, do uso da internet para a análise exploratória de confirmação das localidades, a partir do que se fez o traçado dos pontos de observação e suas rotas de acesso. Foi realizada a observação direta dos sítios votivos com registro em caderno de campo, coleta de depoimentos em áudio, preenchimento das Fichas de Inventário de Sítio (FIS), registro fotográfico e georreferenciamento dos sítios votivos (mapeamento por GPS).

Além da modelagem de sistemas classificatórios (taxonomias), o trabalho de campo revelou um repartimento do território religioso em âmbitos que vão desde a invocação das santidades aos relacionamentos entre os diversos agentes envolvidos nesta trama social, numa rede de influências recíprocas (regulamentações e desregulamentações) entre as práticas votivas derivadas do catolicismo (expressões da religiosidade popular) e a presença marcante da instituição eclesiástica oficial (a Igreja Católica). Além disso, a constatação dos diversos casos de devoções não-canônicas revelou um intrincado mecanismo espontâneo de reparação *post-mortem*, requisito decisivo para a consagração dos novos santos populares, eclesiasticamente irregulares, mas vitais na fé do homem comum. A tese revelara que os jogos votivos e os processos populares de canonização são responsáveis pela harmonização de um rico processo de hibridações: a fundação do instituto da troca reforça a instituição religiosa da Igreja, aconteçam essas trocas dentro ou fora dela.

Este estudo teve como objetivos:

- Atualizar e ampliar a base de dados acerca das práticas votivas na região nordeste do Brasil;
- Compreender os mecanismos de reparação coletiva *post-mortem*, condição basilar nos processos de canonizações populares;
- Compartilhar experiências e métodos no trabalho etnográfico;
- Disponibilizar ao grande público o acervo fotográfico e documental.

Para atingir estes objetivos, este estudo considerou o aporte teórico-metodológico da Antropologia Simbólica, sem prejuízo da aplicação de técnicas da etnografia clássica. No entanto, destacam-se os conceitos-chave sobre a dádiva de Marcel Mauss (2003, 2005), as noções de trabalho e de campo religioso Pierre Bourdieu (2008, 2003, 2001), bem como o entendimento de processos sincréticos discutidos por Massimo Canevacci (2013, 1996), além do diálogo com os documentos doutrinários da Igreja Católica.

Foram desenvolvidas as seguintes etapas:

1. Aprofundamento da leitura da bibliografia existente sobre os temas da pesquisa (práticas votivas e devoções não-canônicas);
2. Sistematização e organização de bases de dados quantitativos e qualitativos (banco de imagens, fichas de inventário de sítio, documentos, relatos etnográficos, bases cartográficas, mapea-

mentos georreferenciados, banco de monografias, dissertações e teses, publicações científicas);

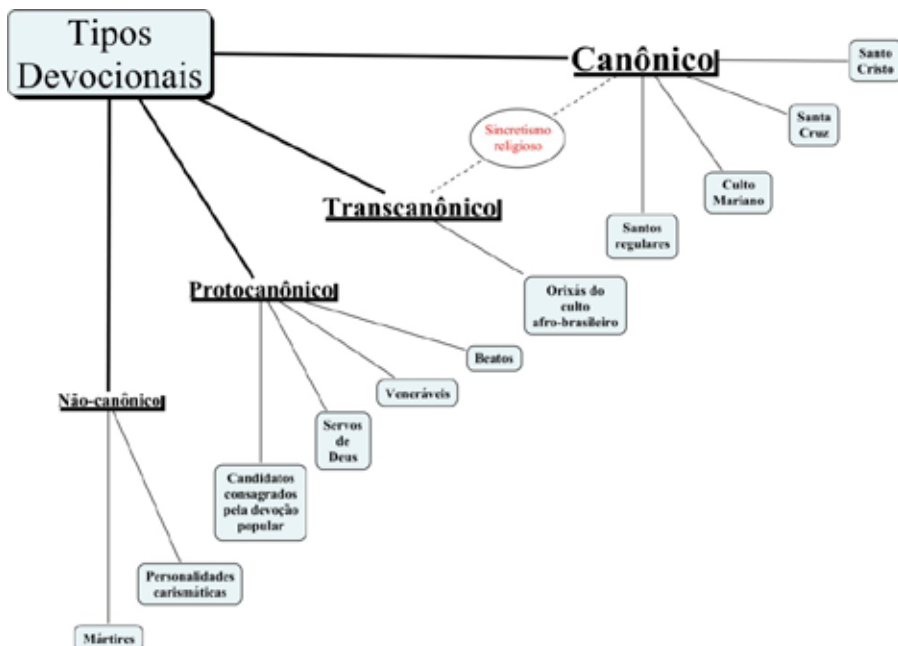
3. Identificação, caracterização e mapeamento dos cultos a devoções não-canônicas do nordeste do Brasil, com ampliação do universo de aplicação dos Protocolos de Observação/Fichas de Inventário de Sítio;
4. Produção preliminar de um martirológio não-canônico (Dicionário biográfico dos santos não-canônicos do nordeste do Brasil);
5. Construção de um quadro taxonômico acerca das motivações psicossociais na construção dos mitos milagreiros nordestinos;

A pesquisa iniciou-se com as definições preliminares do campo teórico e com a compilação de dados históricos (bibliográficos e documentais) produzidos principalmente entre as décadas de 1940 e 1970, em estudos quase sempre concernentes às práticas votivas. Foram importantes neste mapeamento as contribuições de Beltrão (1971), Frota (1981), Lira (2006), Oliveira (1976), Reinaux (1988), Silva (1981, 1971), Valladares (1967, 1972), além de publicações como o CATÁLOGO ILUSTRADO DO MUSEU FOLCLÓRICO (1950), o catálogo do MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (1976), o catálogo da exposição HOUSE OF MIRACLES (1990) e o catálogo do CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (2000). Aos primeiros exames, estas fontes iniciais mostraram-se desatualizadas e imprecisas, não raro contraditórias, e muito limitadas na caracterização do percurso metodológico adotado para a sua composição. Não se tratavam, na maioria das vezes, de trabalhos etnográficos propriamente ditos, nem de estudos específicos sobre os cultos não-canônicos. Eram, antes de tudo, observações mais ou menos sistemáticas sobre as práticas votivas, seguidas de uma tentativa incipiente de organização e classificação dos oblatos. Procurei analisar estas fontes com o cuidado de reelaborar seus indicativos, dentro da perspectiva de uma etnografia histórica. O resultado do cruzamento dessas informações permitiu conhecer o perfil dos pesquisadores e suas estratégias de abordagem, além de ter dado subsídios para a construção de uma base de dados sobre as práticas votivas no nordeste do Brasil, relacionando locais de culto, devoções e os artefatos, celebrações e performances produzidas. Cabia, a partir dali, verificar em campo a continuidade dos cultos, registrar suas condições de existência e, só a partir de então, conectar sentidos. Dentro deste contexto, a pesquisa teve uma vocação natural a ocupar uma lacuna bastante significativa no universo do que se estava pesquisando contemporaneamente acerca das devoções populares. Não apenas por

oferecer visibilidade ao tema, mas principalmente pelo potencial de integração de pesquisas com interesses convergentes.

Definida a base de referência, o trabalho de campo foi precedido por buscas de confirmações na rede mundial de computadores (internet), para a análise exploratória, avaliação da efetividade dos cultos e confirmação das localidades, a partir do que se fez o traçado dos pontos de observação e suas rotas de acesso. Entre os anos de 1999 e 2016 foram realizadas mais de uma dezena de incursões etnográficas pelos estados do nordeste do Brasil, para observação direta dos sítios votivos com registro em caderno de campo, coleta de depoimentos em áudio, preenchimento de protocolos de observação (que resultaram nas *Fichas de Inventário de Sítio/FIS*), registro fotográfico e georreferenciamento dos espaços sagrados (por de aparelho de GPS), ambientes devocionais e sítios votivos como santuários, parques religiosos, igrejas, ermidas e capelas, salas de milagres, museus e memoriais, grutas, cemitérios, cenotáfios, capelinhas e cruzeiros de acontecido.

No que diz respeito às formas de devoção, foi definida uma classificação dos cultos seguindo um Índice Canônico, um esquema analítico dos tipos devocionais que considerou a efetividade de quatro grandes tipos ideais de santidades, segundo seu posicionamento em relação ao crivo eclesiástico: 1) o tipo *canônico* (constituído por figuras regulamentadas e reconhecidas pela Santa Sé – os santos regulares); 2) o tipo *transcanônico* (constituído por devoções que estabelecem uma correspondência direta entre dois cânones religiosos, a exemplo da relação sincrética entre o catolicismo e os cultos de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda); 3) o tipo *protocanônico* (que situa as venerações com processo de canonização já reivindicado ao Vaticano); 4) e o tipo *não-canônico propriamente dito* (que envolve as venerações a entes admirados estritamente pela iniciativa popular, cuja trajetória de vida não é necessariamente vinculada ao ofício religioso).



Quadro 1: Esquema analítico de classificação das tipologias devocionais, 2006.
Fonte: Trabalho etnológico do autor.

Assim, o crente vai construindo, intuitivamente, seus milagres, suas possibilidades de salvação, cujas dádivas são obra de um divino instado, propiciado, nascido relacionalmente, não necessariamente um Santo – no sentido oficial dos cânones católicos, mas mesmo um ente comum tornado *extra-ordinário*. Isso não significa, contrastivamente, que esta teia de relações seja consequência da formulação consciente (por parte destes indivíduos de fé) de um esquema fenomênico votivo, de caráter utilitário. “Fazer o divino” implica, simplesmente, em se estabelecer uma associação de reverência e respeito, em localizar, no próprio universo imaginário (que é particular e é também construído socialmente), este *Outro* (ou *Outros*) capaz de tornar a adversidade em esperança. Mas isto já não depende unicamente das orientações e do crivo das instituições religiosas oficiais, da Igreja Universal, muito embora nela estejam os palcos onde se encenam boa parte dos dramas devocionais. E é assim que se troca, que se instala, nas diversas comunidades espalhadas por toda região, no litoral ou no sertão, nas vilas ou nas metrópoles, os vínculos de fé, os laços votivos, num modelo funcional que sempre combina o sujeito social e o sistema de valores que o cerca.

As razões que movem este homem de fé a consagrar uma promessa são variadas. A observação dos diversos sítios votivos que foram visitados pelo nordeste do Brasil nos leva a crer que os pactos são firmados não apenas clamando pelas necessidades de garantia da sobrevivência, pela recuperação da saúde ou pela extinção da dor física ou da dor que se sente com o coração, como os relatos mais antigos podem fazer sugerir. Hoje em dia, além destas mesmas buscas, o indivíduo projeta suas conquistas pessoais, seus anseios de prosperidade (especialmente por outro status dentro do grupo), a efetivação da sua liberdade, a sua distinção. O medo e a dúvida ainda surgem como importantes motivadores práticos, mas não são mais os exclusivos. A fuga da morte parece ser buscada não apenas pelo instinto individual de preservação da vida, mas, sobretudo, pela defesa da sobrevivência do indivíduo no grupo. Assim, uma relação votiva não surge do vazio. Ela é estabelecida quando se espera uma intervenção sobre algo que está muito além das possibilidades de realização daquele que perece.

Com base nesta sistemática de observação, registro e interpretação, a tônica nas devoções foi tomando a maior parte do interesse de pesquisa. Em especial, o tipo não-canônico revelou-se um campo fértil para as reflexões, fosse pela insistente e paradigmática aparição, fossem pelos dramáticos e vigorosos apelos de ajuste de conduta coletiva. No Brasil, o entrecruzamento temático entre as práticas votivas e os processos populares de canonização não chegou a se constituir como o foco principal de estudos mais vultuosos, mas destacam-se as contribuições esparsas dos folcloristas Luís da Câmara Cascudo (2000, 2001), Veríssimo de Melo (1964) e de Alceu Maynard Araújo (1967), além das citações pontuais de Luiz Beltrão (2004). Ao simples modo de citação, tais referências não se ocuparam de aprofundar a estrutura universal dos fenômenos, mas ao menos listaram e localizaram ocorrências sem a preocupação asséptica dos estudos de base teológica.

Uma relação de trocas votivas não surge do vazio. Ela é estabelecida quando se espera uma intervenção sobre algo que está muito além das possibilidades de realização daquele que perece. A promessa não é, rigorosamente, uma “fórmula mágica”. Ela está mais para um “contrato” a reger a cessão de uma dádiva, um voto de fé e confiança. A expressão deste “fazer uma promessa” é determinada de acordo com o íntimo de cada indivíduo crente. Pode ser um compromisso público, ou não participado coletivamente. Pode ganhar forma concreta, ou apenas repousar como ideia. Pode surgir como palavra, ou existir sob o mais profundo silêncio. Talvez por esta característica, não seja tão simples o controle etnográfico das categorias do “dar” votivo. A

promessa é a desencadeadora do ciclo, mas isto não quer dizer que esta seja a única forma deste ciclo ser aberto. Muitas vezes a graça pode surgir mesmo antes do pedido, surpreendo aquele que a recebe. E quando este a recebe torna-se devedor, passa a ser donatário de um dom que deve ser retribuído. Isso prova que a dádiva votiva impõe uma ascendência, sua emergência pode constranger por seu inevitável vínculo prestativo.

Bronislaw Malinowski (1978, p. 82-83), ao estudar o *kula*, apresentou uma categorização dos presentes, segundo sua função dentro do ciclo prestativo. Inspirado nesta sutileza, creio ter sido possível estabelecer, além da tradicional e provisória função de voto, graça e ex-voto, outras formas intermediárias de ofertas votivas. Sobre este propósito são ainda escassos os trabalhos que ofereçam aprofundamento. Tive conhecimento apenas da tentativa pouco precisa de Alceu Maynard Araújo (1967), que destacou quatro categorias intermediárias entre as “promessas” e os “milagres”: os *ex-votos protetivos* (que visam uma proteção ao ofertante, seja de uma doença, de um perigo ou de tudo que seja uma ameaça); os *ex-votos produtivos* (ofertas visando angariar óbolos para festejos religiosos específicos); os *ex-votos preventivos* (premonitórios, são ofertas que antecedem o ex-voto de desobriga) e os *ex-votos sacrificiais ou imateriais sacrificiais* (ofertas que envolvem a imolação de animais ou sacrifícios pessoais). Esta classificação não me satisfaz plenamente, tendo sido apenas parcialmente operacional e digna de pequenos ajustes visando o aumento da sua funcionalidade. Levando-a em conta, e deixando claro o caráter analítico proposto, expus uma outra ordem, segundo a qual conduzi o raciocínio deste trabalho:

- i) Voto: oferta ou gesto que formaliza o compromisso, a “oferta de solicitação” ou o “dom de abertura”, conforme sugeriu Malinowski (1978). A “promessa”, em linguagem popular;
- ii) Apelo protetivo: oferta ou gesto que solicita uma proteção. É comumente chamado de “presente” ou “lembrança”. Não tem o mesmo valor contratual do voto ou do ex-voto, pois não implica na consagração de uma promessa e sua consequente retribuição. Expressa simplesmente uma sensibilidade devocional, por exemplo, a deposição de fotografias em 3x4cm ou de fitinhas e medidas; manuscrituras solicitando paz espiritual, abstinência de vícios ou boa sorte; pedras que representam orações em cruzes e capelinhas;
- iii) Voto de renovação: oferta ou gesto intermediário, que renova o voto e assim o compromisso prestativo, por exemplo, visitas periódicas

(individuais ou em grupo) a eventos ou aos centros votivos onde se estabelece o vínculo, frequentemente acompanhada da realização de preces;

- iv) Graça/mercê/prodígio/portento: é a mais esperada expressão do contra-dom. Resultante da suposta intervenção do *outro* (ente extra-ordinário) que proporciona a realização ou atendimento daquilo que se enseja; o próprio êxito solicitado;
- v) Ex-voto preventivo: oferta ou gesto intermediário que antecede o ex-voto de desobriga, oferecido após o agradecimento, por exemplo, a oferta de miniatura de uma construção, quando sua realização final não é imediata ou é remota;
- vi) Ex-voto penitencial: gesto de desobriga cuja função é promover uma reparação no estado moral do crente através do cumprimento de penalizações ou sacrifícios pessoais. Em profundidade, trata-se mais do que um gesto de desobriga (podendo inclusive ser acompanhado de uma oblação), que pode ensejar um ritual pela retribuição do dom, e tem como objetivo fazer reforçar no crente uma sensibilidade religiosa;
- vii) Ex-voto propriamente dito/desobriga: oferta ou gesto de desobriga, do fechamento do ciclo contratual. O “milagre”, em linguagem popular, é aquele voto inicial que retorna ao **Outro**, que circula e cumpre o ciclo da dádiva. Segundo o raciocínio maussiano, a oferta derradeira de um ex-voto seria motivada pelo *hau*, princípio que sacramenta o caráter dinâmico do dom;
- viii) Homenagem: trata-se de oferta votiva em geral oferecida não necessariamente em função de troca. Funciona como uma reverência à memória do interventor miraculoso.

É evidente que as categorias analíticas que apresentei contemplam exclusivamente uma estação na condição crônica entre a expressão da promessa e seu pagamento. Certamente não são reconhecidas pelos devotos dentro dessa mesma lógica, nem deve respeitar essa hierarquia. O fato é que o dom não é inerte na sua função sintática, tampouco nas suas formas analíticas. Outras bases classificatórias concomitantes a estas serão expostas nas próximas seções.

Outra abordagem classificatória proposta partiu das lições fundamentais da Semiótica. Levando em conta o princípio básico de que *signo* é algo que

se apresenta à mente, considereirei como *signo votivo* cada forma possível de oblação e/ou de atitude pessoal ou coletiva implicada numa relação de troca com as características factíveis do nosso campo de especulação. Os *signos votivos* são “objetos dinâmicos”, que correspondem a ideias (objetos estáticos). Assim, estes “objetos dinâmicos” podem variar absurdamente, dentro de certas propriedades inerentes aos signos. Trata-se como “objeto do signo” aquilo que ele (o signo) representa, indica ou a que se refere. No nosso caso “objeto do signo” são as motivações (vicissitudes, anseios, necessidades, desejos, entre outras categorias) que fundam o pacto entre indivíduo-outro e que são expressas de acordo com as conveniências e possibilidades deste sujeito em transação. Por “interpretante do signo” entende-se o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete. Creio que os *signos votivos* são capazes de provocar algo que vai muito mais além de uma comunicação direta e inequívoca entre indivíduos: provoca vínculos solidários, por todas as razões e em variados níveis.

Postos estes critérios fundamentais, considereirei inicialmente as três categorias do signo elaboradas por Peirce (2012), de acordo com o tipo de representação: a de semelhança, a de correspondência de fato e a de convencionalidade das leis. Partindo dessa noção triádica, defini três as categorias de representação do signo votivo que foram adotadas neste estudo: *representações figuradas*, *designações indiciais da graça/milagre* e *expressões essencialmente simbólicas*. Tais categorias não são excludentes entre si, uma vez que os seus fundamentos podem ser sobrepostos.

A primeira categoria, das *representações figuradas*, foi definida pelo valor de representação icônica do *signo votivo*, baseada na referência visual a fundamentos comuns que denotam semelhança entre os objetos imediato e dinâmico. Ou seja, nela considereirei os “objetos imediatos” estritamente pela sua funcionalidade descritiva, pelo uso expressivo que fazem da representação por semelhança a partir de um determinado “objeto dinâmico”. Como *representações figuradas*, considereirei além do nível imagético (similaridade pela aparência), o nível de diagrama (similaridade entre as relações internas dos dois objetos em questão) e o nível metafórico (similaridade significativa).

Por *representações figuradas* de nível imagético defini as formas de expressão votivas que guardavam relação de semelhança com, por exemplo, partes do corpo humano, ou com o corpo como um todo, também as miniaturas de animais ou de construções habitacionais ou religiosas, e até as fotografias em 3x4 quando utilizadas na função de apelo protetivo.

Por *representações figuradas* em nível de diagrama considere a ocorrência da oferta votiva sob a forma de exames de saúde expressos em imagem, por exemplo, radiografias e eletrocardiogramas.

Por *representações figuradas* em nível de metáfora considere a dimensão que certas representações similares ganham ao extrapolar sua mera presença imagética, por exemplo, a cabeça em madeira representando um problema psíquico, bolas de gude representando olhos ou a representação de genitálias e aparelhos reprodutivos em referência à fertilidade ou vigor sexual.

A segunda categoria, formada pelas ***designações indiciais da graça/milagre***, foi definida pela capacidade de contextualização e correspondência de um determinado fato por um *objeto votivo*, numa referência a fundamentos comuns e a correlatos. Ou seja, o tipo ideal desta categoria é expresso pelo *signo votivo* que, no seu aspecto existencial, aponta para um outro pré-existente (normalmente um fenômeno), do qual se torna parte, confirmando-o: as oblações antropomórficas *in natura*, os aparelhos ortopédicos ofertados como ex-voto, após a recuperação da saúde, o vestido de noiva que agradece o casamento. Em alguns casos são os chamados “objetos testemunhos do milagre”, por serem, com efeito, “objetos imediatos” do fato. Em outros já não podem ser considerados assim. Santaella (2002, p. 19) afirma que o objeto imediato do índice é a maneira como o índice é capaz de indicar aquele outro existente, seu objeto dinâmico, com o qual ele mantém uma conexão existencial. Isso faz com que as fotografias (no sentido de papel impresso), por exemplo, cumpram uma função indicial, mas não sejam, a rigor, “objetos imediatos” dos “objetos dinâmicos” que referem: estes imediatos estão circunscritos no recorte específico apresentado através da fotografia. Assim também se procede com certas expressões do desenho e a pintura, via de regra.

Por fim, a terceira categoria, das ***expressões essencialmente simbólicas***. Esta foi definida pela expressão do *signo votivo* a partir do conjunto de características convencionadas coletivamente, imputadas, referentes a um fundamento, a um correlato e a um interpretante. Ou seja, as expressões votivas essencialmente simbólicas são aquelas que se manifestam na variação sobre os modos de expressão do “objeto dinâmico”: elas são “objetos imediatos” que extrapolam ideativamente as correspondências imagéticas diretas, representando, no seu recorte particular, variados recortes particulares do “objeto dinâmico”, com grande poder sugestivo. Por exemplo: ex-votos penitenciais como cruzeiros, a oferta votiva de imagens de santos ou mesmo a queima de fogos em agradecimento ou júbilo.

Este esboço classificatório contém as três dimensões possíveis para a dotação significativa das formas votivas: trata-se essencialmente de um esquema abstrato, muito útil em certa medida. Estas três dimensões não implicam em exclusividade, o que torna ainda mais temerário acreditar que, desconhecendo as motivações que levaram à emergência do objeto ou ato ofertivo, seja possível efetivar tabulações indiscutivelmente eficientes. Do ponto de vista da confiabilidade do método científico e na especificidade deste estudo, esta desponta como uma limitação da própria Semiótica, que não parece dispor de suficientes meios mais incisivos e decisivos no fenômeno total, mesmo quando da aplicação das Teorias da Significação, da Objetivação ou da Interpretação: estaciona-se no âmbito representativo. Acontece que o *signo votivo* tem ainda algumas outras dimensões.

A seguir, o *Esboço classificatório das formas expressivas dos signos votivos* foi elaborado dentro do método indutivo, partindo da observação dos “signos resultantes” (os “objetos dinâmicos”). Estes “signos resultantes” foram sendo identificados e classificados inicialmente em mapas locais (em cada sítio votivo), sendo depois ampliados dentro de esquemas gerais, resultando num desdobramento em cinco níveis, a saber: *forma de expressão, morfologia, processo expressivo utilizado, caráter expressivo e signo resultante*. O primeiro nível, que definiu a *forma de expressão*, dividiu-se em dois sistemas: a ***forma de expressão verbal*** e a ***forma de expressão não-verbal***, conforme quadro a seguir:

Forma de expressão	Morfologia	Processo expressivo utilizado	Caráter expressivo
Verbal	Escrito	a) Manuscrita a tinta	Bidimensional
			Tridimensional
		b) Gravação direta por meio mecânico	Bidimensional
			Tridimensional
		c) Gravação ou colagem indireta por meio mecânico	Bidimensional
			(avulso ou aplicado sobre objeto votivo tridimensional)
	Falado	d) Adaptação ou ressignificação	Tridimensional
			Bidimensional
		a) Expressão do indivíduo	Bidimensionalmente declarada
			Publicamente declarada
Não-verbal	Representação figurativa inorgânica	b) Expressão do grupo	Bidimensionalmente declarada
			Publicamente declarada
		a) Manufatura especialmente construída	Bidimensional
			Tridimensional
		b) Não-manufatura especialmente construída	Bidimensional
			Tridimensional
		c) Adaptação ou ressignificação	Bidimensional
			Tridimensional

Forma de expressão	Morfologia	Processo expressivo utilizado	Caráter expressivo
Não-verbal	Representação figurativa orgânica	a) Apresentação <i>in natura</i>	Antropomórfico
			Zoomórfico
			Fitomórfico
	Representação não-figurativa	a) Expressão de cunho individual	Oblato
			Performance ritual
		b) Expressão de vivência compartilhada	Oblato
			Performance ritual

Quadro 2: Esboço classificatório das formas expressivas dos signos votivos, 2006.

Fonte: Trabalho etnológico do autor.

O ciclo votivo contemporâneo engendrou uma complexa rede de relações, reformulando a tradição católica a partir da consolidação de sistemas canônicos muito particulares e de celebrações com diferentes naturezas performáticas. No estabelecimento do vínculo entre sujeito-ordinário/sujeito-extraordinário, crente e divindade, um indivíduo imputa um *Outro* com um pacto, formalizado ou não, e do qual espera uma “retribuição”, uma graça a si ofertada. A consecução deste anseio, a obtenção do seu dom, investe de ascendência aquele que o outorga, implicando em uma necessidade de retribuição, cuja emergência consolidaria o ciclo votivo. Tudo isso parece apontar para a conformação de um *sistema de prestações totais* em torno do fato votivo: troca-se tudo, em todos os níveis. O indivíduo (*ordinário*) troca com um **Outro** (*extra-ordinário*), e este instituto elementar da troca influencia mutuamente outros indivíduos no grupo, que estabelecem novas relações de intersubjetividade em diferentes níveis ontológicos, sempre dentro de um sentido separado do cotidiano, de um senso de sacralidade. Partindo dos sistemas de troca tradicionais, os crentes reelaboram novos perfis devocionais, que contrastam com os modelos ortodoxos (*supra-ordinários*), que tentam, por sua vez, integrar e deter um relativo domínio sobre o sistema que passa a se configurar. Os signos votivos, portanto, apresentam-se como metáforas de uma disputa dentro do campo simbólico: para se falar de dependência, fala-se de fé.

Referências

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Ex-votos ou Premessas, Milagres e Novos santuários, in Folclore nacional*, Vol. III, Ritos, Sabença, Linguagem, Artes e Técnicas, pp. 17-29. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967. il. 430p.

BELTRÃO, Luiz. **Comunicação e folclore**: Um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1971.

_____. **Folkcomunicação**: teoria e metodologia. São Paulo: Metodista, 2004.

BONFIM, Luís Américo Silva. O signo votivo católico no nordeste oriental do Brasil: Mapeamento e atualidade. Tese (doutorado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 5ª ed. Tradução: Sérgio Miceli, Sílvia de Almeida Prado, Sônia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001. 361p.

CANEVACCI, Massimo. **Sincrétika**: Explorações etnográficas sobre artes contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

_____. **Sincretismos**: Uma exploração das hibridações culturais. São Paulo: Studio Nobel/Istituto Italiano di Cultura/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1996.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo: Global, 2000. 768p.

_____. "Religião no povo", in *Superstição no Brasil*, 4ª ed., pp. 337-496. São Paulo: Global, 2001. 496p.

CATÁLOGO ILUSTRADO DO MUSEU FOLCLÓRICO. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo/Departamento de Cultura/Discoteca Pública Municipal, 1950. Vol. 2. (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal).

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935-1938. São Paulo: CCSP, 2000.

FROTA, Lélia Coelho. "Promessa e milagre nas representações coletivas de ritual católico, com ênfase sobre as tábuas pintadas de Congonhas do Campo, Minas Gerais", in **Promessa e milagre no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais**. Brasília: Fundação Pró-Memória, 1981.

HOUSE OF MIRACLES: Votive Sculpture from Northeastern Brazil. New York: Americas Society Inc., 1990.

LIRA, José Luís. **Candidatos ao altar**. Fortaleza: Edições ABRHAGI, 2006.

MALINOWSKI, Bronislaw. Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MAUSS, Marcel. **Ensaio de Sociologia**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. "Ensaio Sobre o Dom", in MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 536p.

MELO, Veríssimo de. *Nossa Senhora dos Impossíveis – A maior devoção popular do Rio Grande do Norte e Ex-votos da Capela de Zé Leão*, in Separata do Arquivo do Instituto de Antropologia da Universidade do Rio Grande do Norte. Vol. I. Natal, 1964.

OLIVEIRA, Gilka Corrêa de. "Ex-votos", in Folclore. Nº 1, 44. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

REINAUX, Marcílio Lins. Aspectos artísticos e históricos da estatuária e dos ex-votos do Nordeste. Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)/Centro de Filosofia e Ciências Humanas/ Departamento de História/Mestrado em História, 1988.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SILVA, Maria Augusta Machado da. "Ex-votos brasileiros", in **Revista Cultura**, ano I, nº 2, abril a junho de 1971, pp. 22-30. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1971.

_____. **Ex-votos e orantes no Brasil**; leitura museológica. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Riscadores de milagres** – um estudo sobre arte genuína. Rio de Janeiro: Superintendência de Difusão Cultural da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, 1967.

_____. **Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros**. Um estudo da arte cemiterial ocorrida no Brasil desde as sepulturas de igrejas e as catacumbas de ordens e confrarias até as necrópoles secularizadas. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972. 2v.

PEDRO AMÉRICO E A NECESSIDADE DA ARTE

Francisca Argentina Gois Barros

Universidade Federal de Sergipe.

Departamento de Artes Visuais e Design/DAVD

fagbarros@hotmail.com

RESUMO

Pedro Américo devotou a sua vida à causa da arte e da educação artística. Fiel aos princípios do Humanismo, para ele o aprimoramento e a correção ética das sociedades estavam organicamente ligados à qualidade estética, daí porque concebia a arte no âmbito das necessidades humanas. Importante componente das estruturas cognitivas e das representações simbólicas, a arte era vista como conquista das sociedades que chegaram a atingir um certo grau de desenvolvimento intelectual. Nas sociedades civilizadas, caberia às instituições educativas disseminar essa conquista e é justo o que ele faz quando divulga seu curso "*Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos*".

Palavras-Chave: Arte; Educação; História; Arte Antiga

ABSTRACT

Pedro Américo devoted his life to the cause of art and art education. Faithful to the principles of Humanism, for him the improvement and ethical correctness of the societies were organically linked to the aesthetic quality, hence why conceived of art as part of human needs. Important component of cognitive structures and symbolic representations, art was seen as the acquisition of companies that come to achieve a certain degree of intellectual development. In civilized societies, it would be educational institutions disseminate this achievement and is just what it does when it releases its course "*Philosophical Considerations on the Fine Arts of the Ancients*".

Keywords: Art; Education; History; Ancient Art

Introdução

A produção historiográfica voltada propriamente para a História da Educação Brasileira tem aumentado de forma significativa. As pesquisas mais recentes nesse campo de estudo demonstram que os educadores vêm procedendo a revisões necessárias no trato das questões teóricas e de método, problematizando o processo de reconstrução das memórias para compreender o passado na sua complexidade, densidade e ambiguidade.

A análise da obra de Pedro Américo de Figueiredo e Melo, mais conhecido como o pintor Pedro Américo, segue este raciocínio e faz emergir, através da exegese de seus romances (*Holocausto; Amor d'Esposo; O Foragido; Na cidade eterna*), textos filosóficos (*Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos*), científicos (*Discursos Acadêmicos; A ciência e os sistemas*) e parlamentares (*Discursos Parlamentares*) produzidos por ele entre 1864 e 1905, sua participação no debate sobre a construção de abordagens pedagógicas para o ensino da arte, da defesa pela disseminação do conhecimento e do acesso da população brasileira à produção artística nacional e internacional por meio da escola pública.

Por ser, ao mesmo tempo, tributária e credora do espírito da época, a produção literária de Pedro Américo expressa uma unidade conceitual, teórica, estética e ética que assume importância singular no nosso cenário intelectual. Desse modo, esse estudo visa contribuir para a preservação da memória da história educacional brasileira na segunda metade do século XIX.

É inegável, do ponto de vista da organização da educação artística brasileira do período, o importante papel desempenhado pelos integrantes da Missão Artística Francesa, por terem sido os fundadores da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro-AIBA –a primeira instituição pública a formar artistas e professores de arte no Brasil. Todavia, é necessário que também se leve em conta a posição dos professores brasileiros formados por essa instituição, que optaram, principalmente a partir de 1860, por padrões estéticos cuja matriz teórica assentavam-se, não exatamente nos padrões Neoclássicos, mas, precipuamente, nos fundamentos do Humanismo Renascentista Italiano e nos métodos de pesquisa e de ensino e aprendizagem por eles criados.

Para que tenhamos uma ideia da pertinência de tais considerações, convém lembrar que a turma de que Pedro Américo fez parte viveu uma situação singular na AIBA, pois, além do diretor, muitos de seus professores,

brasileiros, foram formados por essa mesma instituição. Até então, como as aulas eram ministradas por portugueses e franceses, de acentuada formação barroca e neoclássica, somente com a regulamentação do prêmio de viagem internacional no ano de 1845 novos padrões estéticos puderam paulatinamente ser definidos e incorporados aos já existentes.

Estudar em Roma era para muitos a oportunidade de conhecer a arte italiana. Para Pedro Américo, no entanto, significou a mudança de comportamento, de visão de mundo. Desde então, suas reflexões sobre a arte e a ciência passaram a incluir temas da responsabilidade civil, do compromisso político. O conhecimento, adquirido com esforço e disciplina, a exemplo do que fizeram os humanistas renascentistas, teria que ser revertido em benefício e para o engrandecimento da pátria. E foram esses ensinamentos que ele se ocupava em transmitir.

O discurso de Pedro Américo chama a atenção pela argumentação em favor do ensino de arte, uma vez que, para ele, a arte não representava tão-somente mais um dos conhecimentos necessários à educação escolarizada. Julgava que os conteúdos e métodos empregados para o conhecimento da arte deveriam ser o paradigma de todo o processo educacional brasileiro, na medida em que somente a arte teria a capacidade de aguçar a sensibilidade e ampliar a capacidade para a apreensão do novo. E o novo, naquele momento era, portanto, a possibilidade de se criar no Brasil uma República nos moldes daquela que fora gestada pelos fiorentinos nos séculos XIV a XVI o que pretendia esse intelectual.

Nesse sentido, o projeto propugnado pelos humanistas brasileiros transcendia, em muitos aspectos, a simples importação da estética Neoclássica. Tendo como base a pedagogia da *virtù*, em que os indivíduos se reconhecem como capazes de renovar a si e à própria sociedade, eles objetivavam a construção de um novo Brasil. Da mesma forma que os fiorentinos combateram o medievalismo, Pedro Américo acreditava na possibilidade de fundar uma nova nação, para cuja construção, a exemplo do que se dera com a República Fiorentina, também aqui a arte exerceria papel decisivo.

1. Pedro Américo de Figueiredo e Melo

Pedro Américo de Figueiredo e Melo nasceu no dia 29 de abril de 1843, em Areia/Paraíba, e morreu em 07 de outubro de 1905 na cidade de Firenze/

Itália. Aos 10 anos, viaja como desenhista na expedição científica chefiada pelo naturalista Louis-Jacques Brunet. Em 1854, por intermédio de uma solicitação de Brunet ao presidente da província da Paraíba do Norte, muda-se para a capital do Império, onde é matriculado no Colégio Pedro II. A partir de 1856, passou a ser aluno regular da AIBA, nesse momento dirigida por Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), o primeiro brasileiro formado pela Academia a ocupar os cargos de professor (1837 a 1848) e de diretor (1854 a 1857) da instituição.

Com o intuito de dar continuidade aos estudos iniciados no Colégio Pedro II e, ao mesmo tempo, aprimorar sua técnica pictórica iniciada na AIBA, Pedro Américo embarca para a Europa em janeiro de 1859. Ao chegar, matricula-se na Escola de Belas Artes de Paris e na Faculdade de Ciências Naturais da Universidade Sorbonne. Com vistas à realização de um doutorado em Ciências Naturais inscreve-se, em 1862, na Faculdade de Ciências da Universidade Livre de Bruxelas, e no dia 13 de janeiro de 1869 defende a tese "*A ciência e os sistemas: questões de história e filosofia natural*", tornando-se o primeiro artista plástico brasileiro a conquistar um título de doutor.

A partir de 1863 escreve uma série de estudos, nos quais defende a tese de que a liberdade artística é a fundadora da liberdade da ciência, uma vez que as precondições para o progresso científico moderno se deveram à superioridade do método experimental de observação racional e sensível de que os artistas sempre se valeram e os renascentistas ampliaram. Segundo Pedro Américo, os procedimentos adotados pelos renascentistas para o conhecimento dos valores universais da Antiguidade Clássica, cujo fundamento se alicerçava na aliança da natureza com a imaginação e a razão, associados à liberdade artística por eles conquistada, levaram a que as obras de homens como Brunelleschi (1377-1446), Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564) ultrapassassem o círculo da arte, possibilitassem a abertura de novos horizontes ao conhecimento humano e feito com que os artistas passassem a integrar definitivamente o rol das personalidades históricas.

Em 1864, de volta ao Brasil, assume as cadeiras de Desenho Figurado e de Pintura Histórica da AIBA. No ano de 1870 foi aprovado em concurso público para a disciplina História da Arte. Neste mesmo decênio, dirigiu as seções de Arqueologia e Numismática do Museu Nacional do Rio de Janeiro e colaborou como redator do semanário ilustrado *Comédia Social*.

Volta a Firenze em 1874, para executar sua mais importante e polêmica obra: a *Batalha do Avaí*. Durante a sua exposição, no Rio de Janeiro, Pedro

Américo foi acusado de plagiador. Este episódio, amplamente discutido pela imprensa carioca, gerou a chamada “Questão Artística de 1879”, e o levou a publicar, em 25 de junho de 1880, o *Discurso sobre o plágio*.

Originalmente concebido como a última parte de uma coleção sobre a Conjunção Mineira, a tela *Tiradentes Esquartejado*, também realizada em Firenze e exposta no Brasil em julho de 1893, talvez seja a mais conhecida e emblemática obra pictórica representando um herói da República. Tem, ao lado de a *Carioca* (presenteada a Pedro II no ano de 1864), incontestável inspiração renascentista. Com a proclamação da República, Pedro Américo foi eleito deputado federal pelo seu estado. No ano de 1892, apresenta os projetos de criação de três Universidades Públicas (nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco ou Pará); de fundação de uma Galeria Nacional de Pintura e de Escultura; de um Teatro Normal; de uma Galeria de Memória Histórica Brasileira; de Abolição das loterias e de outros jogos.

Nos *Anais na Câmara Federal* podem ser lidos também os discursos em que Pedro Américo ressaltava a necessidade de criação e funcionamento de Ginásios, de Escolas Profissionais, de Escolas de Aplicação Científica e Artística, de Galerias e de Museus de História Natural, por serem instituições, segundo ele, *indispensáveis em um completo organismo de ensino público*. Nesses textos ele explica ainda porque as causas do atraso do Brasil *devem ser investigadas no interior da nossa história*; disserta sobre *a função social da arte* em geral e do artista em particular e ressalta a necessidade e a importância de se produzir uma arte brasileira. O fato curioso é que para alguns analistas da arte os “acadêmicos” eram profissionais descomprometidos e negadores do sentimento pátrio. Para eles, a realização de obras de arte com características e espírito nacionais, bem como a expressão do *ethos* brasileiro é resultado do movimento modernista, simbolizado pela Semana de 1922 e aprofundado pelo movimento nacionalista dos anos de 1930.

Graças a superação de equívocos interpretativos como esse, hoje é possível compreender porque, não obstante Pedro Américo ser apontado como um dos mais importantes pintores do século XIX, sua produção artística e seus textos científicos, literários, filosóficos e pedagógicos ainda hoje carecerem de um tratamento analítico mais detido. Mesmo considerando ser ele o autor das obras pictóricas mais reproduzidas nos nossos livros didáticos do Ensino Fundamental e Médio –e esses livros são, nós bem o sabemos, a única fonte por meio da qual grande parte dos alunos das escolas públicas brasileiras têm acesso a reproduções de bens artístico-culturais nacionais e internacionais.

Acrescentemos a isso, o fato de Pedro Américo ter publicado várias de suas aulas de História da Arte em jornais, inaugurando, assim, um espaço público com matérias até então estranhas aos periódicos nacionais. E é uma análise deste compêndio, publicado alternadamente durante 22 dias, de 19 de setembro a 28 de dezembro de 1864, que consideramos um marco na história da imprensa e na história da educação brasileira, que apresentamos aqui. É dele que procuramos extrair informações sobre a forma e a cor do seu pensamento.

2. Pedro Américo de Figueiredo e Melo e a disseminação da arte

Possivelmente esta tenha sido a primeira vez que o jornal *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro, veiculava, na coluna *Belas Artes*, aulas de história da arte com o título de "CONSIDERAÇÕES FILOSÓFICAS SOBRE AS BELAS ARTES ENTRE OS ANTIGOS". O jornalismo cultural conquistava, desse modo, um lugar na imprensa brasileira com matéria dedicada a divulgação de conteúdos de história e de filosofia da arte.

O ineditismo da ação deixa pouca margem a dúvidas. Pedro Américo pretendia que, também aqui, a exemplo do que ocorrera na Inglaterra e na Itália a partir de século XVIII, a imprensa desempenharia importante papel educativo como um órgão formador e veiculador de opinião pública. A rica experiência acumulada pela imprensa Toscana, e mais particularmente pela imprensa fiorentina oitocentista, quando cotidianos e periódicos tomaram para si o dever de promover uma ação educativa diretamente voltada para o desenvolvimento da consciência civil do povo e, indiretamente, para a sua promoção cultural e espiritual.

Para desenvolver no Brasil uma relação orgânica da imprensa com a educação, Pedro Américo dá início a sua coluna fazendo uma retrospectiva das últimas descobertas científicas no campo da linguística e da arqueologia, detalhando como estas áreas vinham auxiliando decisivamente o conhecimento das sociedades antigas, ao comprovar a autenticidade de muitas informações contidas nos livros de história.

A reconstituição das sociedades humanas, pensada por Pedro Américo a partir de uma visão historiográfica de processo evolucionista (infância, maturidade, decadência), tinha como fonte privilegiada para o seu conhecimento a escrita, os monumentos e a tradição. Porém, afirmava ele, os monumentos, uma vez identificados a idade ou o estilo a que pertenceram,

se prestavam como as fontes mais seguras e autênticas para conferir veracidade a história.

Para ele, a arte (fenômeno histórico e cronologicamente determinado pela evolução estilística) contém em si um complexo de informações que permite (pela identificação de técnicas e materiais empregados) definir o estágio de desenvolvimento da sociedade que a produziu e (pela interpretação de aspectos estilísticos e simbólicos) revelar o espírito do tempo.

Uma vez entendido o fenômeno artístico, importava saber, *Por que meios e circunstâncias chegara a Grécia a tal ponto de perfeição?*

Dizia ele, que a resposta envolvia aspectos muito mais complexos do que os sugeridos pelos historiadores da arte de seu tempo. Se, para uns, a superioridade dos gregos se devia à influência do clima, à liberdade política, à facilidade dos costumes e às recompensas conferidas aos artistas. Para outros, tal superioridade era explicada pelo gênio poético, beleza física e doçura de caráter dos gregos. Ele, por sua vez, não duvidava da contribuição de tais causas, mas as considerava insuficientes, pois a perfeição soberana das belas artes entre os gregos estaria, segundo afirmava, *"principalmente na sabedoria dos legisladores, nos costumes e na educação moral da classe livre."*

Aqui, um dado chama a atenção. Apesar de conceber a história numa perspectiva evolucionista, ele não ficou totalmente infenso às influências do método dialético. Para ele, todas as condições aparentemente contrárias ao desenvolvimento das repúblicas gregas foram, em última instância, as forjadoras de sua prosperidade. Pedro Américo argumentava ser impossível, para um *"povo pequeno, formado de fugitivos, de pastores e de escravos,"* que habitava *"uma região ingrata e quase estéril, recortada pelo mar, cercada de ilhas, de baixos e recifes"* ter o mundo exterior como fonte de inspiração. De todo modo, admitia haver uma certa facilidade na observação do corpo, devido a nudez dos jovens atletas nos jogos públicos, nos ginásios, no teatro e pelo uso de vestimentas leves que lhes acusavam os gestos e as formas. Neste sentido, e mesmo que fosse o caso, não bastaria simplesmente ter a natureza como modelo, seria *"preciso, com efeito, interpretá-la, generalizá-la, lançando as idéias sensíveis (...) no infatigável laboratório da inteligência, onde se deve transformar em um sistema razoável de preceitos que a conduza na prática da execução."*

Esse novo modo de criar, guiado pela intencionalidade estética e inaugurado pelos gregos, resultou, segundo Pedro Américo, de duas operações dinâ-

micas e necessárias: *"no estudo e no conhecimento individual do modelo, isto é, no ser materialmente considerado"* e no *"conhecimento intelectual desse outro modelo que só nos pode ser revelado pela consciência ou senso íntimo, pela razão, e que por isso chama-se ideal."* É, sem dúvida, a indissociável relação da instrução com a arte, da intransigente defesa que Pedro Américo faz da educação, na medida em que os dois procedimentos para o estudo pormenorizado e aprofundado do mundo visível dependiam de uma base conceitual e teórica da estética (ou seja, das reflexões acerca do belo).

Para Pedro Américo, essa educação é necessária tanto ao desenvolvimento intelectual quanto a formação do artista e ela deve ser levada a efeito pela instituição escolar, exatamente nos moldes daquela criada e difundida pelos gregos, por volta do século V a.C., para todos os cidadãos, e que se vai tornando gradualmente pública e a cargo da *polis*. Fundamentada na pedagogia do exemplo, os conteúdos escolares, lá como aqui, objetivariam formar uma humanidade histórica e culturalmente superior, fruto da educação sistematizada, desafio de todos os processos de formação, inclusive os atuais.

Pedro Américo alertava sobre a importância reservada a arte na educação grega. Porém, mais significativo é o modo como ele percebe a íntima relação das artes com todas as esferas constitutivas da vida social grega, sobretudo daqueles ligados à ética humanística, levando-nos a pensar num princípio educativo fundamentado na arte.

O problema da intencionalidade, e, portanto, da consciência de um fazer artístico diferenciado dos demais procedimentos intelectuais, é uma "descoberta" dos gregos, com a qual todos concordam. No entanto, a leitura que Pedro Américo faz da arte grega vai, além disso.

Para ele, o espetáculo das belezas físicas e intelectuais proporcionado pelas artes destinava-se a um único fim: o aperfeiçoamento moral da sociedade grega. Assim, a função civilizadora da arte para os helênicos somente poderia ser compreendida quando associada a sua função utilitária. Segundo Pedro Américo, a capacidade de criar, no interior da natureza natural existente, uma espécie de segunda natureza, uma natureza cultural (e bela!), fez emergir no espírito do homem grego, um sentimento até então desconhecido: o da necessidade da arte.

Por isto, ensinava ele, o futuro das artes está *"somente onde forem elas úteis, porque serão queridas, amadas, e formarão com os demais produtos da atividade humana a constante preocupação dos homens e das leis."* Mas, reafirmava que o amor e a necessidade da arte dependiam, necessariamente,

e por ordem de importância, do acesso da maioria da população à educação pública, da mudança na estrutura estatal brasileiro e da melhoria das condições materiais de vida dos cidadãos.

Esclarece que no Brasil as artes têm servido mais para reforçar as estruturas de poder, diferenciando ricos e pobres do que, como no caso da Grécia, para exercitar as *"funções civilizadoras e perpetuar a unidade moral da nação."* Os artistas, para os gregos, *"verdadeiros benfeitores da pátria"* cujas obras estavam *"ligadas aos mais altos interesses do estado"* se destinavam a *"sustentar a organização social"*, no Brasil eram tratados não somente com desprezo, mas até com desconfiança.

Desse modo, atribuía o nosso descaso para com as artes e para com os artistas ao fato de estarmos ainda num estado de imperfeição, numa fase de puberdade civilizacional, em que muitas das necessidades permaneciam em estado de latência, carecendo da maturação para se manifestar. Para ele, o ambiente não chegava a determinar as atitudes humanas, mas condicionava as mentalidades, impulsionando ou impondo limites às manifestações individuais.

A única saída possível é estimular o amadurecimento da população brasileira através da educação. Para Pedro Américo a educação é a premissa do progresso, na medida em que cria a necessidade moral de produzir e encaminha para as conquistas científicas. Para demonstrar a pertinência desta tese, cita exemplo das mais importantes civilizações: Egípcia (séc. XV a.C.), Grega (séc. V), Romana (Trajano), Fiorentina (Renascimento), Inglesa (Rainha Elisabeth), Francesa (Luiz XIV), Alemã (Frederico o grande). Acrescenta, no entanto, que na atualidade, segunda metade do século XIX, a condição fundamental para a verdadeira civilização é, sem dúvida, a *ilustração das massas*. E finaliza a aula com um apelo: *"Propaguemos, pois, a instrução, ilustremos o povo, protejamos e recompensemos o gênio, e será este o único modo de elevar o animal bípede à dignidade de cidadão, e o cidadão ao alto conhecimento do verdadeiro, do bem e do belo."*

3. Considerações Finais

Do material aqui analisado, *"Considerações filosóficas sobre as belas artes entre os antigos"*, um curso originalmente divulgado no jornal *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro, observamos que a singularidade do pensamento de Pedro Américo, não advém necessariamente da seriedade com que debatia os temas mais candentes, nem mesmo da amplitude e profundidade

com que formulava seus argumentos e apresentava soluções para os problemas do Brasil na segunda metade do século XIX. A sua singularidade reside na orientação humanística, no tratamento dispensado a temática da educação e na visão que tinha da escola como a mais importante instituição formadora da nova nação brasileira.

Ademais, Pedro Américo não se cansava de alertar para a necessidade de que a educação escolarizada a ser realizada no país objetivasse uma efetiva e sólida formação geral, com ênfase na sensibilidade (criativa e imaginativa) e nos pressupostos metodológicos do humanismo, da síntese da razão com a sensibilidade.

Referências Bibliográficas

AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO, Pedro. *A ciência e os sistemas: questões de história e de filosofia natural*. João Pessoa: Editora Universitária, 1999.

_____. *Discursos Parlamentares*. Brasília: Câmara Federal, 1892.

_____. *Discursos Acadêmicos*. Rio de Janeiro: Typographia Paula Brito, 1870.

_____. *Considerações filosóficas sobre as belas artes entre os antigos*. João Pessoa: Editora Universitária, 2006.

CUNHA, Martin Vasques da. *A poeira da glória*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2015.

GARIN, Eugenio. *L'umanesimo italiano*. Roma-Bari: Laterza e Figli, 2004.

_____. *La cultura filosofica del Rinascimento italiano: ricerche e documenti*. Bologna: Tascabili Bompiani, 2001.

HONOUR, Hugh. *Neoclassicismo*. Torino: Einaudi Tascabili, 1993.

IOSCHPE, Gustavo. *O que o Brasil quer ser quando crescer? São Paulo: Paralela, 2012*.

LUDERIN, Pierpaolo. *L'arte Pompier: immagini, significati, presenze dell'altro ottocento francese (1860-1890)*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1997.

LOS RIOS, Adolfo M. *O Rio de Janeiro imperial*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

_____. "O ensino artístico: subsídios para a sua história (1816-1889)." In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

OLIVEIRA, José M. Cardoso de. *Pedro Américo, sua vida e suas obras*. Brasília: Editora Senado Federal, 1943.

WINCKELMANN, Johann J. *Il bello nell'arte: scritti sull'arte antica*. Torino: Einaudi, 1973.

WÖLFFLIN, Heinrich. *A arte clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

PRINCÍPIOS E MÉTODOS PARA O ENSINO DE DESENHO DE FIGURA HUMANA:

Laboratório de Ensino em Formas Expressivas Bidimensionais

Adriana Dantas Nogueira

Universidade Federal de Sergipe

Departamento de Artes e Design

adnogueira@gmail.com

RESUMO

Os princípios e métodos utilizados para o ensino de desenho de anatomia humana ao longo da história da civilização derivam de pesquisas teóricas e experimentações no ensino-aprendizagem. Este artigo apresenta uma parte da investigação realizada pela autora, em nível de Pós-Doutorado na Faculdade de Belas-Artes na Universidade de Lisboa (Portugal), e abrange quais são esses princípios e como utilizá-los, garantindo ao professor e ao aluno, seja do ensino escolar ou universitário, o domínio necessário ao ensino do desenho de anatomia a partir de diversos enfoques. A disciplina "Laboratório de ensino em formas expressivas bidimensionais II" do Curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe foi objeto de uma análise quantitativa e qualitativa sobre o ensino dessa temática, cujos resultados refletem um maior interesse e comprometimento dos envolvidos em todo o processo.

Palavras-chave: Desenho, Anatomia, Métodos, Arte.

ABSTRACT

Principles and methods for teaching the human anatomy drawing derived from theoretical research and experimentation in teaching and learning. This paper presents part of Post-Doctoral research by the author, at the Fine Arts Faculty at the University of Lisbon (Portugal) and it covers what are these principles and how to use them, ensuring the teacher and the student, either from school or university, the necessary domain for teaching human anatomy drawing from different approaches. "Teaching two-dimensional expressive forms Laboratory" course (which is offered in

the Visual Arts Graduation of the Federal University of Sergipe) was subject of a quantitative and qualitative analysis, the results direct to a greater interest and commitment of those people involved in the process.

Key-words: Drawing, Anatomy, Methods, Art

Introdução

Este artigo tem como base a pesquisa realizada na Faculdade de Beas-Artes na universidade de Lisboa, cujo objetivo principal **objetivo** foi analisar a prática no ensino-aprendizagem em disciplinas de Desenho que foquem Retrato/Figura humana para cursos de Artes (Artes Visuais-licenciatura da Universidade Federal de Sergipe) e Belas Artes (da Universidade de Lisboa) para a compreensão de seu processo e finalidades.

A partir disso, destacou-se elementos específicos nos currículos dos cursos de artes das duas Universidades mencionadas que referenciam aspectos da prática do ensino-aprendizagem em Desenho de Figura humana; bem como foi possível evidenciar métodos e técnicas, sejam tradicionais ou contemporâneas, do desenho de Figura humana e Retrato utilizando resultados quantitativos de notas (valores) do corpo discente e resultados qualitativos (da produção) dos alunos envolvidos em oficinas de arte ministrados pela autora.

Dessa forma, neste artigo se pretende abordar parte dessa pesquisa, com alguns princípios e métodos de desenho de figura humana e retrato, mais comumente utilizados em escolas de artes, e em seguida, apresentar informações sobre a experiência didática vivenciada por alunos do Curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe, tendo como universo de estudo a disciplina "Laboratório de ensino em formas expressivas bidimensionais II".

Experiências de profissionais, professores e mestres artistas que buscaram aprofundar o conhecimento e desenvolver procedimentos de desenho para alunos e discípulos através de alguns *princípios* e *métodos* por eles desenvolvidos são abordadas neste artigo. Alguns são chamados de Clássicos ou tradicionais, à luz da natureza do ideal clássico e naturalista, outros tentaram explorar diferentes formas de ensino, envolvendo a percepção ou através da prática e da apreensão das formas.

Muitas Escolas de Arte europeias e americanas têm abordado o método mais clássico de ensino, derivado do dimensionamento e proporções do

corpo humano, sua variedade de tipos e a partir dos sistemas muscular e ósseo, utilizando, principalmente, referências de obras dos grandes Mestres da pintura e escultura renascentista ou da estatuária grega. Importantes referências podem ser mencionadas como: John Gadsby Chapman, em 1858, com métodos clássicos; a técnica "Sight-size", utilizada por muitos artistas renascentistas, também por Charles Bargue em seu Curso de Desenho em Paris de 1868; o Princípio do "Dither" de Harold Speed, com uma relação entre a precisão técnica e científica e a precisão artística; Anthony Ryder, com o seu Guia completo para desenho da figura humana, traz a ideia do método "Block-in"; Juliette Aristides, considerada uma artista-mestre contemporânea, apresenta o desenho clássico de figura humana, com seu livro publicado em 2011.

Por outro lado, o artista e professor norte-americano Kimon Nicolaidis denominou seu método de "Forma Natural para desenhar", seu livro publicado em 1941 (reimpresso em 1969, 1988, 2011), que envolve muita prática e treino das mais diversas formas e poses para perceber o modelo, não através de medidas e proporções, mas com foco na forma. Ainda outro método chamado de "Método da Lateralidade", que deriva de um procedimento de cunho mais perceptivo, como é a teoria de "desenho com o lado direito do cérebro", por Betty Edwards (publicado em 1979, revisado em 1989 e em 1999), traduzido em mais de 13 idiomas.

Tais princípios e métodos são apresentados a seguir, com o objetivo de atender uma grande demanda de alunos e professores de artes que buscam alternativas para contemplar o ensino-aprendizagem desse conteúdo, encontrando nas metodologias aplicadas em diversas escolas de arte um excessivo e exclusivo uso da técnica de "desenho de observação", o que acaba sendo uma problemática que vai contra o incentivo ao ato de desenhar.

Em seguida, o estudo de caso, a partir da análise da metodologia utilizada na disciplina "Laboratório de ensino em formas expressivas bidimensionais II" do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe traz uma exemplificação do que se tem realizado e de sugestões de melhoria para o ensino do conteúdo da disciplina que trata em sua ementa basicamente do ensino de anatomia humana (figura humana e retrato).

1. Princípios e Métodos Tradicionais (Modelling; Sight-Size; "Block-in"; Medidas e Proporções...)

No século XIX, surgem muitas publicações referentes à preocupação com o ensino de desenho nas escolas e universidades, dentre elas está o método tradicional de John Gadsby Chapman (publicação original em 1858, reimpressão em 2012), o qual acaba sendo uma versão resumida de métodos clássicos, já conhecidos desde o Renascimento. O autor menciona sobre a importância do traço e ensina a desenhar primeiro com linhas retas, para depois acrescentar linhas curvas em exercícios básicos.

Para o desenho da Cabeça, segue o que já indicava Leonardo Da Vinci, desenhar as partes (elementos) da face em separado até que tenham sido bastante praticadas, pois segundo ele, isso ajuda a preservar as proporções e as relações entre as partes. O passo seguinte é acrescentar a sombra, começando pelos volumes mais proeminentes.

Chapman (2012) aconselha que o iniciante comece a fazer desenhos a partir de modelos de esculturas (e não com modelos vivos). O importante é ter atenção às proporções e ajustar a relação entre as partes (elementos), sem perder a noção da linha central.

Depois, passar para o desenho das mãos e pés, antes de chegar à figura por inteiro, pois ele mesmo menciona que este é o método utilizado pelos "mestres antigos" e destaca que quanto mais se preservar as formas, as massas e proporções das sombras, mais partes da figura desenhada parecerão reais.

O aluno passa ao desenho da figura sem ter em conta as medidas ou regras de proporções, apenas é direcionado a uma cuidadosa observação. A medição se faz "a olho".

As proporções da figura humana são sugeridas a 7 e meia cabeças de altura, sendo cada cabeça dividida em 4 partes (totalizando 30 partes em toda a figura). A divisão vai da cabeça ao tórax, do tórax à linha dos quadris, deste até a linha do joelho, e deste até a linha dos pés. Segundo o autor, mesmo as figuras escultóricas dos grandes Mestres possuem variações de altura, como "Antínoo" (acervo do Vaticano) com 7 cabeças e duas partes ou "Apollo de Belvedere" (acervo do Museu Britânico), com 7 cabeças e 3 partes e meia.

É interessante destacar que o autor também se refere ao comprimento da figura humana em várias idades da vida, como uma criança de 2 meses de idade raramente excederá a 4 vezes a largura de sua cabeça até o adulto que possuirá 7 e meia a 8 cabeças de altura (Figura 1 e Figura 2).



Figura 1- Desenho de elementos da face e mão com linhas guias.

Fonte: Chapman, 2012, p.41, 76.

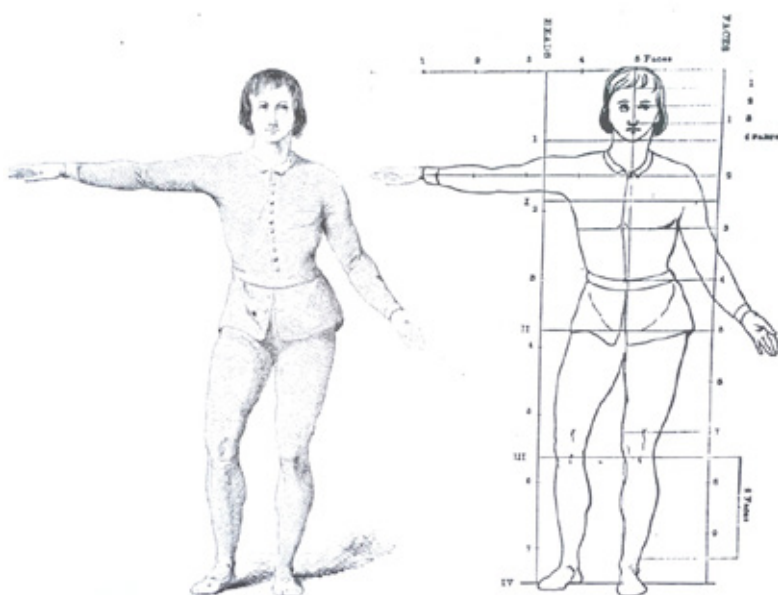


Figura 2- Desenho da Figura humana, com linhas-guia delimitando as proporções entre as partes. Fonte: Chapman, 2012, p.89.

Na mesma época em que Chapman (1858) publicava seus ensinamentos na América do Norte (Nova York), O *Curso de desenho* de Charles Bargue e Jean-León Gerôme (Ackerman, 2011) fazia sucesso na Europa, publicado em 1868, propõe o que as escolas de arte faziam: copiar esculturas de gesso, depois praticar copiando os desenhos dos grandes Mestres e, por último, praticar o desenho de modelos vivos (academias de nus masculinos). Bargue e Gerôme apresentam regras gerais, com alguns diagramas da figura humana, que não devem ser copiados propriamente, mas servem como guias para iniciar o desenho. Também apresentam procedimentos para “*Modelling*” (é o termo na Arte usado para descrever o brilho absoluto de um objeto, alguns chamam de “tons” outros de “valores”), sendo o primeiro passo a definição da sombra mais escura, de maior área; depois, devem-se verificar os “valores” de meio-tons (valor entre o claro e o escuro, ou seja, o branco e o preto). Numa escala de 1 a 9, o valor do papel (branco) é 9 e o mais escuro é 1 (lápis ou carvão), os meio-tons estão por volta do 5 e 6. (Ackerman, 2011, p.24-27)

A principal técnica ensinada e recomendada para as 3 partes do curso de Bargue é a “*Sight-Size*”, que foi muito utilizada por artistas no início do sec. XX, depois caiu em desuso pela maior parte das instituições de educação, o termo *Sight-Size* refere-se a realizar o desenho do tamanho que ele seria na realidade se o modelo fosse projetado num plano que estivesse ao seu lado e interseccionando com sua linha de visão. O desenho e o modelo seriam posicionados lado a lado de modo a eles parecerem do mesmo tamanho. Essa técnica ajuda o aluno a ver, sendo uma ferramenta que define um ponto de vista objetivo para o aluno e o professor, ou seja, ambos vêem o modelo sob o mesmo ponto de vista. Isso ajuda também o professor a explicar o que está diferente no desenho e não propor subjeções vagas sobre algo que parece certo ou errado; o próprio aluno pode corrigir seu trabalho, isso fornece um senso de autoconfiança com a prática (Ackerman, 2011, p.318).

Existem muitas condições necessárias para a prática do *Sight-Size*: o modelo a ser desenhado deve estar imóvel (por isso muitas vezes o modelo escultórico é preferido); o suporte do trabalho deve estar estável e ser posicionado na vertical; a fonte de luz deve ser a mesma e estar imóvel, direcional (isso significa que as condições da sala devem estar na mesma disposição até que o desenho termine); a posição do artista-observador deve ser a mesma, ou seja, o ponto de observação deve estar numa distância entre o conjunto e o suporte e 3 vezes a maior dimensão do papel de desenho para que seja reduzido o ângulo de distorção, numa posição em que o modelo e o desenho possam ser vistos lado a lado; depois que

o papel for posicionado na mesma altura que o modelo, traçar duas linhas horizontais no ponto mais alto e mais baixo do modelo no papel (sem baixar a cabeça, baixe apenas os olhos), apontando com o *plumb line* (que é o uso de um fio de prumo para verificar as linhas verticais); marcar a largura do modelo no papel (lados direito e lado esquerdo); desenhar uma linha vertical do topo do modelo até embaixo; encontrar as medidas em função da linha vertical traçada (durante este processo, sempre olhar o modelo e o desenho do mesmo ponto e posição, verificando as medições com o lápis como ferramenta e não esquecer de fechar um dos olhos para definir o melhor foco) (Figura 3).

Segundo Ackerman (2011, p.322), a técnica do Sight-Size possui algumas desvantagens, pois os estudantes dependem de um modelo imóvel, o que dificulta desenhos em movimento ou de diferentes poses, bem como cria certa dependência de modelos “ideais”, de estúdio, com condições ideais de luminosidade e com fundo neutro. Contudo, a vantagem desta técnica é que não é necessário se preocupar com a escala do objeto a ser desenhado, pois o desenho e o modelo têm o mesmo tamanho a partir do ponto de vista do observador.

Já Harold Speed publicou seu curso de desenho em Londres em 1917, com o título “A Prática e a Ciência do Desenho”, sendo depois republicado em Nova York em 1972 e 2014, o qual ao longo das décadas foi conhecido por um Princípio de desenho chamado “*Dither*” (palavra escocesa relacionada a uma precisão mecânica em que a arte dá impressão de vida, de movimento), em que mistura a precisão científica e a precisão artística.

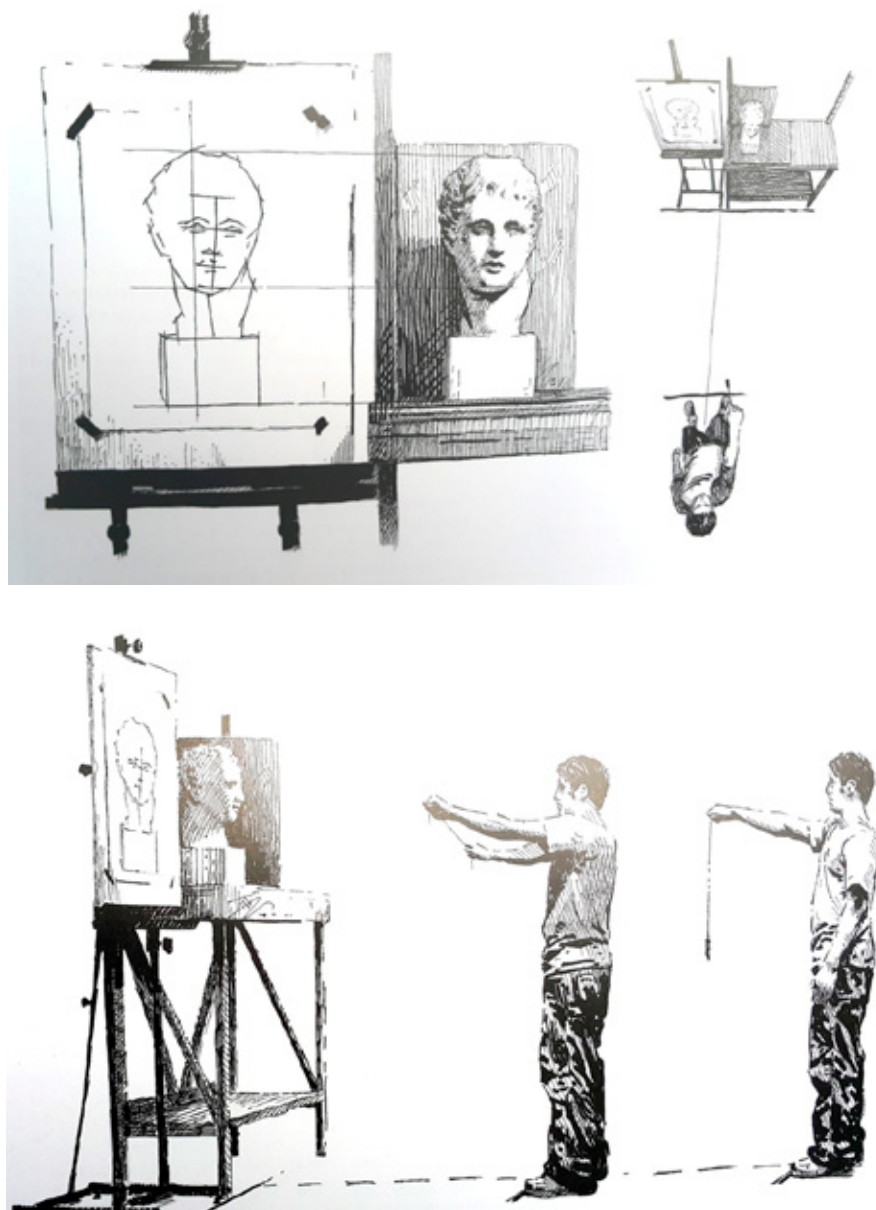


Figura 3- Demonstração da Técnica "Sight-Size" (acima) e uso do "plumb line" (abaixo). Fonte: Ackerman, 2011, p.319 e p.321

Speed (2014) diz que talvez o maior problema das escolas de arte seja confinar os estudantes para treinar-lhes mecanicamente a observar e retratar um conjunto de coisas para copiar, o que é bom que ocorra, mas a questão real da arte não está inserida nisso, o que ocorre é que falta o lado artístico aos desenhos acadêmicos, e aqueles que parecem artísticos carecem de maior precisão ou negligenciam o lado acadêmico. Então, seria necessário buscar a “vitalidade da expressão”.

Nesse sentido de buscar um método de ensino de desenho de fácil aprendizado é que Ryder (1999) define seu método a partir do “*Block in*”; sendo encontrados alguns princípios da forma como o *Não-paralelismo* e o *Preenchimento*. O método “*Block-in*” inicia com a elaboração de uma espécie de envelope para fornecer uma estimativa geral da forma da pose, em linhas simples e reduzidas é desenhado o tamanho e o lugar que ocupa o modelo no papel, isso fornece informações importantes sobre proporção, orientação e localização. Em seguida o “envelope” é “quebrado” em formas menores, ou seja, as linhas anteriormente desenhadas são subdivididas em linhas menores e mais numerosas de maneira a definir melhor o modelo, isto é, fornece maiores detalhes e gradualmente a figura e suas partes emergem.

A diferença deste método para o método que define as proporções e as medidas é que não propõe nenhuma fórmula de medição, há apenas a observação bem cuidadosa do modelo. Para o aluno iniciante torna-se difícil a passagem entre os estágios de envelope com linhas maiores para os “sub-envelopes” com linhas menores que já passam a definir muito mais a figura, com trabalho prévio de definição de proporções. Para tanto, utiliza-se o processo chamado “*Caliper Vision*”, que ajuda a relacionar os lados de uma forma entre si, o qual nada mais é que a medição de distâncias situadas entre dois lados de uma forma, por exemplo, a largura de um braço é medida ao longo de seu comprimento, através da distância entre um ponto definido de um lado do braço, traçando uma reta até o outro ponto do mesmo braço, definindo sua largura, estimando a posição no desenho de acordo com a impressão de distância que seus olhos percorreram no modelo, isto foi renomeado por Ryder (1999) de “*Vista Relacional*”. O autor ainda sugere que as linhas de distância entre os pontos não sejam paralelas entre si e tenham comprimentos diferentes (regra do *Não-paralelismo*), devendo sempre levar em consideração a assimetria do corpo humano e da pose do modelo (Figura 4 e Figura 5).

Contudo, não adianta saber as distâncias entre os pontos da forma se não se preocupar com a inclinação das linhas. Para isso é necessário comparar

sempre a linha que se quer desenhar com eixos vertical e horizontal, usando o lápis como ferramenta de medição. Assim se processa o desenho do Contorno da figura e se pode dar início o processo de *Preenchimento* (interno), através da gradação de tons, ou seja, passagem de uma área de sombra gradualmente para diferentes graus de escuridão até a área de luz (Ryder,1999, p.82).

Da mesma maneira que outros autores, Ryder (1999) descreve como se pode criar gradações tonais, citando a pressão do lápis, o espaçamento de linhas (menor espaço entre linhas mais escuro o valor do tom e vice versa), o cruzamento de linhas (maior quantidade e sobreposição de linhas mais escuro será o desenho). (Figura 6)



Figura 4- Demonstração de desenho realizado com método "Block-in".
Fonte: Ryder, 1999. P.28-32



Figura 5- Demonstração de desenho das partes internas a partir do "Block-in". Fonte: Ryder, 1999. P.52



Figura 6- Representação de desenho com gradações feitas à lápis grafite sob pressão (à direita) e a partir da hachura cruzada (à esquerda).

Fonte: Desenho (sketchbook) de Adriana Dantas, 2014.

Já Aristides (2011), artista contemporânea, defende a prática de copiar os grandes Mestres, para favorecer a familiaridade com as linhas e direções. Contudo, diz ser importante que haja uma ponte entre a teoria encontrada nos desenhos dos Mestres e a aplicação em seu próprio trabalho.

A autora propõe que sejam memorizadas algumas regras de proporção para o desenho de figura e retrato, mencionando os desenhos de Da Vinci, Durer, Poussin, Rubens, Bargue, entre outros. Os padrões de proporção a que se refere são: tamanho da figura humana de 7 e $\frac{1}{2}$ cabeças; osso superior do braço é 1 e $\frac{1}{2}$ cabeças; o ponto média da cabeça localiza-se na linha dos olhos; a face pode ser dividida em 3 partes (do queixo ao nariz, do nariz à linha da sobrancelha, da sobrancelha à linha do cabelo); a distância entre os olhos tende a ser a largura de um olho....

A partir daí, pode-se utilizar um medidor (pode ser um lápis) e o “plumb line” para marcar a unidade de medida, checando como as partes do desenho se alinham horizontalmente e verticalmente, e localizar os ângulos, a partir da triangulação.

Também Aristides (2011, p.54) apresenta o “Sight-size” como um método que facilita a comparação entre o desenho e o objeto. Bem como propõe simplificar formas complexas a partir de sua transformação em sólidos geométricos (esfera, pirâmide, cubo, cone, cilindro...). Para a ilusão em terceira dimensão no desenho seja atingida sugere utilizar a Perspectiva atmosférica, mas a Perspectiva Linear oferece uma percepção visual das coisas que vemos na realidade, devendo o artista conhecer seus principais conceitos (nível do observador, linha do horizonte e pontos de fuga).

Aristides (2011) menciona que aprender a identificar a forma das sombras é um primeiro passo para a definição tonal, tendo o cuidado de manter as massas de sombras sempre mais simples e largas. E, apesar de existirem na natureza milhares de tons, nove componentes da luz-sombra são apresentados e listados para ajudar o sentido do que se vê e o que se quer retratar, definidos a partir de uma esfera.

Sendo separados em 3 partes: CLARO (1. Luz Forte; 2. Luz –auréola envolta da luz forte; 3- Luz local –valor local); MEIO (4. Meio tom claro; 5. Meio tom médio; 6. Meio tom escuro- pode ser também usado para luz refletida); ESCURO (7. Sombra da forma –inclui a luz refletida; 8. Sombra principal – “terminator”; 9. Acento escuro – “cast shadow”). Geralmente, as *Highlights* também são utilizadas quando um objeto é muito brilhoso, reflexivo ou metálico (Figura 7).

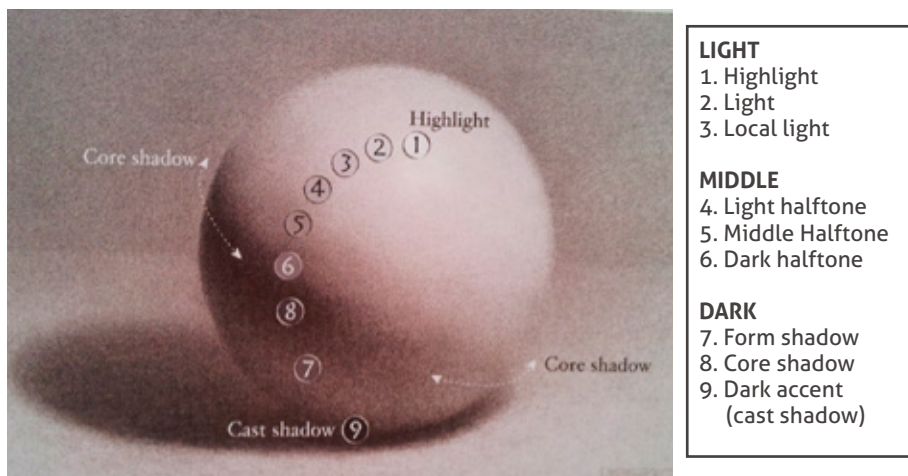


Figura 7- Ordem clássica da Luz, a partir de 9 valores.
Fonte: Aristides (2011, p.161)

Também a autora destaca que o desenho de figura humana se inicia a partir da definição das 3 maiores “massas”: o torso, o quadril e a cabeça. A composição tonal tem grande importância em um desenho, em que os valores (tons) podem aumentar o contraste.

Todos os princípios e métodos apresentados anteriormente tiveram como base os ensinamentos dos antigos Mestres renascentistas e a forma de como eles executavam seus desenhos para aproximar-se do ideal de beleza grego da Antiguidade. O próximo tópico aborda formas de ensino de desenho que seguem uma vertente mais exploratória da percepção visual e do desenvolvimento cognitivo.

2. Método “Natural” e Método da Lateralidade

O método de Nicolaides (2011,p.4) foi apresentado pela primeira vez em 1941 quando publicou seu livro “*The natural way to draw*”, que se trata de 25 seções com muitos exercícios, como se fossem para ser ministrados num curso de um ano; tal método, segundo ele próprio, nada tem a ver com técnica, estética ou concepção, mas sim com o ato da observação correta, consiste numa forma construtiva para fazer o aluno olhar pessoas e objetos, a estudar a natureza: “*Learning to draw is really a matter of learning to see- to see correctly*”.

O desenho deve abranger todos os seus sentidos, isto é, o que se desenha é o que se tem experienciado na vida, algo que você tocou, viu, cheirou, saboreou, viu. Nicolaides (2011) sugere não utilizar borracha nos primeiros exercícios, sendo o primeiro deles a partir de um modelo fixo, desenhar sem olhar para o papel, apenas o seu olho ir seguindo as formas do modelo, o contorno, na medida em que se desenha coordenando o olho no modelo e o lápis no papel (Figura 8).



Figura 8- Desenho de contorno, sem olhar para o papel e continuamente olhando para o modelo. Fonte: Nicolaides (2011, p.11).

Outro exercício está voltado para o gesto, ou seja, o modelo deve ficar numa pose por um minuto e, depois, mudar a pose no minuto seguinte, devendo o desenho ser rápido, contínuo, incessante, sem tirar o lápis do papel, deixando o lápis deslizar, indicando o gesto. Por exemplo, em meia hora, devem ser realizados 25 “Desenhos de Gestos”.

No “Desenho de Contorno”, você sente que está tocando os limites da forma com seu lápis, e no “Desenho de Gesto”, você sente o movimento de toda a forma. Já o “Desenho de Gesto Potencial”, em que você não desenha a pose que o modelo faz, mas o que você acha que ele iria fazer a seguir, ou seja, a ação essencial.

Também propõe o “Desenho de memória”, com o modelo fazendo 3 poses, sendo cada uma com meio minuto, sem que o aluno desene enquanto o modelo está posando. Já a “Pose em movimento”, o aluno deve desenhando o modelo numa pose e em seguida, desenhando o modelo em outra pose no mesmo desenho.

Outros exercícios propostos seguem formas não muito tradicionais de desenho, mas continuam a ser interessantíssimos sob o ponto de vista da percepção e da cognição, como as “Poses reversas”, em que o aluno é instigado a desenhar o modelo em pose como se estivesse refletido num espelho, depois o modelo posa na mesma posição do espelho e o aluno redesenha a pose em outra folha de papel; “Poses de grupo”, com 2 a 3 pessoas realizando poses “naturais” do cotidiano, como apertos de mão, barbeiro trabalhando, pessoas dançando numa festa, entre outras; sugere o uso de caneta para desenhar figuras que o aluno viu nas últimas 24 horas; uso da aquarela para construir “massas” de luz e sombra, entre outras.

Somente depois de tudo isso é que Nicolaidis (2011) apresenta a primeira lição de anatomia a partir de proporções simples, com um diagrama dividindo o corpo em duas partes: torso e quadril, como uma unidade de medida e comenta sobre as curvaturas da coluna vertebral. Depois sugere exercícios para o desenho de modelo com panejamento, e numa mesma pose com roupas comuns. Também apresenta estudos de luz e sombra a partir do “Estudo de gesto expandido”, para depois sombrear, usando o lápis macio, definindo áreas mais claras e mais escuras.

Desenhos puramente anatômicos podem ser interessantes se não se considerar a arte, para Nicolaidis (2011, p.145), é como se Botânicos desenhassem flores sem nenhum treinamento. Tais desenhos são bons diagramas, mas não são importantes em relação à arte, o aluno tem que ter a consciência de que a anatomia é um estudo, mas ele não aconselha ser feito no início de seu curso, ou seja, deve-se pensar menos em anatomia do que na figura como um todo. Sugere, por exemplo, que o aluno insira um desenho do esqueleto a partir de um desenho de Michelângelo e, depois, pode-se utilizar desenhos de um modelo vivo que o aluno já tenha desenhado. O Estudo dos músculos deve ser realizado da mesma maneira que o da estrutura óssea (Figura 9).

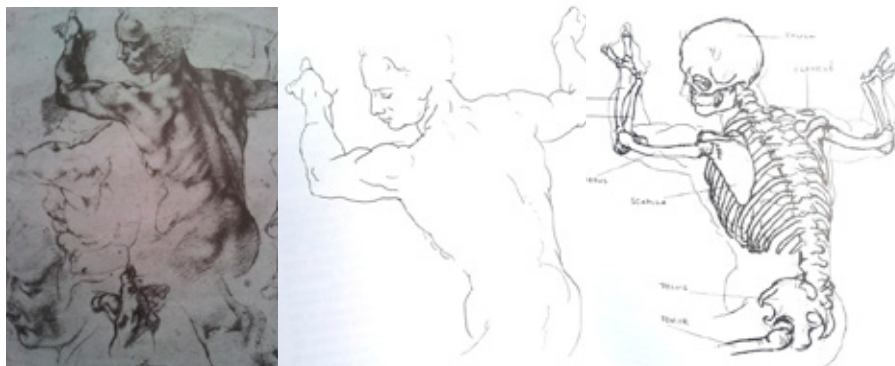


Figura 9- Desenho de Michelângelo (original Museu Metropolitano de Arte, Nova York);
desenho de seu contorno e desenho com inserção do esqueleto.
Fonte: Nicolaides (2011, p.133,146 e 147).

Nicolaides (2011, p.182-183) diz que composições a partir de reproduções dos grandes Mestres são necessárias, mas devem ser observadas suas motivações, realizar desenhos menores (aproximadamente de 10cm, pois a tendência de desenhos maiores é desenhar detalhes, o que não convém nesse estágio), buscar movimentos, linhas, formas, luz e sombra. O aluno deve realizar 6 desenhos em 15 minutos por dia (ou reservar uma hora por semana), seguindo o olho e o lápis ao mesmo tempo. Fazer um artista por vez a cada semana, começar por Michelângelo, Rubens, Leonardo Da Vinci, Raphael, Ticiano, Signorelli, Durer, Matisse, Tintoretto, Degas, Giotto, Daumier, El Greco, Forain, Rembrandt e Van Gogh. Pegar uma dessas composições e virar de cabeça pra baixo, comparar com a reprodução original e analisar em termos de linhas retas e curvas, seguindo o gesto da reprodução.

O método de desenho de cabeça para baixo foi mais explorado por Edwards (2004) em seu livro "Desenhando com o lado direito do cérebro", como um exercício que propõe com que o hemisfério direito do cérebro, responsável pelas emoções, pela criatividade, predomine sobre o hemisfério esquerdo. Isso significa que o princípio desenvolvido pela autora segue métodos de percepção, tal como sugere Nicolaides (2011) e propõe o ensino de desenho centrado no desenvolvimento cognitivo.

O cientista Roger W. Sperry (que recebeu o Prêmio Nobel em 1968 por seus estudos com psicobiologia; sua descoberta foi a de que os dois lados do cérebro pensam diferentes, o lado esquerdo é verbal, analítico e sequencial, e o lado direito é visual, perceptivo e simultâneo) foi o primeiro

responsável pelo desenvolvimento da teoria de desenho de Betty Edwards. Como professora de artes por 5 anos em Los Angeles, resolveu pesquisar mais profundamente em um Doutorado sobre uma aplicação da teoria de Sperry no campo do desenho. Como princípio fundamental tem-se que o desenho é uma habilidade que se pode aprender, segundo Edwards (2004,p.17), *“desenhar é uma habilidade global ou integral que requer apenas um conjunto limitado de componentes básicos”*, ou seja, desenhar é como ler, o progresso se dá com a prática, com a técnica.

A proposta de Edwards exige uma mudança cognitiva para a modalidade do lado direito do cérebro, abandonando a modalidade esquerda. Assim, aprender a desenhar seria uma capacidade de mudar o estado cerebral para poder “ver/perceber” o que se quer desenhar.

O seu método também busca o naturalismo (realismo) com os desenhos propostos, “como meio para um fim”, por isso propõe que o aluno desenhe “retratos reconhecíveis”. Ensina a montar o “Visor”, e mostra a importância de realizar 3 desenhos preliminares (como um “auto-retrato”, em frente a um espelho, “uma pessoa desenhada de memória” e a “minha mão”, de mais ou menos uma hora para cada) antes mesmo de ensinar o método.

O desenho de memória é o que parece ser mais difícil, mesmo para um artista experiente, mas ele traz à tona as imagens “generalizadas”, ou seja, surgem “símbolos” ou “ícones” que foram aprendidos na infância. Edwards (2004, p.57) passa a explicar o funcionamento dos dois lados do cérebro humano:

“...o cérebro direito percebe – processa informações visuais – da maneira pela qual devemos ver para podermos desenhar, enquanto o cérebro esquerdo percebe de uma forma que parece interferir com o ato de desenhar”.

Os exercícios de desenho que propõe a autora tende a dar margem de trabalho ao lado Direito do cérebro. Um dos primeiros é o desenho de figura-fundo “Vaso/Rostos” (figura que pode ser vista como dois rostos de perfil ou um vaso).

Outro exercício muito interessante que trabalha a modalidade do lado direito é o desenho de cabeça pra baixo, pois quando a imagem está invertida o cérebro se confunde, acaba vendo apenas linhas ou massas de sombra. Pode-se começar a desenhar de qualquer ponto, do meio, de cima, de baixo, melhor é tentar não entender o que é o desenho, por isso nunca se deve virar a imagem que está copiando até terminá-la por completo (Figura 10).

A autora quer demonstrar como o sistema de símbolos que são “convencionados” desde a infância influencia o ato de ver. “*O hemisfério esquerdo não tem paciência para a percepção*” (Edwards, 2004.p.103), assim quando se quer desenhar olhos, ele recupera o símbolo que você sempre usou desde criança para olhos e não deixa que se veja como os olhos são realmente. Os exercícios que a autora propõe são para contornar esse sistema de símbolos e busca em Nicolaides o seu método “Desenho de Meros Contornos”.

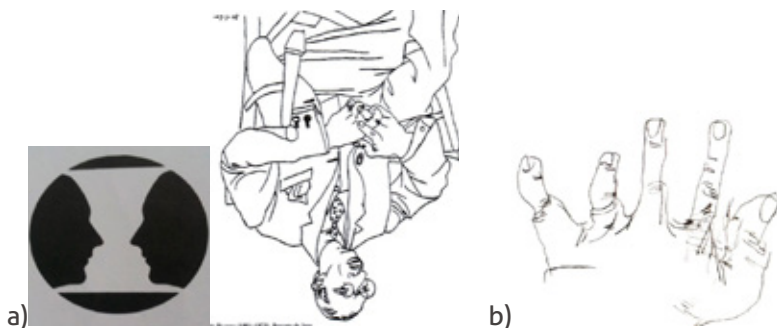


Figura 10- a) Vaso/Rosto (figura-fundo); imagem para desenhar de cabeça pra baixo;
b) Desenho da mão com técnica de “meros contornos” de Adriana Dantas.

Fonte: Edwards (2004), p.72 e p.79/ da autora.

A partir daí, pode-se compreender melhor o método das percepções, que se divide em lições para alcançar as aptidões necessárias para o desenho: Percepção das arestas; Percepção dos espaços; Percepção dos relacionamentos; Percepção das luzes e sombras; Percepção do todo. Essas 5 habilidades são a base para o desenho, segundo a autora, mas ainda acrescenta mais duas: o desenho de memória e o desenho de imaginação (embora estas últimas sejam apenas mencionadas em seu livro).

Este método se difere do método clássico de aferir as medidas e proporções a partir das técnicas em que a autora pondera: concentrar-se nas arestas e espaços negativos; calcular ângulos em relação às bordas verticais e horizontais do papel; desenhar somente o que vê (sem identificar ou rotular as formas e deixar de lado os símbolos preconcebidos da infância); calcular as relações de tamanho- a comparação entre as formas; perceber as proporções como elas são.

3. Laboratório de Ensino em Formas Expressivas Bidimensionais na Universidade Federal de Sergipe (UFS)

O Curso de Artes Visuais- licenciatura- da UFS, com antigo nome “Arte-Educação”, iniciou suas atividades com a primeira turma em 1993, e a disciplina “Laboratório de ensino em formas expressivas II” (Bidi II), até 2011, quando houve uma reforma curricular, possuía a denominação de “Desenho Artístico II”. Sua ementa está voltada para o ensino da Figura humana e Retrato (Anatomia artística) e, sugere, além do desenho de observação como método, também o desenho de memória e o uso de formas livres (orgânicas) e geométricas para se definir a forma do corpo humano.

Apesar disso, o programa de aula é livre para que o professor ministrante possa adequar métodos alternativos de ensino que julgar conveniente, considerando que o professor da disciplina tendo sido o mesmo entre 2003 e 2016 (exceto em 2014), apesar disso, tem incluído novos métodos de ensino, pois se sabe que tem ocorrido um “excesso de desenho de observação” na metodologia utilizada no Brasil tanto no ensino fundamental quanto nas escolas de arte, segundo Steers (2007) e Hickman (2000) (apud SILVA, 2010, p. 44).

A partir da análise realizada sobre a metodologia utilizada pela autora, nos últimos 12 anos, pode-se verificar que o método utilizado nos primeiros anos baseava-se no desenho de estampas de partes do corpo, como mãos, pés, braços, pernas, troncos, e elementos do rosto desenhados separadamente. Referências bibliográficas mais utilizadas referem-se à metodologia clássica de ensino de anatomia, a partir do conhecimento das estruturas óssea e muscular do corpo humano e depois com inserção das formas da superfície da pele.

Em anos mais recentes, tanto o método de observação foi utilizado com base em estampas, como também houve uma preocupação em inserir outros tipos de métodos para aumentar o grau de desenvolvimento do traço linear e percepção visual dos alunos.

A Figura humana nessa disciplina tem sido desenhada a partir de sessões de *Modelo Vivo* (modelos de sunga ou biquíni), além de buscar uma relação da figura e seu entorno, considerando o tamanho do homem comparando-o com o meio construído onde vive, assim é possível perceber a escala humana.

Uma forma de desenvolver a habilidade de “interpretar” a figura humana é a partir da relação entre figura e movimento. Isso tem sido proposto também nesta aula, a partir da elaboração de um *Sketchbook*.

A proposta do *Sketchbook*, que é uma espécie de diário gráfico individual, em que o aluno pode praticar o desenho em qualquer local que estiver, pois deve sempre levar seu “caderno de rabiscos” para onde for e tentar produzir desenhos a partir de seu cotidiano, a exemplo, pessoas num restaurante, pessoas na sala de espera de um consultório, pessoas caminhando, jogando basquetebol, entre outras situações em que seja possível atentar para o movimento que as pessoas fazem no dia a dia. Tais desenhos podem ser menos elaborados em termos de detalhamento, embora devam buscar as proporções adequadas para a figura, seja andando, sentada, pulando, etc., e possam ilustrar cenas ou atividades (Figura 11).

Essa proposta reforça a concepção já sugerida por Nicolaidis (2011), a diferença é que, com o *sketchbook*, o aluno pode buscar a prática em diferentes situações da sua vivência diária, o que se torna uma experiência mais rica e única.



Figura 11- Exemplos de *Sketchbooks*. Fonte: da autora, 2014-2015.

Outra forma de ensino enquanto metodologia também utilizada na disciplina *Bidi II* de cunho mais perceptivo tem sido a Teoria da lateralidade, criada por Betty Edwards (2004). O desenho através de aspectos cognitivos propostos, e tanto o processo quanto o resultado foi medido pelo professor através das 5 “capacidades” mencionadas anteriormente.

Cabe ainda dizer que a metodologia utilizada nesta disciplina não esteve focada no resultado do desenho enquanto “obra de arte”, mas sim no processo de ensino-aprendizagem do aluno (seja um futuro educador de arte ou um artista plástico).

Assim, como resultados, dois parâmetros foram verificados, um quantitativo e outro qualitativo: a) dados coletados sobre suas avaliações semestrais, de 2003 a 2015 (exceto 2014- período em que o professor ausentou-se da instituição); b) análises visuais dos trabalhos realizados pelos alunos.

O primeiro parâmetro consiste em uma estatística sobre a média das notas atribuídas pelo professor e porcentagem de aprovação na disciplina, por exemplo, em 2008 (segundo semestre), com uso de métodos tradicionais de ensino de desenho da figura humana, métodos clássicos de influência renascentista, e em 2011 (primeiro semestre), quando o professor já inseria métodos alternativos, a saber, o método da lateralidade e o uso de *sketchbook*, juntamente com os tradicionais. Em seguida, para melhor exemplificação dos resultados, para este artigo, realizou-se uma análise posterior a 2015, com turma de 2015.2, cujos resultados são apresentados no Quadro 01.

Quadro 01

Análise de rendimento por turma na disciplina “Laboratório de ensino em formas expressivas bidimensionais II”, do Curso de Artes Visuais da UFS, em 2008, 2011 e 2015. Fonte: NOGUEIRA (2015)

TURMAS/ PERÍODO	Total de alunos/ turma	Porcentagem de aprovados	Nota Media geral/turma	Tipo de métodos de desenho utilizados
2008.2 (turmas A0 e B0)	35	68,57%	5,53	métodos tradicionais
2011.1 (turmas A0 e B0)	34	79,41%	6,34	métodos alternativos e tradicionais
2015.2 (turma 01)	24	87,50%	7,38	métodos alternativos e tradicionais

Os dados mencionados representam um crescimento tanto na porcentagem de aprovados na disciplina a cada ano, a saber, passando de 68,57% (2008) para 79,41% (2011), e para 87,50% (2015), bem como no valor do rendimento da média geral da turma que passa de 5,53 (2008) para 6,34 (2011) e 7,38 (2015). Também é interessante reforçar que a turma de 2011 já havia realizado atividades de cunho cognitivo em 2010, bem como a turma de 2015.2 já havia feito tais atividades em disciplina do semestre 2015.1, podendo ser um dos aspectos para a melhoria dessa condição, ou seja, a continuidade desse tipo de método juntamente com a aplicação dos demais métodos convencionais podem ter contribuído significativamente para essa melhoria.

O segundo parâmetro consiste nas análises qualitativas dos trabalhos em que, a partir de informações que constam em anotações do professor sobre os trabalhos dos alunos durante todo o período que leciona a disciplina em foco, como:

a) Interferência das características do material e suporte do desenho:

Quando se restringe o uso de determinados materiais e suportes para o desenho, ou mesmo sem utilização de cores como atividades lúdicas, ou mesmo atividades de desenho sejam sempre individuais, isso pode interferir no resultado e na apreensões do objeto a ser desenhado; como possibilidades diferentes pode-se buscar a exploração das formas, movimentos, técnicas e cores, bem como o desenvolvimento de suas próprias vivências e experiências.

b) conhecimento sobre elementos formais da anatomia humana: leituras e estudos das partes constituintes do corpo e suas nomenclaturas, como ossos do esqueleto humano que são, reconhecidamente, importantes para o desenho da figura, baseados em Atlas de anatomia humana (por exemplo, Netter, 2000) e outras referências bibliográficas que tragam informações sobre as estruturas muscular e óssea (como Gordon, 1991), podem acarretar em um resultado mais formal e tradicional (desenho acadêmico ou naturalista) do desenho, sem a “expressividade artística”, como descreveu Speed (2014).

c) conhecimento sobre movimento: é necessário que o aluno busque o desenho da figura humana e seu entorno, para que o desenho do corpo passe a ideia de movimento, ou seja, o corpo humano em atividades que indicam ação, como corrida, salto, caminhada, e em atividades simples como acenar a mão, pois observou-se que o aluno apreende a forma da figura relacionando-a com a escala do ambiente, o que é muito importante para definições do desenho.

d) conhecimento sobre luz e sombra: além da perspectiva (ou escorço) comum ao corpo humano, a iluminação e sombra são essenciais para que o resultado do desenho seja efetivo. A exploração de métodos de ensino da perspectiva, muitas vezes, tende a ser mais valorizada que o foco na sombra e luz, deixados em segundo plano, e isso prejudica o ato de ver a forma do objeto/figura humana.

Considerações finais

Alguns princípios e métodos de ensino de desenho de anatomia artística que envolvem essencialmente *desenho de observação* de modelos (vivos e/ou escultóricos) podem ser muito eficazes, mas deve-se atentar para dois problemas principais: o primeiro é a observação fragmentada, que até pode ser resolvido com a prática do conjunto, ou seja, com o corpo humano inteiro, partes em relação a outras partes do corpo, seus gestos e movimentos, proporções, por isso deve-se praticar o tempo todo, incluindo desenhos longos, curtos, rápidos, até os sketches; o segundo problema é a maneira repetitiva de “copiar” o modelo seguindo um “passo-a-passo” até se atingir a exaustão da prática.

Com a apresentação de diferentes princípios e métodos aqui abordados, deve-se considerar que pode haver lugar para recorrer à diversificação, ou seja, uma imensa gama de métodos e técnicas diferenciadas de ensino de desenho vem à superfície para fornecer subsídios para os que são ou serão professores de arte, como o caso dos alunos do curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe (UFS), possam entender que existem diversas possibilidades e que todas elas podem contribuir com o bom rendimento do aluno.

Muitas universidades e escolas seguem a estruturação já consagrada desde o Renascimento e expressa nos Tratados e livros dos sec. XIX e XX. Hoje em dia, contudo, há escolas de arte, em todo o mundo, que seguem recursos diversos quanto ao uso desses métodos, especialmente quando podem utilizar práticas de desenhos em que aliam métodos alternativos ao tradicional “desenho de observação”, como o uso de desenhos de memória e de cunho cognitivo, como tem ocorrido em anos recentes com a disciplina “Laboratório de Ensino em Formas Expressivas Bidimensionais II” da UFS.

Pode-se dizer que isso proporciona, no mínimo, uma compreensão maior por parte dos alunos em respeito aos detalhes e particularidades do objeto/modelo e a quebra do sistema de ícones e símbolos no desenho, a que eles

estão “acostumados”. A sugestão, dessa forma, é que sejam utilizadas pelos professores e alunos de desenho de anatomia artística referências diversas que envolvam tipos variados de métodos, pois um permite ver o que o outro “escondeu”.

Referências Bibliográficas

ACKERMAN, G. M. **Charles Bargue e Jean-Leon Gerôme. Drawing Course.** Paris: ACK Edition, 2011

ARISTIDES, Juliette. **Lessons in Classical Drawing:** essential techniques from inside the atelier. New York: Watson-Guption publications, 2011.

CHAPMAN, John Gadsby. **The American Drawing-Book.** New York: Forgotten Books, 2012 (reimpressão em 1858)

GORDON, Louise. **Desenho Anatômico.** 3ed. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

NETTER, Frank H. **Atlas de Anatomia Humana.** 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

NICOLAIDES, Kimon. **The Natural Way to Draw:** a working plan for art study. India: Replika Press Pvt Ltd, 2011 (original de 1941).

NOGUEIRA, Adriana Dantas. **A Praxis da Anatomia Artística:** Desenho de figura humana e Retrato. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015. (Relatório de Pós-Doutorado apresentado a CAPES/Brasil).

RYDER, Anthony. **The Artist's Complete Guide to Figure Drawing, A Contemporary Perspective on the Classical tradition.** New York: Watson-Guption, 2000.

SILVA, Inês Carolina Robusto Leitão da. **O Contributo da Arte Contemporânea no Ensino do Desenho Artístico, através de Métodos Experimentais.** Universidade de Lisboa, 2010. (Dissertação de Mestrado).

SPEED, Harold. **The Practice & Science of Drawing.** 3ed. New York: Dover publications, 2014 (1ª impressão em 1972).

SOBRE OS LIMITES DA ARTE: AS POÉTICAS DE CLARK, CALDAS E OITICICA

Wellington Cesário

UFS/DAVD

davd@ufs.br

RESUMO

A ideia principal deste texto é sondar certos limites da produção artística contemporânea. De modo mais geral, a referência é em relação à constituição problemática de seu conceito. Para tanto, é fundamental encaminhar a discussão para o próprio sentido de ser da arte, conhecer seus valores e verificar os problemas que ocorrem no sistema. A investigação aqui passa pelas obras de Clark, Caldas e Oiticica, pois desenvolveram poéticas que exibem os limites de sua própria dissolução e desse modo se inserem de maneira singular nas principais questões da arte contemporânea.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Clark; Caldas; Oiticica.

RÉSUMÉ

L'idée principale de ce texte est sonder certaines limites de la production artistique contemporaine. En general, la reference est en relation à la constitution problématique de son concept. Pour cela, il est fondamental d'amener la discussion sur le sens de l'être de l'art, connaître ses valeurs et vérifier les problèmes qui interviennent dans le système. L'investigation passe ici par les oeuvres de Clark, Caldas et Oiticica, car ils ont développé une poésie qui exhibe les limites de leur propre dissolution et de cette manière s'insère de façon singulière dans les principales questions de l'art contemporain.

Mots-clé: Art Contemporain, Clark; Caldas; Oiticica.

A produção plástica contemporânea nos mostra que seus agentes trabalham o conceito de arte de modo bastante ambíguo. Quando seu sentido não é hermético, por vezes é carregado de ironia e em determinados casos assume o aspecto de algo puramente banal. A razão desse estado da arte é certamente o peso de viver sob a sombra de sua morte, pois em sua história também são inscritas operações estéticas que minam e desarticulam seu próprio sistema. As poéticas de Clark, Caldas e Oiticica também conduzem o conceito de arte a situações limites. Refletir sobre a radicalidade dessas intervenções talvez nos permita evidenciar as fraturas internas do atual sistema e assim se chegar a uma compreensão da arte no horizonte contemporâneo.

A artista Lygia Clark efetua o gesto de atravessar os limites entre arte e terapia, pois substitui eventualmente o processo artístico pela prática terapêutica. O interessante é que sua poética de inclinação orgânica advém de uma vanguarda construtiva, de valores estéticos racionais. Este também é o caso de Hélio Oiticica que também participou do movimento concretista pelo Grupo Frente.

Na produção plástica desses dois artistas acima citados, notadamente a partir do Neoconcretismo, evidencia-se uma diretriz de viés existencialista dentro de um projeto racionalista. A crítica que os integrantes do grupo Neoconcretista fazem é dirigida ao racionalismo excessivo do concretismo praticado pelo grupo paulista Ruptura. A linguagem objetiva concreta é constituída a partir de formas geométricas e privilegia procedimentos matemáticos. A ideia é que a construção plástica seja demonstrada racionalmente, com rigor de princípios e sem qualquer mistério. Repousa aí a referência ao indizível do artista, o romantismo da inspiração. A arte como saber prático apela para a consciência do processo de produção e sua racionalidade. Sua funcionalidade seria então didática, de educar a todos, visando um ambiente social também estetizado. Vislumbra-se aí uma arte integrada à sociedade industrial. Mas o Neoconcretismo guarda certa ressalva em ter a arte como participante na produção industrial. Sua interpretação das diretrizes do construtivismo internacional é nova. A insistência é no vivencial, portanto, o homem é a figura central neste universo. A subjetividade da arte passa a ser motivo de atenção. A polarização clássica entre sujeito e objeto é questionada e a expressão tem novamente seu lugar na concepção artística. Revela-se então certa similaridade com o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty e sua proposta de se dar valor aos sentidos, ao olhar primordial, de um conhecimento direto, pela experiência.

A produção de Lygia Clark diverge, desde o início, da objetividade seguida pelos concretistas paulistas. Sua participação no Grupo Frente e sua dinâmica compositiva fundamentada na expressão foram fundamentais para a eclosão da nova plástica do Neoconcretismo. Em seus trabalhos intitulados *Superfícies Moduladas* ela desenvolve uma lógica operacional de quebra da moldura. Ou seja, ela traz a moldura para dentro do quadro e dissolve simbolicamente o plano pictórico no espaço. A artista parece subverter a geometria ao procurar também encontrar o orgânico nas linhas de encontro de suas formas, na junção entre duas telas. O que temos aqui em questão é a relação do plano no espaço aberto, vivo. Se a linha orgânica, ou linha-espaço passa a fazer parte da obra, é porque se projeta no ambiente, ganha o espaço. Outra conclusão que chegamos a partir deste lance da artista é que a obra passa a ter um sentido construído a partir de uma experiência presente.

Lygia Clark sempre foi muito inventiva no desenvolvimento de sua poética. É impressionante a lógica de seus lances sequenciais, de suas novas proposições plásticas, sempre fundamentadas em argumentações refletidas. Ao que parece, seu anseio era pensar o homem como totalidade, num claro entrelaçamento com o mundo. É a partir dessa ideia, que podemos compreender melhor obras tão orgânicas, como os *Bichos*. Concebidos na sequência das grandes e pesadas peças intituladas *Casulos*, os *Bichos* são peças que convidam ao manuseio. O título dado às essas duas categorias de peças já nos mostra seu lado orgânico, mas parece haver um contrassenso no material utilizado pela artista nos *Bichos*. Feitos em alumínio polido ou latão são mais afeitos ao sistema produtivo industrial. Outra crítica que pode ser feita a esse tipo de peça, singular em nossa história da arte, é que elas refletem as imagens e em certo sentido, talvez sejam até refratárias ao contato.

Os *Bichos*, embora passíveis de críticas, revelam um novo modo de envolvimento entre espectador e obra. Os limites entre fruidor e objeto artístico se desfazem. Antes a relação era apenas de contemplação, agora uma relação física de toque, de conhecimento pela experiência. Eles fazem parte da II Exposição de Arte Neoconcreta de 1960 e concretizam enfim a ideia de participação do espectador na obra de arte.

O modo como os *Bichos* foram pensados é muito interessante, pois possuem uma estruturação formal de múltiplas variáveis, na verdade não sabemos quantas. O convite instigante ao espectador é de uma manipulação inventiva, de contato ativo para com a peça de cortes precisos, de composição

construtiva e caráter matemático. Ao movimentar as placas geométricas o espectador percebe sua gama de possibilidades de arranjos formais e assim ascende a uma relação de integração com a obra. É no contato corporal com a peça, que o espectador-participante descobre o lado poético da proposição e seu caráter orgânico.

A invenção plástica *Bichos* possui soluções estruturais por vezes bastante complexas. Para permitir a movimentação dos planos em torno de um determinado eixo, Clark utiliza dobradiças para fixar as formas. A depender da ação manipulativa, a estrutura em questão desvela suas potencialidades. São novas formações harmônicas que se conjugam e nos permitem ver inusitadas situações compositivas. A atividade lúdica, que se estende, revela também outras disposições cambiantes no jogo de luz e sombra a constituir virtualidades espaciais suscetíveis de reflexos inesperados. Assim, a obra se projeta no devir, numa disposição de tempo atual, na imprevisibilidade do agora. É então o jogo entre razão e intuição que se inicia de acordo com o fluxo da vida psíquica. Mas se o arranjo formal da peça assume diversas identidades, mesmo a partir de estados isolados, isto não quer dizer que não vamos poder chegar a uma unidade, a uma síntese da experiência na corrente da consciência.

O grupo neoconcreto se desfaz após a III Exposição de Arte Neoconcreta em 1961. Clark conduz seu projeto plástico a uma radicalidade sem igual. Ela concebe, a partir de então, outras formas de *Bichos* e é de 1964 um deles intitulado *Obra Mole*, feito de borracha sintética. A brincadeira é amalgamar a peça ao nosso desejo, mas nesse jogo ela mostra sua flexibilidade, sua resistência e insistência em retornar à sua forma original. Antes objeto de veneração, a obra de arte agora pode ser tocada num relacionamento corporal mais intenso, mas na história já inscrita por *Obra Mole* até o desdém para com ela é uma possibilidade. Mário Pedrosa que o diga, pois admite: "até que enfim pode-se chutar uma obra de arte"⁴.

O desenvolvimento do trabalho de Clark a partir de então não tem mais como foco principal o objeto-arte, mas a concepção de proposições diretamente relacionadas com o corpo. O desejo da artista parece ser o de revelar o ser como intensidade, a partir da intimidade, numa clara intenção de transpor os limites entre sujeito e objeto. Ao afirmar essa diretriz em sua poética suas proposições se tornam mais reducionistas. *Nostalgia do Corpo*:

4 PEDROSA, Mário apud Milliet de Oliveira, M. Lygia Clark: Obra-trajeto. Tese de mestrado apresentada na ECA – USP. São Paulo, 1989. p.89-90.

Diálogo é uma proposição de 1968 que exemplifica esse reducionismo, pois foi concebida para um diálogo apenas sensorial, no qual o participante utiliza o corpo e não o verbo na ação comunicativa. A intenção é fazer o sujeito redescobrir outras possibilidades de diálogo, mas o resultado da experiência não há como prever, pois o sentido mesmo da proposta se revela na ação.

A essência da poética de Clark parece estar relacionada à abertura do ser para o mundo. O título da proposição acima certamente nos leva a refletir sobre isso. Para perceber seu sentido é importante fazer o corpo explorar possibilidades comunicativas mais primordiais, que não seguem simplesmente os condicionamentos estabelecidos pela cultura. Clark quer que o sujeito reveja seu modo de estar no mundo e resignifique sua própria existência. A artista acredita que o processo de petrificação da cultura possa ser revertido e é por isso que desenvolve proposições relacionadas a experiências perceptivas de acolhimento do mundo a partir de outra ordem, mais originária, na qual corpo e mundo se tornam indivisíveis. A ideia então é efetivar uma espécie de totalidade orgânica, a partir de uma dimensão primordial, alheia a intuições fixas. O problema então está nos condicionamentos herdados que a cultura racionalista gera no homem. A cisão entre ser e mundo, entre intimidade e natureza advém da matematização da própria natureza. Reverter esse processo implica romper esses limites definidos culturalmente.

A tradicional dicotomia entre sujeito e objeto é cartesiana. Em seu pensamento dissocia a esfera da psique da natureza. A partir desse modelo de conhecimento firmou-se progressivamente uma cultura de matematização da natureza. Na diretriz desse sistema está a geometria. Na filosofia de Bachelard temos uma crítica a essa cultura geometrizarante, que resultou na fixação de limites para o ser. Também na poética de Clark se percebe o desejo de dissolver esses limites, de fazer o corpo explorar sua abertura, se expandir a partir da esfera de sua intimidade para o mundo. Embora a artista tenha um trabalho fortemente ligado à geometria, ela nunca o considerou de modo puramente racional, pois o caminho traçado estava associado ao rompimento do distanciamento entre espectador e obra.

É com os *Objetos Relacionais* que Lygia Clark se envolve de modo mais determinado com trabalhos terapêuticos. Sua intenção é provocar a fantasia do sujeito e deixar que ele mesmo conduza a experiência. O sentido da prática proposta se estabelece na ação e de acordo com o universo afetivo do participante.

Clark conduz a experiência visando atingir o “núcleo psicótico do sujeito”⁵ e para tanto utiliza nas sessões diversos objetos para provocar a memória do corpo. São relações de textura, tamanho, peso, ritmo e movimento que propiciam ao sujeito reviver lembranças arcaicas e aflorar os fantasmas do vivido. O objetivo dessas práticas é a reestruturação do ego, fazer o sujeito rever os traumas simbólicos e encontrar a unidade perdida, visando, enfim, resignificar a própria existência.

Como vimos, a poética de Clark é bastante rica em soluções inventivas e visa à transformação comportamental do sujeito em relação ao mundo. Desde os trabalhos intitulados *Superfícies Moduladas* ela já procurava destituir o espaço fechado do quadro e estabelecer uma continuidade com o ambiente. O passo seguinte, notadamente com os *Bichos*, foi a busca de uma integração existencial entre homem e mundo, mas dando sempre atenção à vivência de uma experiência originária avessa a intuições fixas. Trafegar nos limites da arte parece ter sido uma constante em sua poética, mas o rompimento mais determinado com a prática artística e o envolvimento com a terapia foi um acontecimento marcante em sua carreira. Sua intenção de dissolver a dicotomia entre intimidade e mundo exterior implicou num mergulho na continuidade do espaço, na compreensão do corpo como totalidade aberta. O corpo traz a memória do vivido e nas práticas regressivas propostas pela artista ela quer fazer o sujeito trazê-las novamente à presença. Evidencia-se enfim certa nostalgia cosmológica na temática orgânica da artista, que aborda os condicionamentos que a cultura delimita no homem. Nesse sentido, talvez possamos até pensar que se trata de uma poética ingênua, pois propõe repensar a existência a partir do arcaico, das memórias residuais simbolizadas pelo sujeito.

Contrariamente a esta poética de Lygia Clark, que visa modificação de comportamento diante da realidade, a proposta plástica de Waltércio Caldas é de uma neutralidade exemplar. De todo modo, sua inserção no sistema de arte é bastante refletida. Se a intenção é fazer aparecer alguma fratura presente no sistema de arte o ideal então é verificar o sistema de objetos criado por Caldas. Sua produção plástica evidencia uma inteligente inserção no meio artístico. Certos truques, estratégias conceituais e discursivos fazem parte de sua poética, portanto, diversas vezes, ao buscarmos fruir suas obras, temos acesso negado. Caldas, em sua economia do sentido, quando quer, nos apresenta o objeto apenas como coisa, puramente em sua

5 CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. p. 50.

constituição física. A intenção certamente é questionar a validade artística da produção contemporânea.

O sentido de ser da arte no universo contemporâneo é talvez um dos temas principais do trabalho de Caldas. Essa produção, além de ser hermética, nos coloca diante de sofisticados jogos subtrativos de signos e frustrantes operações fruitivas, já que, por vezes, se aproxima de um verdadeiro estado de nulidade, quando o real valor da arte é questionado.

No discurso plástico de Caldas a pergunta corrosiva sobre seu valor estético se revela. Em diversos momentos ela aparece como uma simples manobra irônica para eternizar enquanto arte objetos que incitam a operação fruitiva, mas que não passam de puro artifício. O flerte com o nada, com o sem sentido é uma constante nesta experiência. O artista nos apresenta uma clara atmosfera de ambiguidade, cuja aparência é mais um dado em seu jogo poético. Podemos então afirmar que Caldas trata de atualizar o conceito daquilo que chamamos por arte.

Em nossa sociedade contemporânea evidencia-se uma diretriz multicultural de relativização dos valores que nos impõe dificuldades ao julgamento da arte. Conflitos de argumentação entre especialistas da área são constantes e boa parte da arte produzida atualmente é incompreensível ao olhar do público em geral. Contudo, a crise da arte é já perceptível na pintura romântica⁶, pois o leque de temas a serem representados se amplia de modo decisivo, numa clara imersão no universo infinito da cotidianidade. Isto vai significar então uma liberdade completa para o artista diante da infinidade de objetos, mas também, devido a essa fragmentação, uma problemática proximidade ao vulgar, justamente pelo flerte com o banal. Em muitos trabalhos de artistas temos então uma habilidosa apreensão do aspecto das coisas, de sua aparência, mas não um interesse real por elas mesmas. O que o artista chega a reter então é apenas o sentimento íntimo que nutre diante desta ampla gama de objetos. Podemos assim afirmar que no limite está a subjetividade, pois fragmenta e dissolve o real para representá-lo de modo sensível enquanto pensamento. Segundo Hegel, a cultura moderna é reflexiva e a arte perde seu antigo sentido de veneração para se tornar objeto de análise pelo pensamento⁷.

6 CESÁRIO, W. *Investigando os limites da arte: as propostas de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Wltercio Caldas*. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 2005. *passim*.

7 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2001. 3 volumes. *passim*.

A tese de Hegel relativa à natureza conceitual da arte nos aproxima de Arthur Danto, um autor contemporâneo que trafega nos limites entre filosofia e arte. Para ele, a partir do trabalho *Brillo Box* de Andy Warhol, a análise frutiva da obra de arte deixa de ser algo feito somente em razão de sua visualidade. Não é mais o olho o foco da análise. De operação perceptiva, ela passou a ser fundamentalmente reflexiva, filosófica. Nesta obra, Warhol nos apresenta as embalagens *Brillo* com o mesmo aspecto que são exibidas nas gôndolas do supermercado. Não há neste caso distinção visual entre arte e realidade. A definição então sobre a natureza artística da obra desloca-se para a filosofia da arte⁸.

No universo contemporâneo a análise estética é de fato problemática e Waltércio Caldas nos mostra um jogo estético ambíguo, que conduz nosso olhar para o próprio sistema constitutivo dessa arte. Sua produção plástica possui uma dinâmica reflexiva que põe em questão a própria produção de sentido. Em seu jogo poético, o artista estabelece relações ambíguas e fruir suas obras, por vezes, implica desprazer. A questão é que, muitas propostas artísticas contemporâneas nos trazem o desencanto. Por vezes, a clareza absoluta de determinada experiência estética é de decepção. No jogo contemporâneo, diversas são as formas de inserção, cujos agentes, cientes da natureza do sistema, instituem suas ações autorais. A manobra de Caldas é meticulosa, pois parece tirar proveito da recepção problemática da produção contemporânea, já que expõe com transparência sua complexidade de significação, mas também reverte nosso olhar para o jogo que se instaura. Muitas de suas obras suscitam discussões e interpretações que não derivam de seu aspecto, de sua visualidade, mas do lance, por vezes irônico e provocativo de inscrevê-las como arte.

Como autor e comentador de sua produção, Caldas interfere de modo decisivo na leitura de sua arte. A forma livro empregada pelo artista de modo recorrente, seja vista em sua fisicalidade plástica, seja como veículo de comunicação, pode nos dar acesso ao conceito de arte. Assim, o inédito de Caldas preenche lacunas significativas de operações frutivas carregadas de dúvidas, que são elementos constituintes de suas obras. Seu trabalho traz ainda, de modo recorrente, importantes referências da história da arte, como Duchamp, Brancusi e Velazquez. Contudo, mesmo que funcionem apenas como um dado material em suas proposições, conservam ainda sua força simbólica e talvez por isso causem um efeito corrosivo, pois incitam a variação imaginária, mas se revelam inoperantes na condução ao sentido.

8 DANTO, Arthur *apud* CESÁRIO, W. *Op. Cit.* p. 67 e 68.

A peça *Anti-sonhos* de 1975 nos coloca a questão da reflexão sobre a ilusão. Caldas propõe aqui um instrumental de precisão visual, lentes para se certificar das coisas e da arte de maneira precisa. A solução técnica para uma análise criteriosa do ambiente ilusório da arte não dissipa, contudo, a densa atmosfera que cobre o meio. Inútil, portanto, verificar pistas de acesso ao seu sentido, pois se constata que o jogo é confuso. Neste caso, a arte se mostra mais como crença, como um enigma estéril, sem mensagem evidente. Não cabe, portanto, analisar a peça em seu aspecto formal, em seus elementos plásticos, mas sim por sua dinâmica reflexiva, pelo pensamento.

Anti-sonhos é uma peça característica do início da produção do artista, mas no desenvolvimento de sua carreira ele passa a trabalhar, de modo mais determinado, questões especificamente plásticas em sua poética. Nesse sentido o diálogo com a tradição se reforça. Não há um ponto de mutação específico em sua poética, mas é evidente que a escala de seus trabalhos aumenta. Ele passa também a realizar projetos para espaços públicos. Embora amplie seu campo de ação, a experiência estética com sua plástica continua direcionada para um contato íntimo com o fruidor.

A peça *Cádmio* de 1994 mostra a qualidade do diálogo do artista com a história da arte. Ela se assemelha mais a uma nova obra neoconcreta e revela ser uma apropriação produtiva da tradição construtiva. Ao fruí-la experimentamos os limites entre os planos, do bidimensional ao tridimensional. Uma forma quadro em vinil na parede e fios de lã situados no espaço livre à frente nos levam a um jogo lúdico ilusionista. A obra se afirma nos deslocamentos que solicita e embora apresente elementos de natureza material diferente, sua saturação em amarelo favorece a unidade. É no fluir da experiência que o sentido da obra se constitui.

Ao trabalharem com proposições artísticas que exploram os limites da arte os artistas Clark, Caldas e Oiticica evidenciam o caráter problemático da arte na contemporaneidade, notadamente em relação à sua recepção. Como vimos, a atuação de Caldas se dá dentro do circuito ideológico da arte, uma vez que não visa derrubar seus princípios, mas trazer o olhar para sua lógica produtiva. As poéticas de Clark e Oiticica não corroboram da neutralidade própria do sistema de objetos de Caldas, pois implicam transformação e abertura para uma nova conduta em relação ao mundo. Se, porém, podemos constatar certa nostalgia cosmológica na poética de Clark, o trabalho de Oiticica se mostra mais transgressivo por sua radicalidade propositiva de choque com o sistema, de apelo revolucionário e não conformista na ideia de integração da arte na vida.

Hélio Oiticica, assim como Clark, teve também seu início na tradição construtiva, participando do Grupo Frente e do movimento neoconcretista. Contudo, no desenvolvimento de seu projeto, ao contrário da artista que chega a abandonar o campo artístico para se dedicar à terapia, Oiticica trata de renovar suas propostas acreditando que mais um lance é possível na série inventiva de sua arte. De todo modo, constata-se dificuldades na condução de seu projeto, talvez o artista tenha mesmo chegado ao seu limite.

A poética de Oiticica tem como essência a ideia de plenitude, de se buscar viver de modo autêntico e integrado ao mundo. Ao analisarmos retrospectivamente o conjunto de sua obra percebemos com clareza o desenvolvimento de suas soluções plásticas que o levaram a essa concepção. Certamente, a cor é um elemento chave em sua pesquisa plástica, mas ao intuir a noção de cor metafísica ele se direciona decisivamente para a continuidade da obra no espaço real. Com os *Monocromáticos*, presentes já na I Exposição Nacional de Arte Neoconcreta de 1959, sua pintura atinge seu limite, pois tende a sair do plano. A ideia é dar corpo à “cor-luz”, fazê-la pulsar e se desprender da parede, por isso o uso de cores não opacas, mas bastante abertas como laranja, amarelo branco e vermelho. Elas também são pintadas de modo uniforme, para que o espectador não olhe de modo mais detido para sua superfície material. Oiticica quer fazer a cor vibrar e assim ganhar o mundo, superando sua própria fisicalidade, seu caráter material.

A partir dos *Monocromáticos* outras proposições plásticas são desenvolvidas pelo artista, como os *Bilaterais*, *Relevos Espaciais* e os *Núcleos* de 1960. Nessas soluções inventivas ele reafirma o objetivo de vivência da cor e efetiva a ideia de envolvimento do espectador de modo mais participativo na ação frutiva. É na própria experiência que o sentido da proposição se constitui, pois a apreensão da estrutura-cor impõe deslocamentos no espaço ao redor da obra e se faz no tempo real.

Com o esvaziamento do grupo neoconcretista, Hélio Oiticica passa a desenvolver, de modo mais determinado, proposições vivenciais. É o início de abertura a um universo mágico, outro que não aquele vivido por nós no cotidiano. O direcionamento propositivo é ao espectador, ao seu tempo interior e sua individualidade. *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés* são as propostas plásticas que desenvolve nesse período. Elas se enquadram em seu *Programa Ambiental* que responde ao anseio de uma nova vivência e resignificação do real.

Nos *Penetráveis* o espectador-participante entra por labirintos e cabines e experimenta a possibilidade de investigar suas potencialidades e am-

pliação de sua percepção sensorial. A proposição só faz sentido na ação participativa do espectador, que é envolvido por outra temporalidade. A ideia é explorar um modo originário de contato com o mundo. Assim, no percurso da obra, feito com os pés descalços, o sujeito toca materiais tão comuns como terra, água, pedras, serragem, dentre outros, e questiona seu estar no mundo.

A proposição *Bólides* é bastante variada em sua forma. Eles podem ser caixas, sacos ou potes de vidro, que guardam materiais a serem inspecionados pelo espectador. A intenção é propiciar uma relação direta com elementos de nosso cotidiano. Nesse sentido, já se verifica que esta obra traz implícita a ideia de resignificação de nosso contato com as coisas, de “transobjetivação” da realidade. A manobra que o artista realiza é de tentar incorporar os objetos do cotidiano a uma nova ordem, questionando seu valor, seu uso, sua recepção. O sujeito possui leituras prontas e sedimentadas do mundo, por isso a ideia é desconstruí-las, visando uma nova experiência perceptiva da realidade.

Com os *Parangolés*, nós temos o ápice do *Programa Ambiental* de Oiticica. São obras concebidas para evoluções extáticas, ritmadas pelo batuque do samba ou até, quem sabe, pela guitarra de Hendrix. Seu caráter experimental é extremamente lúdico, pois visam o exercício pleno da liberdade. Eles compõem uma série de capas, standartes e bandeiras. Suas formas inusitadas são muitas vezes estranhas até para se vestir. De todo modo, efetivam o ato poético de recuperação da expressividade inerente ao próprio ser.

A série *Parangolés* nos confirma que a poética de Oiticica tem como fundamento uma proposta de arte integrada. As formas criadas pelo artista são híbridas e nesse sentido não determinam aversão entre as diversas categorias de arte. Para o *Parangolé* acontecer só precisa vontade, pois um único agente pode desencadear o rito de expressão do ser. Mas no espaço coletivo, ele pode se valer da música, da dança e de uma teatralidade espontânea que não diferencia arte e vida. Assim, a arte dessa proposta plástica se instaura justamente no momento da prática. O papel ativo na experiência cabe então a todos, inclusive para aqueles que assistem, pois o ritmo da música e da dança desperta cada um que esteja próximo, para a catarse coletiva. Se nosso mundo da existência é também o das aparências, é neste furor coletivo que o sujeito se transforma e vê surgir uma realidade oculta. A força narcótica da arte envolve a todos no rito e permite ao sujeito refletir sobre a possibilidade de viver o mundo de modo criativo e transformador.

Na obra *Tropicália*, de 1967, Oiticica realiza uma espécie de síntese de seu programa, pois enterra poemas, inclui bólides, penetráveis e constitui uma visualidade mágica tupiniquim. A intenção é depurar nossa sensibilidade, visando a reversão de nossos conceitos em relação às referências culturais estabelecidas.

Os projetos posteriores de Oiticica vão se caracterizar justamente pela exploração ao limite do vivencial, a partir de uma tônica experimental generalizada. É importante destacar que soluções propositivas anteriores são também incluídas de diversos modos em suas novas propostas. O artista busca então estabelecer um estado de invenção constante, num clima total de indiferença entre arte e vida.

A influência de Nietzsche na poética de Oiticica é principalmente determinante a partir da proposição *Parangolé*. Contudo, ele tenta levar essa diretriz ao limite, efetuando a prática de liberdade criativa no dia-a-dia, visando enfim redimensionar nossa percepção do real. É uma espécie de força dionisiaca que vem de encontro ao artista para instigá-lo a constituir uma nova imagética e desvelar enfim o *véu de Maia*⁹ que recobre a visão do homem diante da vida. Para uma sociedade fragmentada e imersa no mundo da ocupação Oiticica propõe um processo mesmo de desalienação e fazer despertar no homem a visão de um mundo sem ilusão. Oiticica afirma afinal, sua crença no homem e aposta na possibilidade de conciliação com a natureza.

Em essência as proposições artísticas de Oiticica nos fazem revelar seu interesse em influir na vontade, por isso a sugestão de exercícios que instiguem uma percepção diferenciada da realidade. Ao refletir sobre essa diretriz de seu projeto plástico o artista cria o conceito de *supra-sensorial*¹⁰ que teria surgido justamente do desenvolvimento de suas formas artísticas híbridas, dirigidas aos sentidos e destinadas à participação efetiva do espectador na fruição estética.

A produção última de Oiticica mantém sua diretriz poética de afirmação da liberdade criativa, mas procura estabelecer também um estado permanente de transformação da vida. Ao que parece, no cerne de seu pensamento plástico está a ideia de plenitude do sujeito em relação ao mundo. Seu obrar poético é de fato reflexivo, mas difícil de ser assimilado, notadamente, pelo

9 Expressão muito usada por Nietzsche. Maia é uma palavra que no sânscrito significa ilusão

10 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986, *passim*.

seu caráter revolucionário e não conformista, pois implica mudança de comportamento. Em sua instalação *Cosmococa CC5 Hendrix: War*, feita em parceria com Neville D. Almeida, temos mais um exemplo de sua ideia de ativação da supra-sensação libertadora e de “transobjetivação” da realidade. A proposta é destinada ao repouso ocioso em redes nordestinas estendidas e neste espaço da preguiça o espectador escuta a música de Hendrix e assiste, por cerca de quinze minutos, uma série de slides. As imagens exibidas são fotos de Hendrix associadas a desenhos variados, feitos com cocaína. Signos indiciais de seu consumo, como uma nota de um dólar enrolada e canivete também estão presentes. Num dos slides expostos temos ainda uma caixa de fósforos com o tradicional anúncio: *enjoy Coca-Cola*. O apelo é de fato aos sentidos, para uma experiência perceptiva diferenciada da realidade. Não há como negar também o choque com o sistema.

Como vimos, as poéticas de Lygia Clark, Waltércio Caldas e Hélio Oiticica são radicais, pois exploram os limites da arte à beira de sua própria dissolução. Esses artistas conceberam obras, por vezes, demasiadamente reducionistas e nesse sentido evidenciam a problemática sobre a produção de sentido da arte na contemporaneidade. As propostas plásticas de Clark e Oiticica trazem a ideia de participação do espectador na obra de arte e acenam para o fim da dicotomia clássica entre homem e mundo. Clark propõe principalmente a reestruturação da psique a partir de um processo de resignificação do vivido. O trabalho de Oiticica, notadamente a partir de suas formas artísticas híbridas, também traz a ideia de um novo comportamento do sujeito frente ao real. Mas, seu convite é de integração plena entre arte e vida, através da percepção de outra realidade, pois propõe a expressão do ser numa nova ordem, assim se compreende enfim a força narcótica da arte para o artista. Já a proposta de Caldas expõe o sistema de arte na contemporaneidade em toda sua fragilidade, pois desnuda sua lógica e nos revela seu jogo instável de sentido e toda a problemática da recepção dessa produção. Em últimas palavras podemos reiterar então a importância das obras desses artistas para a compreensão da arte no horizonte contemporâneo.

Referências Bibliográficas

CESÁRIO, W. *Investigando os limites da arte: as propostas de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Waltércio Caldas*. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 2005.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, 3 volumes.

MERLEAU-PONTY, M. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

PAISAGENS, Etc. – Waltercio Caldas. Catálogo da Exposição realizada no Palacete das Artes Rodin Bahia, Junho- 2010.

VALE DE LAGRÍMAS: A Origem de Dorothy Mallony

Otávio Luiz Cabral Ferreira

Universidade Federal de Sergipe

Departamento de Artes Visuais e Design

cabral.otavio@hotmail.com

RESUMO

Este artigo foi extraído da Tese de Doutorado de nossa autoria, que tem como título “Construção Sexual e Performatividade. Análise do Projeto: Três Peles em Um Corpo”, realizada na Universidad Politécnica de Valencia-Espanha no programa de doutorado *Artes Visuais e Intermídia*. Trata-se da construção e consolidação de três heterônimos que fazem referência aos processos criativos, desde sua concepção nas performances desenvolvidas e dos personagens, incluindo todo o processo de caracterização e produção de cada um dos estereótipos femininos eleitos. Fazemos referência com artistas que se aproximam dos temas desenvolvidos pelos heterônimos. Finalizamos fazendo uma descrição da performance “Vale de Lágrimas”, que foi apresentada no período de estudos e pesquisa na cidade de Valencia.

Palavras-chave: Gênero; Performance; Transformismo; Arte.

ABSTRACT

This article has been extracted from the Doctoral Thesis of our own, whose title is “Sexual Construction and Performativity. Project Analysis: “Three Skins on One Body” held at the Polytechnic University of Valencia, Spain in the Doctoral Program *Visual Arts and Intermidia*. This is the construction and consolidation of three heteronyms that refer to creative processes, from conception in the developed performances and characters, including all of the characterization process and production of each of the elected female stereotypes. We refer to artists who approach the themes developed by heteronyms. We finished doing a description of the performance “Vale of Tears”, which was presented in the period of study and research in the city of Valencia.

Key words: Gender; Performance; Transformismo; Art.

A Construção de Dorothy Mallony

A mulher pesquisadora e independente na sociedade



Figura 1. Dorothy Mallony

Para a construção do heterônimo *Dorothy Mallony*, o performer se inspirou na pesquisadora e artista plástica Norma de Athayde Couto, uma mulher que adquiriu sua formação dentro dos tradicionais conceitos educacionais, e mais tarde buscou sua liberdade fora do local de nascimento, sendo capaz de desenvolver-se no campo das artes plásticas e projetar-se como artista e pesquisadora, ainda que a vida também lhe tenha feito passar por fases pelas quais seu próprio corpo foi objeto de transformação.

Norma de Athayde Couto nasceu em Parnaíba, Piauí-Brasil. Filha do professor José de Lima Couto, que, muito antes da existência de aparelhos de audiovisuais, utilizava desenhos em suas aulas de inglês. A mãe de Norma, Dalva de Athayde Couto descendia de uma família de artesãos que se dedicava a trabalhar dentro do âmbito artístico do fazer tricô. Sua avó possuía grande criatividade na confecção de pontos, que elaborava com muito esmero e dedicação, para não repetir os desenhos, como Norma nos relata:

Eu fui criada com a máxima atenção e carinho por parte dos meus pais. Tanto que quando finalizei os estudos primários, meu pai, que era diretor do Instituto Parnaibano e tinha conhecimento do comportamento dos adolescentes do povoado, preferiu que cursasse o quinto ano primário na Escola de Dona Maria Celeste, porque não me via com suficiente maturidade para enfrentar tantas coisas novas. No ano em que repeti para mudar algumas disciplinas estudei francês. Durante este ano da minha vida me esforcei para ser aprovada no exame de admissão do instituto. Quando

acabei o instituto, não havia muitas opções e me dediquei para fazer pedagogia, mas não me via dando aulas a crianças. Meu maior desejo era sair de Parnaíba, uma cidade pequena que não tinha o que oferecer. Eu queria conhecer o mundo. Sonhava com outros lugares, longes, diferentes, com outras culturas. Chegava a tal ponto de sonhar que não queria ter relações para não casar-me e ter filhos, para não me fixar em uma cidade. Ao terminar a carreira de pedagogia, durante a celebração de encerramento do curso recebi um convite para exercer a função de docente em um instituto, que recusei. Em seguida fui estudar na cidade de Salvador estado da Bahia, na Escola de Bela Artes da Universidade Federal da Bahia, onde cursei Artes Plásticas. Mesmo sendo a filha única entre todos os irmãos, meu pai dizia que eu tinha os mesmos direitos que meus irmãos homens. Cheguei a Salvador quando tinha 19 anos, me preparei para os exames de vestibular para a universidade. Conseguir passar em sexto lugar, uma grande conquista para uma pessoa como eu, vinda de uma cidade pequena, humilde e sem recursos¹¹.

Norma chegou a Salvador no ano de 1965, e, como ela mesma menciona, fez exames para entrar na escola de Belas Artes, onde estudou as carreiras de Bacharelado em Artes Plásticas e Licenciatura e Desenho e Plástica. Seu interesse pela cerâmica iniciou quando começou a frequentar o ateliê coordenado pelo mestre Udo Knoff, da mencionada escola. Uma escola que tem muitas histórias, como ela mesma relata:

Eu estava deslumbrada com a cidade de Salvador. A Escola de Belas Artes estava situada em um bairro onde havia muitas casas de prostituição, prostitutas misturavam-se com outras pessoas excluídas socialmente... As aulas eram geralmente pela manhã, ia e vinha sem ter nenhum problema; as pessoas naquele momento se respeitavam mais, não havia drogas. Hoje eu me pergunto se meu pai sabia realmente onde estava situada a escola. Faz pouco tempo voltei a ver uma reportagem sobre as artistas que participaram da exposição "*Mulheres em Movimento da Década de 60*" e escutei atentamente algumas companheiras que entraram na escola anteriormente a minha aprovação;

11 COUTO, Norma de Athayde. Autobiografia NAC 1. Salvador: Edição da autora, 2010. Pág. 5.

disseram que as pessoas que as conheciam quando se encontravam na rua que viam que estavam entrando na zona de casas de prostituição, lhes perguntavam: “Você vai entrar aí?” E ficavam desconfiadas pela segurança que as estudantes passavam, principalmente por ter na escola aulas de modelo vivo, onde as modelos eram mulheres da zona e posavam sem roupa. Naquele tempo, tantos pais como os maridos proibiam as mulheres de terminar seus cursos. Por essa razão tive companheiras que retornaram seus estudos posteriormente. Não era nada fácil.¹²

Com o passar dos anos, Norma realizou várias viagens a diversas capitais dos Estados Brasileiros, aumentando seus conhecimentos e enriquecendo-se como pessoa, até o ponto de modificar sua maneira de vestir, como ela mesma comenta:

No Rio de Janeiro, pela primeira vez vi uma mulher vestida de calça comprida, fiquei impressionada. Elas iam assim a todos os lugares inclusive ao cinema. Eu adotei a moda, para mim era mais cômodo, e quando voltei a Salvador me acostumei usando calça comprida. Quando estava fazendo as praticas no Instituto Luiz Viana em Brotas (um bairro da cidade de Salvador) ia lecionar vestida em calças compridas. Não me disseram nada, mesmo assim percebia comentários e olhadas, chamava muita atenção: os alunos me olhavam como se eu fosse um bicho diferente. Mas, logo as professoras gostaram e foram solicitar à direção da escola o uso de calças compridas para dar aulas; e dessa maneira me converti na “revolucionaria” da escola.¹³

Com esta valentia que sempre a caracterizou, além de instaurar o uso da calça comprida, Norma fazia parte de um grupo de intelectuais de sua época: estudantes de filosofia, sociologia, história e letras. O grupo era a vanguarda da universidade, e foi pioneiro nas mudanças de comportamento e atitudes. Também foi neste grupo que ela conheceu a *cannabis sativa*, numa época de muita repressão, muitas mobilizações contra a ditadura, promovidos pelo movimento estudantil, muitas manifestações... Muitas experiências, e neste período terminou seus cursos no Brasil. Em 1979,

12 Ibid., p.16.

13 Ibid., p.16.

Norma matriculou-se em Portugal para cursar uma Especialização em Cerâmica, na Universidade de Aveiro. Passaram-se dois anos e ela fez concurso para uma vaga na disciplina *Cerâmica*, na Escola de Belas Artes da UFBA. Foi aprovada, e posteriormente, em 1995, concluiu o Mestrado em Artes com o trabalho intitulado "*Forma e Natureza*".

Sua carreira profissional esta impregnada de exposições nacionais e internacionais. Entre elas, ressaltamos a primeira, terceira e sétima "Bienal Internacional de Cerâmica Artística de Aveiro" (Portugal). Dentre vários prêmios, recebeu o destaque de primeiro lugar com o "Troféu Gaia", obtido através da apresentação do trabalho "Forma e Natureza", na categoria de Cerâmica Artística - "XI Congresso Brasileiro de Cerâmica em Criciúma", Santa Catarina (Brasil), no ano de 1996.

Como pessoa, Norma é muito sensível, séria, trabalhadora e uma boa docente; sabe transmitir seus conhecimentos a todos os seus alunos, incentivando-os para que continuem seus estudos. Muitas das pessoas que ela ajudou a formar na academia, , atualmente ocupam locais de destaque dentro da sociedade. Sua maior virtude foi sempre buscar o virtuosismo.

O Surgimento do Heterônimo

Dorothy Mallony

Foi batizada pelo Professor Dr. Robério Marcelo que, para se inspirar, baseou-se na mistura de duas mulheres importantes no panorama feminino: a primeira é Norma Couto, e a segunda a estrela norte americana Dorothy Malone.

A primeira mulher que deu origem a Dorothy Mallony, Norma Couto, é uma mulher independente desde a sua juventude; e nos seus planos estava converter-se em uma pesquisadora por opção, e artista por vocação. É uma mulher que tem grande influência em nossa vida e na criação da personalidade de Dorothy.

Foi Norma que apoiou nossos estudos de pesquisa, sempre valorizando e demonstrando o papel fundamental da mulher na academia e na sociedade. Trabalhamos juntos no mesmo departamento da Universidade Federal da Bahia. Em 1992, durante os estudos de mestrado que cursamos juntos, surgiu o personagem, em homenagem à professora pesquisadora Norma Couto. Com ela, desenvolvemos vários projetos artísticos, oficinas com exposições, cursos de cerâmica... Fui seu discípulo desde nossa chegada

a Salvador para cursar Artes Plásticas. Um dos projetos foi a performance intitulada "*Os Vencidos*", realizada no período em que cursávamos o Mestrado em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFBA. Neste projeto tivemos a participação do professor de Filosofia e Estética da Arte da UFBA, Antônio Saja, que foi fundamental para compreensão dos conceitos artísticos. Graças a ele, obtivemos grande êxito e uma repercussão a nível midiático. "*Os Vencidos*" foi uma performance que tratou de visualizar e refletir sobre os costumes e as vítimas de violência na sociedade.

A segunda influência foi Dorothy Malone, uma estrela do cinema norte americano que também nos inspirou devido a sua grande projeção no mundo artístico desde os anos 40 e 50, que deslumbramos desde nossa infância. Nos anos 50, ela conseguiu seu maior status como interprete, graças à sua participação em um melodrama de Douglas Sirk - "*Escrito sobre o Vento*" (1956) -, filme pelo qual Dorothy ganhou o Oscar como melhor atriz coadjuvante. Nos anos 60, Dorothy Malone se envolveu com a televisão, com participação em séries famosas como "*Peyton Place*" e aparições estelares na séries como "*Os intocáveis*" ou "*As ruas de São Francisco*".

Baseando-se em sua brilhante carreira artística e em sua projeção no mundo do teatro e cinema, nos brindou com um impulso para adotarmos seu nome como heterônimo, ainda que a personalidade do personagem sempre esteja vinculada à professora Norma de Athayde Couto, em quem nos basearemos, em particular, para as nossas criações performativas, devido à sua força de viver intensamente apesar de passar pelos percalços da vida.

Quando chegamos à cidade de Valência-Espanha, começamos a conhecer e a produzir uma pesquisa e nos aprofundar nos pesquisadores/as: Michel Foucault, Judith Butler, Beatriz Preciado, Raquel Osborne, Juan Vicente Aliaga, Alicia Poleo, José Miguel Cortés, Josep Carles Laínez, Jesús Martínez Oliva, etc. Foi neste período que Dorothy encontrou a base para começar seu percurso performativo não partindo do zero. É importante ressaltar que, no Brasil, ela não tinha oportunidade de realizar um trabalho de performance por causa da cultura política e social em que o país se encontrava. Já em Valência, buscou, através de suas ações, enfocar os conceitos sobre as questões de gênero, tônica primordial para a visualização e a consolidação das identidades, já que se encontra em uma constante busca de igualdade de direitos e deveres para todas/os.

Uma nova era começou, conhecendo novas teorias e conceitos, e a partir deles, desenvolvemos performances utilizando o corpo como meio de expressão. Dentro desta temática conceitual, tivemos a oportunidade situar

as ações em espaços que anteriormente não eram possíveis, como os espaços acadêmicos e a rua, utilizando os cinco sentidos, próprios da condição do ser humano: audição, visão, tato, olfato e paladar.

Tivemos a oportunidade de por as ações em prática na Faculdade de Bellas Artes San Carlos, da Universidade Politécnica de Valência. Lá buscamos dar vida ao personagem que só existia no mundo da imaginação do performer. Tratamos de encontrar momentos de reflexão dentro das aulas, utilizando o espaço acadêmico como alvo, tentando motivar os estudantes de arte e impulsioná-los até uma direção mais aberta, enquanto observávamos, com surpresa, os comportamentos dos que assistiam à performance, que às vezes podiam ter conceitos disfarçados e embutidos sobre as questões de gênero.

Durante a estada em Valência, Dorothy Mallony realizou três ações: a primeira, na aula do curso de doutorado em 2007, intitulada "*Dorothy en la UPV I*"; a segunda, na classe do curso de mestrado, a pedido do professor e pesquisador Dr. David Pérez, tendo como título "*Dorothy en la UPV II*"; a terceira nomeada como "*Vale de Lágrimas*", que aconteceu no bairro Cabanyal em Valência-Espanha no ano de 2009.

Processo Performativo

O Local e a Transformação do Performer

Para a realização das ações elaboradas para Dorothy, buscamos sempre espaços que tiveram uma coerência com a sua personalidade, espaços onde ela poderia transmitir a mensagem na presença das mulheres interessadas no âmbito artístico/científico, uma presença que há muito poucos anos não existia. Agora os tempos mudaram e as mulheres têm mais voz, mas não podemos parar e dizer que tudo já está feito. É a hora de continuar trabalhando pelas questões de gênero, igualdade e reconhecimento de todas as identidades.

Para seguir lutando e levando ao espectador estas questões, utilizamos a linguagem da performance. Seu processo criativo esta composto de uma série de elementos simbólicos que caracterizam a personagem: perfume, vestes de mulher pesquisadora, telefone celular, maquiagem, peruca, acessórios, caramelos, moedas de chocolate, etc. Desta relação de objetos que utiliza, ressaltaremos a importância do telefone celular, elemento tão comum nos dias atuais, mas que nos permite analisar este aparelho como

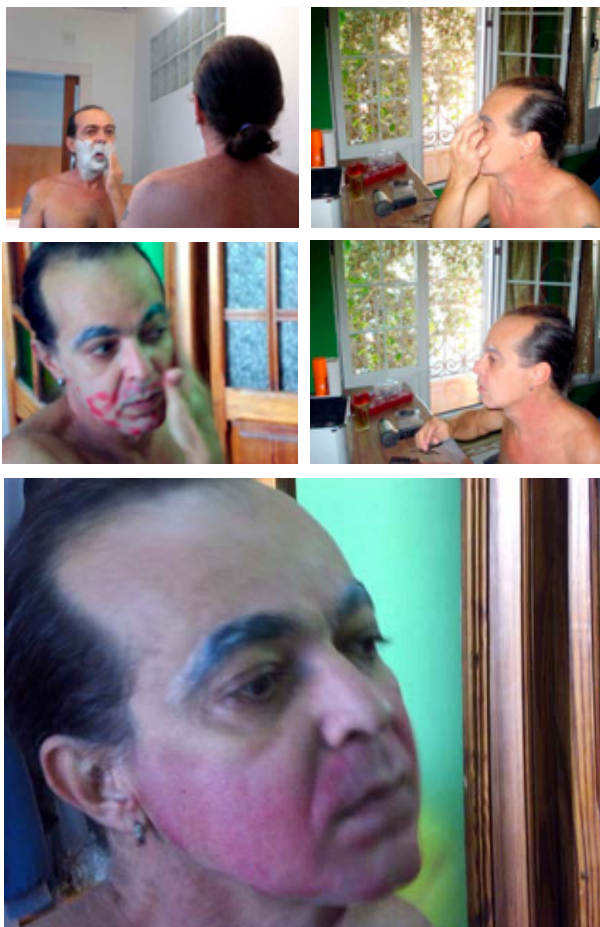
objeto pelo qual podemos encontrar um significativo sistema de controle do indivíduo. Outro elemento que Dorothy utiliza é a fragrância feminina, que é uma característica pessoal de cada ser, através da qual exprime diferentes respostas. Este elemento, muitas vezes incomoda ao público, dependendo da força que tem a essência, sobretudo quando o performer praticamente banha-se com ela e alguns expectadores mostram claramente um rechaço, afastando-se por conta do forte cheiro desprendido, pelo qual nos brinda com uma forte mostra do poder do consumismo e sua vinculação com os prazeres.

O processo de transformação do personagem de Dorothy Mallony parte de uma preparação da pele mediante uma barba bem feita para se ter uma cara limpa e suave; logo aplicamos uma camada de batom vermelho para disfarçar as marcas do barbear. Seguimos com aplicação de cera nas sobrancelhas, que se esquentam com o secador de cabelo: esta é aplicada primeiro contra os pêlos, em seguida é aplicada outra camada de cera apertando os fios da sobrancelha deixando o mais plano possível para que fiquem no mesmo nível da pele do globo ocular. Na sequência, aplicamos a primeira camada de base "*paint stick*" da marca "*Kryolan*", utilizada na televisão e no teatro. Quando esta camada seca, aplicamos pó facial para diminuir o brilho produzido pela base. Continuamos desenhando outra sobrancelha situada acima da natural, tirando partido da forma anatômica do globo ocular. As sombras de olho são eleitas de acordo com a vestimenta que será usada na performance: as sombras para olhos nos tons escuros são utilizadas para dar profundidade nos traços fisionômicos e as sombras claras para dar mais volume e brilho.

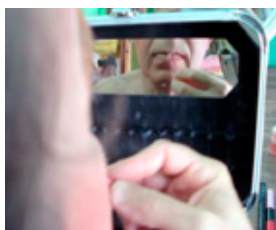
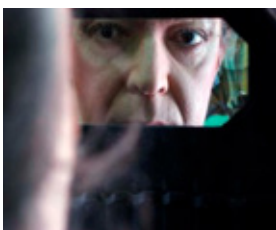
Feita a aplicação das sombras de olhos, colamos os cílios postiços com uma cola apropriada para esta parte sensível das pálpebras, esperamos que seque e iniciamos a maquiagem das maçãs com tons avermelhados e marrons: os tons avermelhados produzem luz para a parte alta da face, e os tons em marrom, o aprofundamento das mesmas, com os quais conseguimos estilizar o rosto, dando uma aparência de composição facial feminina.

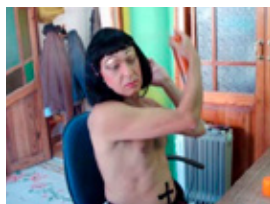
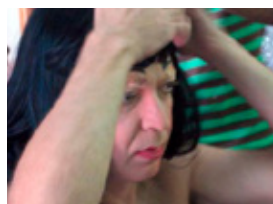
Traçamos o contorno dos lábios com um lápis de tom vermelho escuro, preparamos uma mistura de dois ou três tipos de batons e construímos um tom próprio; esta mistura, é preparada na ocasião, e aplicada com um pincel sobre os lábios de maneira homogênea. Para concluir a maquiagem da boca, aplicamos uma camada de "*Lip gloss*" para dar brilho ao redor dos lábios. Por último, para garantir sua durabilidade, vaporizamos uma camada protetora de maquiagem por todo o rosto com um fixador.

Para continuar com o ritual de transformação do performer, falaremos de uma indumentária que utilizamos na ação. Começaremos a descrição desde dentro até fora. Colocamos as peças íntimas, ou seja, a calcinha, o sutiã e as meias, seguimos com a blusa, a saia e o blazer típico deste personagem. Em algumas ocasiões, Dorothy faz o uso de um cinto, fazendo combinação com bolsa e sapatos. Quando tudo está concluído, coloca-se a peruca de estilo Cleópatra. Nas imagens a seguir, a transformação de Dorothy Mallony:









Figuras de 2 a 24. Etapas do processo de transformação de Dorothy Mallony

Referências Próximas ou Longínquas

Dentre várias referências artísticas, as que mais se aproximam de Dorothy Mallony para a suas performances são Esther Ferrer, Nan Goldin, Sylvie Fleury e Meret Oppenheim. Observando-se que, na grande maioria, têm um ponto em comum que é tratar de mudar e denunciar as questões de gênero.

Esther Ferrer

Uma referência importante para Dorothy Mallony, uma artista quem tem em sua trajetória uma grande experiência, sendo a primeira mulher espanhola que atuou em performance.

Atualmente, conta com reconhecimento da crítica especializada por realizar trabalhos com uma grande força conceitual e estética. Seguindo a todo momento o caminho das questões feministas, suas obras e suas ações têm como elementos compositivos objetos que adquirem simbologias atípicas, como por exemplo, um martelo que se transforma em um capacete, uma serra que se transforma em um chapéu, ou um vibrador sobre a cabeça...

É uma artista que vem lutando há vários anos. Em uma revista publicada em *Zehar*, sobre pergunta relacionada às performances dos anos 70, Esther responde se as feministas viam a performance como uma ferramenta de destruição da realidade:

A luta era dos dois níveis: um privado e supostamente, porque havia muitas coisas para questionar em sua vida privada: tudo que toca a sexualidade, a relação com teu companheiro ou companheira, as diferentes dependências atávicas, etc. Mas era também social, modificar para ascender a campos que estavam negados socialmente, o direito ao aborto, ao trabalho igual, salário igual, dispor o nosso corpo, na luta contra uma publicidade degradante, etc. Muitas dessas coisas estão na fronteira entre o público e o privado, e nas discussões entre nós, tratávamos de todos esses temas, tentando vê-los o mais claramente possível.

No que se refere ao mundo artístico, estou convencida de que o feminismo tem ampliado a temática e as possibilidades artísticas, introduzindo temas que até então estavam considerados a-artísticos e no artístico; muitos destes temas formavam parte do cotidiano das mulheres. Neste, é difícil separar a luta feminista e o terreno artístico, em que medida estamos defendendo

nosso próprio eu e nossa própria identidade, porque também estávamos defendendo a visibilidade social de uma nova imagem, de um novo ser mulher, com todos os direitos, com uma capacidade de reação, com uma capacidade de intervenção e de tomar decisões, etc.¹⁴

Com esta resposta, Esther nos dá um ponto de luz sobre as questões relacionadas com o mundo da performance e o mundo feminista, pelo qual ela dedicou e continua dedicando sua vida. Espelhando-nos em Esther Ferrer, nos sentimos iluminados e com um forte atrevimento para continuar lutando por esta causa. Denunciar, visualizar e conscientizar, através da performance, todo tipo de discriminação e preconceito, é o dever daqueles que têm compromisso com a arte, para no futuro poder contemplar e desfrutar de uma forma de vida mais igualitária para todos/as.

No Brasil, temos como referência Lygia Clark e Hélio Oiticica, que foram os pioneiros em realizações performáticas. Deles, destacamos os famosos “*parangolés*”, obra que ofereceu aos artistas uma projeção a nível internacional. Em sua instalação performativa “*Cosmococa*”, realizava interferências sobre as fotografias de personagens famosos, desenhando sobre elas com linhas de cocaína.

Vale de Lágrimas

No Bairro Cabanyal Valência-Espanha

Para a terceira performance realizada por Dorothy Mallony, intitulada “Vale de Lágrimas”, elegemos como espaço uma casa derrubada no bairro Cabanyal Valência-Espanha. Dorothy decidiu intervir neste lugar por dois motivos.

O primeiro motivo é que quando Dorothy vai viver no Cabanyal, toma conhecimento que sua casa, situada na Rua Pescadores Número 32, também se encontrava na zona ameaçada pela prolongação da Avenida Blasco Ibláñez. A partir de então, ela começa a fazer parte de uma luta contra o poder público – à Prefeitura de Valência, que sem nenhum respeito ao patrimônio histórico, à democracia e à cidadania, propõe um projeto de prolongação de uma avenida que afeta diretamente toda a vida de uma população. Com esta proposta monstruosa e capitalista, querem fazer desaparecer 1.651 casas do bairro, e como consequência, a história e o patrimônio arquitetônico serão apagados.

14 Arteleku – Zehar. Número 65, depósito legal SS. 1104-89 ISSN 1133-844x, pp. 14-15.



Figura 25. Mapa do Bairro El Cabanyal

Como Dorothy Mallony residia neste bairro que já viveu grandes manifestações junto à plataforma “Salvem o Cabanyal”, ela determina que a performance seja na rua José Benlliure Nº 171, em um espaço que fora habitado e onde agora só existem as marcas da destruição.

O segundo motivo da escolha de Dorothy Mallony foi uma homenagem a pessoas que passaram pela sua vida e que deixaram grandes marcas. Dorothy passou dois anos modelando lágrimas de cerâmica com o objetivo de fazer esta performance: um total de 15 lágrimas, 15 pessoas. Estas lágrimas representam 15 pessoas Brasileiras que já não estão neste mundo. São lágrimas de recordação e dor. Ao mesmo tempo, estas lágrimas foram expostas em um espaço desabitado, um espaço onde um dia a alegria e a dor faziam parte deste ambiente. Lágrimas pelas pessoas que já não estão na vida de Dorothy, nem em suas casas. Esta performance foi uma forma de recordação, em memória daqueles que já não se encontram em nosso meio, e também uma recordação referente uma casa que não mais existe. Como reflexões sobre a memória, citaremos a Rosa Olivares, autora do artigo “*La buena memoria*”:

Muitas vezes temos ódio em frase ameaçadora de “eu perdoo mas não esqueço”. Eu esqueço é a morte, é o último, depois de esquecer já não fica nada. É o mais parecido a ignorância entre esquecer e não saber a

diferença no que se pode sentir. Mas esquecer também pode significar sobreviver, não implicar-se, não dar a cara. Se não nos acordamos, se temos esquecido, se já não temos nada em nossa memória, então somos como virgens sem passado. Mas há muita coisa de que temos boa memória, que nos lembramos de tudo, o que não implica nenhuma ameaça, se não que essa memória se converta em patrimônio de conhecimento. Recordar o passado, sobretudo do passado imediato, esse que todavia não se há convertido em uma história oficial, é mais importante, pois nos ajuda a saber quem somos, porque somos e o que somos e o que talvez, em outras circunstâncias, poderíamos ser. Recordar os que não estão é um dever, e um dever é saber como se foram, porque já não estão enquanto outros ficaram. Se estou falando da memória histórica e de sua repercussão, mas também tento definir essa boa memória do artista que recorda como e com quem começou sua carreira, mesmo que este não esteja entre seus iguais, quem foram seus influentes, aqueles que não nos querem apresentar como imaculados frutos nascidos por geração espontânea e intervenção divina. Esses artistas sabem que recordam a história da arte e que, sobretudo, conhecendo o passado, atendem a sua tarefa e não se esquecem de quem são nem de sua responsabilidade social. Pede-se também a boa memória dos críticos, os que devem ser mais espertos, melhores conhecedores do que passou nos anos 60, e nos anos 70, e nos anos 80, antes e depois, e saibam, portanto, relacionando com o hoje, distinguir a cópia, a imitação dos que não tendo a memória nem conhecimento descobrem o Mediterrâneo na primeira oportunidade.¹⁵

Esta retórica vem consolidar as questões sobre a memória, fazendo um chamamento à boa memória, para não deixar que os espaços, os acontecimentos e primordialmente as pessoas sejam esquecidas.

Continuando com o nosso percurso sobre a performance "*Vale de Lágrimas*", passamos a contemplar as imagens dos 15 nomes que foram homenageados, com suas respectivas fotografias. Pessoas que passaram pela vida e deixaram seus grãos de areia nos mais variados setores da sociedade Sergipana.

15 OLIVARES, Rosa. "La buena memoria". En: Exit Express, Revista de Información y Debate sobre Arte Actual. N° 35 Abril 2008. Disponível em: www.revistasculturales.com



Figura 26. Convite da Performance. Arte Bia Santos.



Figura 27.
João de Barros.

Artista plástico, jornalista, criador do Baile dos Artistas e fundador da Ação Solidaria Santo Antônio.



Figura 28.
Bosco Scaffs.

Ator, diretor teatral, bailarino y escritor.



Figura 29.
Cândida de Maria Imaculada.

A primeira freira Franciscana do Brasil. Uma mulher dedicada a educação, a arte e a religião.



Figura 30.
Carlos de Figueiredo Cabral.

Um homem amante das artes. Valorizou a mulher. Dedicó su vida a ayudar al prójimo.



Figura 31.
Maria Carmelita Cabral.

Mulher que dedicou sua vida em favor dos menos favorecidos, alfabetizando e difundindo o gosto pelas artes manuais, teatro, folclore e religião.



Figura 32.
Maria Carmen Cabral Mota.

Uma mulher que foi exemplo de mãe e esposa. A caridade foi seu lema de vida.



Figura 33.
Francisco Santana de Oliveira.

Um amigo de toda vida. Bailarino, coreógrafo, e militante pela visibilidade Gay.



Figura 34.
Isaac Cabral Aguiar.

Um jovem que deixou uma grande lacuna.



Figura 35.
Aliete Fontes Figueiras.

A primeira professora do Colégio Patrocínio de São José.



Figura 36.
Waldomiro Ferreira Lima.

Exemplo de honestidade e fidelidade a Jesus. Sua maior virtude foi ajudar ao próximo sem discriminação



Figura 37.
Antônio Lisboa Neto.

UM grande militante pelas causas do mundo Gay e um lutador em favor das mulheres.



Figura 38.
Leozirio Barreto.

Um artista versátil. Amigo de todas as horas.



Figura 39.
Manoel Cabral Machado.

Contribuiu na implantação das Faculdades de Economia, Direito, Filosofia y Serviço Social. Um dos fundadores da Universidade Federal de Sergipe. Ocupou uma cadeira na Academia Sergipana de Letras.



Figura 40.
Octaviano da Mota Cabral.

Alquimista, pirotécnico, músico, diretor de teatro e um grande pai.



Figura 41.
Maria Helena Cabral Ferreira.

Uma mulher com muita resignação.
Seu maior lema: A oração e o silêncio.

Quando Dorothy Mallony chegou ao espaço escolhido, as lágrimas já estavam devidamente colocadas em pedestais feito com blocos de cerâmica; estes faziam uma referência aos blocos da casa destruída, estabeleciam uma relação entre o passado e o presente, entre o antigo e o novo, entre a presença e a ausência, entre o habitado e o desabitado. O vazio e a plenitude.

Dorothy começou interagindo com as pessoas convidadas, entregando-lhes uma vela, um pequeno pedaço de papel que continha os nomes dos homenageados e um número. Pedia que acendessem a vela e prendessem o papel nas lágrimas que correspondia à numeração. Quando todas as velas estavam acesas, Dorothy, com muita calma, pegava o papel, lia em voz alta o nome da pessoa homenageada, apagava a vela, sustentava a lágrima nas mais variadas formas, caminhava com ela entre um espaço delimitado, e com gestos de protesto destruía as lágrimas com toda sua força. Às vezes com gestos de carinho, Às vezes com gesto de agressividade, as vezes com gesto de profunda nostalgia e lamento. Esta ação foi um ato de verdadeira catarse. *Catarse* é uma palavra utilizada em diversos contextos; pode estar relacionada com uma tragédia ou com outros conceitos, como em psicanálise,

que significa “purificação, evacuação ou purgação”. Segundo Aristóteles, a catarse refere-se a uma purificação das almas por meio de uma descarga emocional provocada por um drama. Segundo Freud, a catarse encontra-se imbricada sob a ótica psicanalítica, levando-nos a compreender algumas interrogações que, em muitos casos, são adquiridas tanto na infância como na adolescência e na idade adulta. Para o artista, uma forma de romper com essas questões psicanalíticas traumáticas é transformar estas feridas em obras de arte que o ajudam a liberar-se, assim como a todos que fazem parte do entorno sociocultural.

Não nos referimos ao processo que se segue por um paciente em arte terapia, senão como o sentido que tem para Louise Bourgeois em sua obra: “A arte é a experimentação, ou melhor, a representação do trauma”, expressão que utiliza Beatriz Colomina em seu texto, com o qual faz uma reflexão sobre a obra do artista, recordando constantemente em suas expressões escritas acerca de sua relação terapêutica com o processo criativo, onde a artista busca uma cura para uma dor traumática gerada em sua infância e adolescência.

Fotografias da Performance “Vale de Lagrimas”

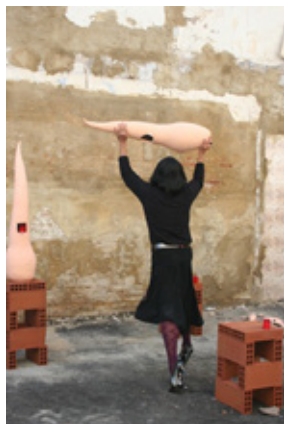


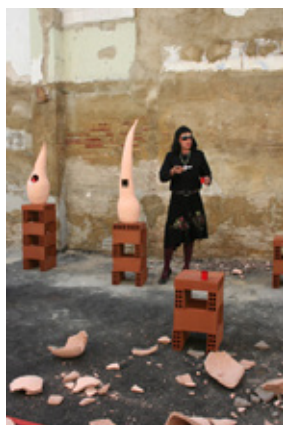
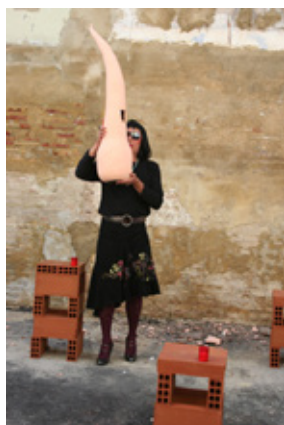
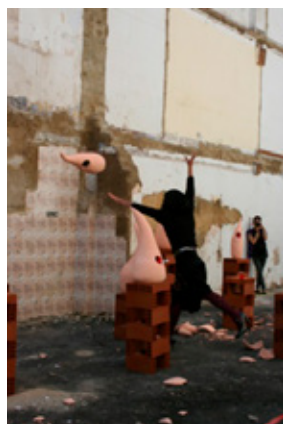
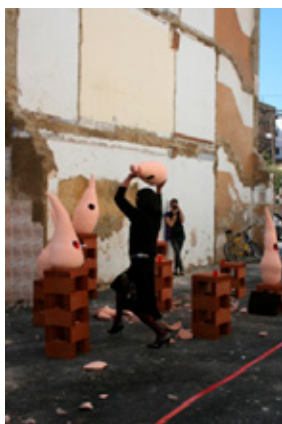


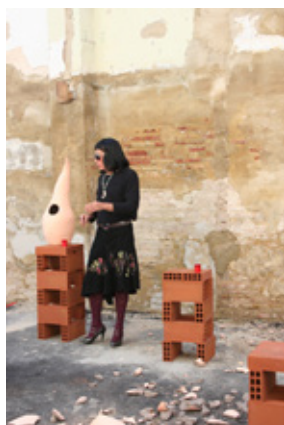
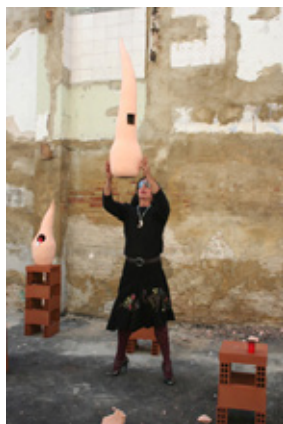
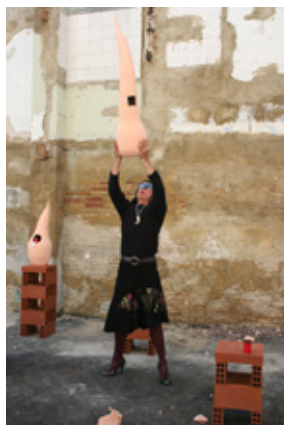
VALE DE LAGRÍMAS: A Origem de Dorothy Mallony
Otávio Luiz Cabral Ferreira

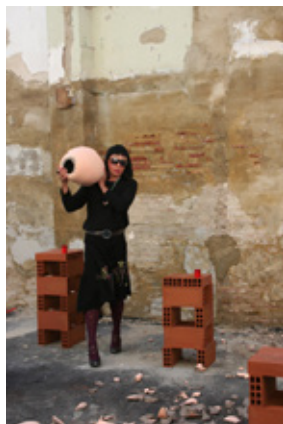
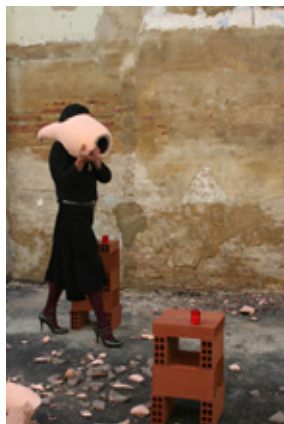


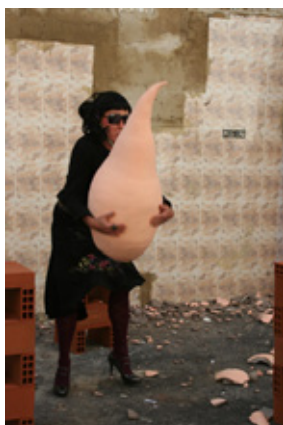














Figuras de 40 à 90. Performance Vale de Lagrimas. Fotos de Bia Santos.

Referências Bibliográficas

ARTELEKU, Zehar. Número 65, depósito legal SS. 1104-89 ISSN 1133-84X.

COUTO, Norma de Athayde. Autobiografia NAC 1. Salvador: Edição da Autora, 2010.

FERREIRA, Otávio Luiz Cabral. Construcción Sexual y Performatividad. Análisis Del Proyecto: Tres Pielas En Un Cuerpo. Valencia: Edição do Autor, 2010. Tese Orientada pela Dra. Maribel Doménech Ibáñez.

Louise Bourgeois citada por beatriz Colomina, La Arquitectura del trauma. En El catálogo: Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura. Museo Reina Sofia. Madrid, 2000.

OLIVARES, Rosa. "La buena memoria". En: Exit Express, Revista de Infomación Y Debate sobre Arte Actual. Nº. 35 Abril 2008. Disponível em: www.revistasculturales.com



I MOSTRA DA VD2016

PARTE 2

**COMUNICAÇÕES DO
4º ENCONTRO DO GRUPO DE
PESQUISA EM HISTÓRIA DA ARTE:
CONCEPÇÕES ARTÍSTICAS E
VISÕES DE MUNDO**

A MORTE DE JOAQUIM JOSÉ DA SILVA XAVIER NARRADA POR PEDRO AMÉRICO NA OBRA TIRADENTES ESQUARTEJADO

Thiago Passos Tavares

Universidade Federal de Sergipe.

Departamento de Artes Visuais e Design.

admpublico@hotmail.com

RESUMO

O trabalho tem por objetivo desenvolver estudo acerca da história de Tiradentes, da biografia de Pedro Américo e dos aspectos mais preponderantes da obra *Tiradentes esquartejado*. Com esse intuito, o trabalho foi dividido em três eixos. O primeiro trata da história de Tiradentes e dos principais aspectos da Inconfidência Mineira. No segundo eixo, tem-se o estudo da biografia da vida e das obras de Pedro Américo de Figueiredo e Melo. No terceiro e último eixo, consagra-se a discussão sobre a obra artística *Tiradentes esquartejado*. Para tanto, a metodologia utilizada na pesquisa, dar-se por meio de abordagem qualitativa de tipo bibliográfica, que possibilitam apreciar acontecimentos relevantes para o estudo em questão, é ainda de caráter descritivo e exploratório, pois permite por meio de classificação dos acontecimentos históricos que nortearam a Inconfidência Mineira e os movimentos de luta pela independência, consagrados na época.

Palavras-chave: História da Arte; Tiradentes; Pedro Américo; Artes.

ABSTRACT

The work aims to develop study on the history of Tiradentes, the Pedro Américo biography and the most prevalent aspects of Tiradentes quartered work. To that end, the work was divided into three areas. The first deals with the history of Tiradentes and the main aspects of the Minas Conspiracy. In the second axis, there is the biography of the study of the life and works of Pedro Américo de Figueiredo and Melo. In the third and final axis, enshrines the discussion about the artistic work Tiradentes quartered. Therefore, the methodology used in the research, give yourself through qualitative approach of bibliographical, which allow enjoy relevant events

to the study in question ; is still a descriptive and exploratory, it allows through classification of históricos events that guided Mining Disloyalty and movements fighting for independence enshrined at the time.

Keywords: Art History; Tiradentes; Pedro Américo; Arts.

1 Notas Introdutórias

A obra artística *Tiradentes esquartejado* foi produzida pelo pintor Pedro Américo de Figueiredo e Melo no ano de 1893 e faz parte do acervo do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora, Minas Gerais. Joaquim José da Silva Xavier, conhecido como Tiradentes, foi executado e teve seu corpo cortado em pedaços em 1792 acusado de crime de traição contra o rei, ao liderar movimentos de luta pela independência do Brasil. Desse modo, na tentativa de resgatar um pouco da história brasileira, Pedro Américo traz em sua produção, a narrativa de Tiradentes e a Conjuração Mineira, dando ênfase a este movimento libertário do século XVIII.

O presente trabalho tem por objetivo desenvolver estudo acerca da história de Tiradentes, da biografia de Pedro Américo e dos aspectos mais preponderantes da obra *Tiradentes esquartejado*. Com esse intuito, o trabalho foi dividido em três eixos. O primeiro trata da história de Tiradentes e dos principais aspectos da Inconfidência Mineira. No segundo eixo, tem-se o estudo da biografia da vida e das obras de Pedro Américo de Figueiredo e Melo. No terceiro e último eixo, consagra-se a discussão sobre a obra artística *Tiradentes esquartejado*.

Para tanto, a metodologia utilizada na pesquisa, dar-se por meio de abordagem qualitativa de tipo bibliográfica, que possibilitam apreciar acontecimentos relevantes para o estudo em questão, é ainda de caráter descritivo e exploratório, pois permite por meio de classificação dos acontecimentos históricos que nortearam a inconfidência mineira e os movimentos de luta pela independência, consagrados na época.

Justifica-se este trabalho, pelo estudo da História do Brasil, da História da Arte e do artista Pedro Américo Figueiredo e Melo. Ademais, através do estudo da tela *Tiradentes Esquartejado* é possível traçar um panorama histórico cultural brasileiro percorrido durante o período de império monárquico, quando o rei era o ditador das regras de poder no Brasil.

Desse modo, o artigo será dividido da seguinte forma: em primeiro lugar será narrada a trajetória de Joaquim José da Silva Xavier, através da aborda-

gem da história do Brasil e os contornos traçados pela luta mineira por liberdade; o segundo enfoque tratará do da história do artista Pedro Américo de Figueiredo e Melo e suas obras; e em terceiro e último capítulo tratar-se-á da obra de arte *Tiradentes Esquartejado* do Artista Pedro Américo.

2 Joaquim José da Silva Xavier o Homem Liberdade

Nascido no ano de 1746 na Vila de São Jose Del Rei no Estado de Minas Gerais, Joaquim era conhecido como Tiradentes pela pratica laborativa de dentista, muito embora, também ter exercido as profissões de comandante de tropas e de médico. No século XVIII, dava-se essa nomenclatura aos dentistas em virtude da inexistência da regulamentação da profissão. Segundo o escritor Pedro Doria, Tiradentes não era um homem pobre, muito pelo contrário:

Não era um homem pobre. Além de sua casa e da sociedade em uma farmácia, ambas em Vila Rica, era dono de uma pequena fazenda com 50km2 na fronteira do Rio com Minas. Tinha cinco escravos, um deles criança. Gado. Não foi muito longe na escola, mas escrevia fluentemente e encarava, embora com dificuldades, livros em francês. Era um homem curioso, capaz de discutir longamente a filosofia política dos movimentos liberais nascentes, a formação de Estados e a justiça das leis. Sem qualquer diploma, se tornara um engenheiro civil competente na vida prática. Era referência por sua capacidade de “por e tirar dentes” e conhecia inúmeras plantas medicinais. (Doria, 2013, p15)

Como se pode perceber pela narrativa acima citada, Joaquim era um senhor proprietário de terras e como muitas competências e habilidades. Um homem capaz de liderar equipes e comandar lutas pela liberdade, um homem liberdade.

Tiradentes e os demais integrantes da conjuração mineira pretendiam o desmembramento do Estado, da capitania, planejando criar uma república independente do império. A conjuração reunia-se, mas não se manifestava, em virtude do medo de serem condenados a morte por infidelidade ao governo da época. No entendimento do professor de Ciência Política, Norberto Bobbio, república possui a seguinte definição:

Na moderna tipologia das formas de Estado, o termo República se contrapõe à monarquia. Nesta, o chefe

do Estado tem acesso ao supremo poder por direito hereditário; naquela, o chefe do Estado, que pode ser uma só pessoa ou um colégio de várias pessoas (Suíça), é eleito pelo povo, quer direta, quer indiretamente (através de assembleias primárias ou assembleias representativas). Contudo, o significado do termo República evolve e muda profundamente com o tempo (a censura ocorre na época da revolução democrática), adquirindo conotações diversas, conforme o contexto conceptual em que se insere. (Bobbio, 1998, p.1107)

Assim, diferente da república que visa o melhor para o povo, em outra direção, a monarquia prestigia a fidelidade e honra ao rei, de modo hierárquico e dependente, como bem explana o professor Guilherme Camargo Massaú:

Na monarquia, o ponto vital é a honra e o privilégio distribuído pelo rei aos seus próximos – e estes aos respectivos (formando um círculo restrito) –, a fim de vincular, por meio da fidelidade os súditos. Ela consiste numa sociedade hierárquica, a estimular os súditos a aspirarem lugares mais elevados no estrato social. Logo, isto provoca uma submissão e dependência ao rei. (Massaú, 2010, p. 248)

A partir desse enfoque, propor o modo de governo republicano, diante de um poder monárquico no comando, no mínimo pode ser considerado como rebeldia ou afronta ao então presente reinado. Todavia o império monarca considerou como traição e decidiu por condenar Tiradentes de modo cruel, para que servisse de exemplo para os demais que buscassem o mesmo caminho do libertário. A partir desta perspectiva, Gláucia Tomaz de Aquino Pessoa retrata os arquivos nacionais, volume 9 e 10, com correspondências emitidas pelo Vice-reinado para a Corte Portuguesa no ano de 1792 abordando a sentença do Tribunal de Alçada :

Após a sentença do Tribunal de Alçada, em 18 de abril de 1792, a confirmação da pena de morte para Tiradentes e sua execução no dia 21 de abril, a comutação da pena de morte em degredo para os demais inconfidentes, as autoridades deram por encerrado o processo instaurado para apurar os acontecimentos relativos ao projeto de levante. Os ofícios que se inserem no período imediatamente posterior ao mês de abril relatam esses acontecimentos, e a remessa dos conjurados

José Resende Costa (pai e filho), Domingos Vidal Barbosa e José Dias da Mota, além dos eclesiásticos que embarcaram para Lisboa na fragata Golfinho e dos que foram para Angola e Moçambique, condenados a degredo. (PESSOA, 1989, p.15)

Dentre os principais chefes da Conjuração Mineira, Joaquim foi único preso com condenação de morte por suscitar ideias republicanas, ou seja, com a pretensão de transformar a forma monárquica de governo em um modo representativo de governo, no qual, o poder seria emanado do povo através de seus representantes. Destarte, o professor de História do Direito e Filosofia, Dr. José Fábio Rodrigues Maciel, comenta sobre a sentença que condenou Tiradentes:

A atrocidade foi cometida num sábado. Tiradentes foi enforcado na cidade do Rio de Janeiro no dia 21 de abril de 1792. Logo depois foi esquartejado, e seus quartos espalhados pela estrada real, sendo a cabeça exposta na praça central de Vila Rica, atual Ouro Preto, onde hoje se encontra um monumento em sua memória. Os juízes que condenaram Tiradentes e assinaram a sentença foram: Sebastião Xavier de Vasconcellos Coutinho (Chanceler da Rainha); Antônio Gomes Ribeiro; Antônio Diniz da Cruz e Silva; José Antônio da Veiga; João de Figueiredo; João Manoel Guerreiro de Amorim Pereira; Antônio Rodrigues Gayoso e Tristão José Monteiro. Chega-se à conclusão de que Tiradentes, entusiasta da Inconfidência e dono das ideias mais radicais, como a proclamação da república e a abolição da escravidão, além de não fazer parte da elite colonial, acabou por ser o escolhido para dar exemplo ao povo do que não se deve fazer: conspirar contra a Coroa. O tiro acabou saindo pela culatra, já que de “justiçado” Tiradentes se transformou em mártir da luta contra o jugo da Metrópole e um dos baluartes da defesa da república. (Maciel, 2005, p.1)

Apesar das lutas pela independência, a execução de Tiradentes foi inevitável, sendo concretizada pela via de enforcamento, levando-o a morte através da asfixia em data de 21 de abril de 1792, momento em que, sua cabeça foi decepada e, logo mais, exposta na cidade de Vila Rica. O seu corpo esquartejado, ou seja, cortado em vários pedaços, foi espalhado pelos caminhos de Minas Gerais.

3 Biografia de Pedro Américo Figueiredo e Melo

Nascido em 29 de abril do ano de 1843, no município de Areia, Estado da Paraíba, Pedro Américo de Figueiredo e Melo, ou apenas, Pedro Américo. Morreu no ano de 1905 em Firenze na Itália.

No ano de 1852, o francês Louis Jacques Brunet, em viagem pela Paraíba, tomou conhecimento do talento nato e das habilidades artísticas de Pedro Américo. Então, Brunet o levou a uma expedição científica, na qual, passou a ser seu auxiliar. Passou então a residir no Rio de Janeiro e estudar na Academia Imperial de Belas Artes.

Após sete anos de estudos na Capital do Império, em 1859, mudou-se para a França e estudar na Escola de Belas Artes de Paris. No ano de 1862, concluiu doutorado na Faculdade de Ciências de Universidade de Bruxelas. Segundo Maria de Fátima Morethy Couto, Vitor Meirelles e Pedro Américo retratam grandes nomes do cenário artístico brasileiro:

Vitor Meirelles e Pedro Américo fazem parte da primeira geração de alunos da Academia Imperial que se firmaram como grandes nomes no cenário artístico nacional. Ambos ingressaram na Academia, ainda bem jovens, obtiveram do governo imperial bolsas de estudo para a Europa, alternando residência entre França e Itália, e lecionaram na Instituição até o fim do Regime Monárquico. (Couto, 2008, p.159-171)

Dessa forma, um ano após conquistar o título de Doutor na Europa, retorna para o Brasil, se tornando um reconhecido artista plástico brasileiro do período romântico, ao produzir diversas obras de arte, a exemplo da *Batalha do Avaí, pintada em 1874*. Nessa mesma direção Jorge Coli aborda a importância dos artistas Vitor Meirelles e Pedro Américo na retratação de episódios de cenas de guerra no Brasil:

A Guerra do Paraguai trouxe consequências para as artes do Brasil. Ela ativou o gênero da pintura de batalhas, revigorando-o pela atualidade. Vitor Meirelles e Pedro Américo foram os pintores brasileiros mais altos – entre outros de alcance menor – a retomar episódios desses combates, não apenas reconstituindo as cenas, o que é regra que fortalece a história recente do país. Com essas imagens, o Brasil afirmava sua preeminência na América Latina. Com elas, também, anunciava o peso, cada vez mais forte, das Forças Armadas como

componentes essenciais do jogo do poder. Elas entraram numa coerência política que conduziria, em 1989, à República dos Marechais. (Coli, 2002, p.114)

Nesse mesmo sentido, aborda a professora Cecília Helena de Salles Oliveira, ao tratar das obras de Pedro Américo e Vitor Meirelles, *Batalha do Avaí* e *Batalha dos Guararapes*, consecutivamente:

Quando a *Batalha do Avaí* foi exposta pela primeira vez, ao lado de *A Batalha de Guararapes* de Vitor Meirelles, desenvolveu-se uma grande polêmica na imprensa que mobilizou posições acadêmicas e antiacadêmicas de forma inusitada. Estavam em jogo, no entanto, não só questões estéticas, mas, devido ao estreito vínculo entre academia e política imperial, também um confronto velado entre monarquistas e republicanos. (Oliveira, 1999, p. 106)

Não obstante, dentre suas principais obras está a tela de Tiradentes Esquartejado, pintada em ano de 1893. A produção foi realizada por iniciativa própria do pintor que pretendia elaborar um conjunto de obras sobre a história do Brasil e da Conjuração Mineira.

4 Obra de Arte Tiradentes Esquartejado

Na época em que viveu Tiradentes, as artes visuais e as ciências eram terminantemente proibidas, bem como, eram vedadas a entrada de exemplares de livros que pudessem de certo modo instruir ou orientar os brasileiros natos. Todavia, no tempo em que Pedro Américo pintava suas obras, a situação era diferente. As artes e as ciências já estavam difundidas na sociedade brasileira, facilitando de certo modo, a disseminação artística e exposições culturais. Maraliz Vieira de Castro Christo, explica que inicialmente a obra de arte se chamava *Tiradentes Suplicado*:

Encontra-se em Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, o último estudo da série sobre a Conjuração Mineira, inicialmente denominado por Pedro Américo "Tiradentes Suplicado". Único a originar um quadro concluído. Apresenta o cumprimento da sentença condenatória, o corpo esquartejado de Tiradentes sobre o patíbulo. (Christo, 2005, p. 118)

No que se refere às características técnicas da obra *Tiradentes Esquartejado*, a dimensão do óleo sobre tela tem as seguintes medidas: altura de 2,70m de altura por 1,65m de largura.



Figura1: Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1893), Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora - MG. Fonte: (Domingues, 2015)

Houve a tentativa por parte de Pedro em fazer a obra parecer uma imagem real, o mais natural possível, provocando um impacto visual considerável em quem se depara com a mesma. Nesse sentido, o espectador da produção artística sente-se como uma testemunha do desastre que foi a execução de Tiradentes. Maraliz Vieira de Castro Christo ainda explica sobre as bases técnicas utilizadas por Pedro Américo na tela *Tiradentes Esquartejado*:

Durante o século XIX, o trabalho de um pintor de história pautava-se pelo equilíbrio entre a fidelidade ao tema, as necessidades ditadas pela estética e os valores de seu tempo. Como o historiador que escolhe os fatos do passado e a forma de analisá-los, silenciando ante outros, o artista escolhe como e em que momento deve representar seu personagem. Pedro Américo, mal a recém-proclamada República (1889) começava a erigir seu mártir, optou por apresentar-nos um herói aos pedaços. (Christo, 2007, p. 1)

Apesar de Américo denominar a arte de *Tiradentes Suplicado*, o nome dado por este, não pegou e acabou por ficar conhecida como “esquartejado”. Ademais, a tela *Tiradentes Esquartejado* é uma obra única, ou seja, única no sentido de retratar um herói de caráter nacional destruído em vários pedaços e não de outras maneiras imagináveis, como um artista qualquer poderia pensar em fazer.

5 Considerações Finais

Joaquim ou Tiradentes pode ser considerado um herói nacional. Lutou pela liberdade e independência do Brasil, em um período em que, nosso país sofria com a dominação e a exploração da metrópole. O Brasil ainda não havia promulgado uma constituição, direitos à livre iniciativa, dignidade, liberdade de expressão em seu espaço territorial e o povo ainda amargava os altos impostos cobrados por Portugal. Nos locais de regiões mineradoras, o quinto, que era o imposto pago sobre o ouro e a derrama causavam revoltas em toda a sociedade. O movimento revolucionário da Inconfidência Mineira, liderado por Tiradentes, pretendia realizar uma transformação do Brasil em uma república independente do governo monárquico e abusivo da época.

Portanto, o tema estudado neste artigo, além de remontar muitos dos aspectos da História do Brasil, traz à baila características essenciais da História da Arte no Brasil e da cultura brasileira, abordando temas importantes de momentos históricos distintos, em uma tentativa interdisciplinar de estudo da história nacional vinculada à história da arte. E para isso, torna-se necessário elencar o artista Pedro Américo de Figueiredo e Melo, por trazer em suas produções artísticas diversos episódios concretos vividos na época do Brasil colonial.

Ademais, recomenda-se a leitura das referências bibliográficas aqui indicadas, para proporcionar o entendimento aprofundado do tema estudado. Assim sendo, tanto o tema Tiradentes, como Pedro Américo trazem quesitos essenciais e elucidativos para o estudante de artes visuais e de também de história, merecendo maior conhecimento e estudos.

Referências

BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política**. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

COLI, Jorge. O sentido da batalha: Avahy, de Pedro Américo. São Paulo. **Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. e-ISSN 2176-2767; ISSN 0102-4442, v. 24, 2002.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Imagens eloquentes: a primeira missa no Brasil. Uberlândia. **ArtCultura**, v. 10, n. 17, 2009.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, História e heróis do século XIX: Pedro Américo e Tiradentes Esquartejado**. Campinas: Unicamp, 2005.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Herói em pedaços**. Revista de História. Campinas. 09 Jul. 2007. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/heroi-em-pedacos>. Acesso em: 04 Ago. de 2016.

DOMINGUES, Joelza Ester. **Tiradentes Esquartejado: uma leitura crítica**. Ensinar História. São Paulo. 21 Abr. 2015. Disponível em: <http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/tiradentes-esquartejado-uma-leitura-critica/> Acesso em: 04 Ago. de 2016.

DORIA, Pedro. **1789: A história de Tiradentes, contrabandistas, assassinos e poetas que sonharam a Independência do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

MACIEL, José Fábio Rodrigues. **A sentença de Tiradentes**. Carta Forense. São Paulo. 10 Ago. 2015. Disponível em: <http://www.cartaforense.com.br/conteudo/colunas/a-sentenca-de-tiradentes/106>. Acesso em: 04 Ago. de 2016.

MASSAÚ, Guilherme Camargo. **República como oposição à monarquia**. Rio de Janeiro. **Revista da SJRJ**, n. 27, p. 245-262, 2010.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles e MATOS, Cláudia Valadão de. **O brado do Ipiranga**. São Paulo: EDUSP, MP-USP, 1999.

PESSOA, Gláucia Tomaz de Aquino. **O acervo do Arquivo Nacional e a história da Inconfidência Mineira**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1989.

A POÉTICA DE ISMAEL NERY A PARTIR DE MURILO MENDES

Rafael da Conceição

Universidade Federal de Sergipe, DAVD

rafaelestranhos@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho de pesquisa trata da poética de Ismael Nery a partir dos escritos de Murilo Mendes. Sua produção plástica revela ligações com o expressionismo, cubismo e surrealismo. No entanto, constata-se que a base que fundamenta seu pensamento plástico é sua filosofia de vida, conceituada por Mendes como essencialismo. O método empregado foi a pesquisa histórica, tendo em vista a coleta de dados para uma análise crítica da produção do artista. Os objetivos foram avaliar as influências recebidas por Nery e conhecer os verdadeiros fundamentos de sua arte. Conclui-se que a produção plástica de Nery esteve sempre acompanhada de sua filosofia essencialista.

Palavras-chave: Murilo Mendes, Ismael Nery, plasticidade poética, essencialismo.

ABSTRACT

This research deals with the poetics of Ismael Nery from the writings of Murilo Mendes. His plastic production reveals links with expressionism, cubism and surrealism. However, it appears that the basis underlying his plastic thinking is your philosophy of life, conceptualized by Mendes as essentialism. The method employed was historical research in order to collect data for a critical analysis of the artist's production. The objectives were to evaluate the influences received by Nery and know the true foundations of his art. It is concluded that plastic production Nery was always accompanied by his essentialist philosophy.

Keywords: Murilo Mendes, Ismael Nery, poetic plasticity, essencialismo.

O Guardiã Poeta

Murilo Mendes, com o passar do tempo tornou-se nosso poeta e também guardião da produção plástica de Ismael Nery. Ele nasceu em 13 de maio de 1901 e no ano seguinte ficou órfão de mãe até o momento que seu pai conhece a Maria José, a qual ele diz que era sua segunda mãe, tamanho o afeto que sentia.

Em 1910 a passagem do cometa Halley despertou Mendes para a poesia e suas primeiras aulas foi ter com Belmiro Braga, no período entre 1912 a 1915. Nosso poeta ao concluir o ensino primário, em 1916, iniciou os estudos na Escola de Farmácia, permanecendo pelo período de um ano. Ainda neste momento, Murilo, escapa da escola para poder ver no Teatro Municipal do Rio a apresentação de Nijinski pela companhia de balé de Diaghilev, experiência libertadora e fundamental na sua carreira.

Por volta de 1917 a 1921, Mendes tornou-se um “problema para família”, pelo fato que não se adequava a nenhuma profissão, ditas normais, sendo essas, telegrafista, prático de farmácia, guarda-livros, dentre outras. A família numa das tentativas de solucionar essa questão, faz com que Murilo vá morar com o irmão mais velho, José Joaquim, no Rio de Janeiro. Mendes, inicia o trabalho como arquivista na Diretoria do Patrimônio Nacional do Ministério da Fazenda. Momento que ainda o nosso poeta não fazia noção da importância que teria para sua vida, pois é a ocasião que ele conhece Ismael Nery e tornam-se grandes amigos. Na Figura 1, vemos O Guardiã e Artista em tempo inicial dessa irmandade.

Essa amizade que surgiu no primeiro dia de trabalho de Murilo Mendes, perdurou por um período de treze anos, sendo interrompida pela morte prematura de Ismael Nery. Essa aproximação foi fundamental para a disseminação e proteção da produção visual de nosso artista, Ismael, que em vários momentos descartava os seus desenhos e pinturas e esses eram recuperados de maneira furtiva pelo Guardiã. Os materiais reavidos foram difundidos e promovidos em exposições e em materiais textuais, sendo um exemplo a série de dezessete artigos publicados no jornal *O Estado de São Paulo*. Esse esforço do Guardiã, tornou possível conhecer os poemas, pensamentos, filosofia, pinturas e desenhos do nosso artista.

Ainda por volta do ano de 1920 o nosso poeta inicia uma produção textual de maneira profissional. Desse momento em diante quase que anualmente Mendes faz publicações de Livros, sonetos, versos, A exemplo: Bumba-meu-

poeta, poema-piada História do Brasil, Tempo e Eternidade, O sinal de Deus e a Poesia em Pânico, dentre outras.

Na década de 1920 a 1930, colabora para o Jornal A tarde, de Juiz de Fora na qual manteve uma coluna, "Chronica Mundana", assinando com a sigla MMM (Murilo Monteiro Mendes), e publica "Bilhetes do Rio". Inclusive nesse período vamos ter um momento, que pode-se considerar uma ocasião da sua formação literária, no qual se aproxima do movimento surrealista através de suas leituras e desenvolve poemas modernistas, adotando verso livres.

Murilo mantém-se publicando até a data de 1975, ano que falece em Lisboa. A produção literária de nosso poeta dar resultados o gratificando com os prêmios: *Graça aranha de poesia*, *Etna-Taormina* e a utilização de seu livro, contemplação de Ouro preto, pelo ministério da Educação do Rio de Janeiro.



Figura 1 Murilo Mendes e Ismael Nery

Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2013/08/murilo-mendes-colecionador-de-tempos-e.html>, 2016

Um Paradoxo em Vida, Ismael Nery

Belém do Pará, 9 de outubro de 1900, data que registra o nascimento do pintor brasileiro, Ismael Nery. Seus pais o médico Ismael Nery e sua mãe Marieta Macieira Nery, ambos influenciaram o trabalho de nosso artista com suporte e incentivo. Aos dois anos de idade a família vai morar no Rio de Janeiro.

Na adolescência por volta de 1915 a 1916, nosso então, aspirante à artista, frequenta a academia de belas artes do Rio de Janeiro como aluno livre,

matricula-se em 1917. Na ENBA faz aulas com Henrique Bernardelli, que o anima a continuar estudando e é aconselhado para ir estudar na Europa. Ele não se encaixa nos moldes acadêmicos e reproduzia os estudos das esculturas gregas ao seu modo. No entanto nosso artista se destaca em aquarelas e guaches. Somente em 1920-21, Nery, consegue seguir os conselhos dos professores e ir a Paris, frequenta a Académie Julian, mas não fica satisfeito com curso pois era acadêmico e não seguia as suas tendências. Os estudos de modelos vivos o ajuda na sua produção. Ismael aproveita a estadia na Europa para conhecer os lugares de sua admiração em relação aos mestres do Renascimento como *Ticiano, Michelangelo e Raffaello Sanzio* e também com os modernos, André Breton e Pablo Picasso. Assim nos diz Maria Izabel:

[...] é possível identificar em seu trabalho aspectos que remetem aos artistas pré-rafaelitas, à linha sinuosa de Bersdley, ao facetamento cubista e suas simplificações em direção ao art déco, referências aos paradoxos de Magritte, à bidimensionalidade matisseana, às paisagens de De chirico e sua alusão aos objetos fragmentados. (RIBEIRO. 2000. p. 63)

O desenvolvimento da carreira de Ismael Nery, ampliava de maneira promissora, porém a sua vida pessoal foi um tanto dramática. Marcada de momentos pesarosos, ele perde o pai em 1909, vítima de ataque cardíaco aos 33 anos e o seu irmão, João Nery, em 1918, vítima da gripe espanhola. Essas perdas além de marcar profundamente nosso artista também afeta a sua mãe, a quem passou assumir outra personalidade denominada Irmã Verônica.

Ao retornar da Europa, com 21 anos, Ismael é nomeado desenhista-arquiteto da antiga Diretoria do Patrimônio Nacional, Ministério da Fazenda. Momento que se sabe que o Artista e o Poeta se conheceram e que foi de extrema importância para a produção plástica brasileira, pelo motivo de disseminação por parte de Mendes da produção visual de Ismael Nery. Ainda nesse ano, o nosso artista casa com a futura poetisa Adalgisa Cancela Noel Ferreira, sua vizinha, que passa a assinar Adalgisa Nery. O casal tem 7 filhos no entanto só o mais velho e o mais novo sobrevivem: Ivan e Emanuel. Em entrevista ao jornal do Brasil em 1973 ela diz:

[...] eu o conheci aos 13 anos... Dois anos depois nos casamos, eu com 15 e ele com 21 anos. A casa da Rua São Clemente, 170 era pondo de encontro dos amigos, os únicos a apoiar o pintor maluco incompreendido pelos

críticos da época e que costumava ouvir da família, frases como: por que não pintar como Oswaldo Teixeira? Foi esta família a causa dos seus maiores desesposos.

Eram tipo dostoievskianos. No primeiro mês de casamento eu me assustei bastante e com o correr dos anos, durante suas crises, costumava pedir que saíssemos dali. Mas ele era inflexível: "Eu sei que minha família me leva a loucura, mas não posso viver sem esta loucura". (NERY, A. 1973. p.88).

Neste primeiro período da carreira de Ismael Nery, entre 1920 e 1923 sua pintura apresenta certa tendência expressionista. Mas, entre 1924 a 1927 sua produção passa por mudanças. Ele segue um viés mais cubista. Nesse momento Ismael já desenvolve também um sistema filosófico, batizado por Murilo Mendes de *essencialismo*.

Segundo Murilo este sistema é sustentado de acordo:

[..] na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão a arte à universalidade (MENDES, 1995. P.65).

Este sistema está presente, nas pinturas, desenhos e poesia do artista. Segundo, Paulo Geyerhahn, essa filosofia teve como tema o homem, o ser humano, sua essência¹⁶ (2009. p.50). Nery era grande curioso e observador e assim analisava a questão do ideal humano e era sua "preocupação com o caráter transitório do homem e com o mistério de sua presença do mundo" (GRANDO. 2005. p.1). Nery considerava o sistema essencialista uma introdução ao catolicismo. E Murilo diz que Ismael não acreditava em teorias políticas porque "ao invés de estudar a humanidade abstratamente nos compêndios, estudou-a ao vivo – e a que preço! – em si mesmo" (MENDES. 1995. p. 54)

16 *Ismael Nery e Murilo Mendes – reflexos* (abstração do tempo e do espaço – Jorge Burlamaqui). Estudando o moral de um homem no tempo, deve-se, para se conhecer um homem de uma época passada, recorrer aos documentos conservados, formando a própria cultura. Para o estudo da moral de um homem passado, abstraindo o tempo basta no essencialismo, observar que, em cada época, há homens de todas as mentalidades. Um corte na humanidade presente revelará homens de todas as épocas, desde o primitivo até o mais refinado, ao alcance da observação direta, muito mais eficiente que um produto de cultura.

No ano de 1927, Ismael retorna a Europa com a família, permanecendo alguns meses. Momento esse, marcado pelo vínculo de amizade criado com Marc Chagall, que dedica algumas gravuras ao artista brasileiro que é também bastante influenciado pela poética do artista bielorrusso. De volta ao Brasil, o nosso pintor realiza uma exposição individual em Belém do Pará, com 20 obras e também uma segunda exposição no Rio de Janeiro no Palace Hotel, organizada pela Associação dos Artistas Brasileiros.

Com 30 anos, Ismael faz nova exposição individual com desenhos e guaches num total de 100 trabalhos expostos, no Studio Nicolas, no Rio de Janeiro. Contribui para exposição coletiva, organizada pelo governo brasileiro, em Nova York, junto dos pintores, Anita Malfatti, Antônio Gomide, Cícero dias, Di Calvanti, Guignard, Tarsila do Amaral, dentre outros. É no fim desse ano que surgiu os primeiros sintomas da tuberculose. Nesse período, participa também do salão de 31, com as obras: *Cubos*, *Formação* e *Dois Irmãos*. Por esta ocasião, Cícero Dias comenta sobre a ideia que Nery tinha do que era o moderno. Ele nos diz:

"... O Ismael Nery, por exemplo, acreditava que o moderno era o internacional; você tinha que internacionalizar uma obra de arte para dar o sentido moderno. Eu achava o contrário. Para mim você poderia fazer o moderno, a pintura regional, para chegar ao universal...". (ISMAEL, Nery: 100 anos a poética de um mito, 2000, p.90)

Com o surgimento da tuberculose a sua produção pictórica diminui e em contrapartida dedica-se ao desenho e a produção literária. Ismael Nery ficou internado, por dois anos no Sanatório de Correias. A pouca produção pictórica desse momento passa por mudanças tornando-se mais sensíveis e visceral, principalmente na representação física do ser humano. Os trabalhos dessa fase de Nery, mostra uma representação da doença consumindo seu corpo e a forma humana tornasse mais simplificada e geométrica, vista em sua essência. Na pintura visão interna-agonia, Figura 2, evidencia a situação frágil de sua saúde, porém a sua sensibilidade plástica e poética ficam a flor da pele, pois a pintura, o desenho e a poesia parece tornar-se as ferramentas contra a doença que o aflige.

Nosso artista é considerado curado radiologicamente aos 33 anos, mas ele não acredita e se hospeda em um hotel, com medo de transmitir a doença para família. Essa não credibilidade na sua cura é confirmada no fim do ano, pois a doença agrava-se e ainda sofre com uma úlcera na glote

e posteriormente na laringe. O ano de 1934 marca a morte do corpo de Ismael Nery, todavia deixou suas marcas em textos, poesias, desenhos e pintura. No 6 de abril ele foi enterrado usando o hábito da Ordem Terceira de São Francisco Xavier.



Figura 2 visão interna-agonia, 1931, óleo s/cartão

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8657/ismael-nery, 2016>

A produção plástica na arte do desenho foi expressiva, chega a quase mil, dos quais Antônio Bento diz que Ismael Nery os considerava como anotações, indicações e esboços. Essa obra evidencia o modo frenético com o qual ele trabalhava utilizando qualquer tipo de base como papel, papelão, cartão, tela, dentre outras e em diversas técnicas como bico de pena, aquarela, nanquim, pastel e guaches.

“Nery foi um desenhista compulsivo que utilizava qualquer tipo de suporte com um desembaraço legendário: seu traço circula da caricatura ao retrato, dos figurinos de teatro ao estilo de costumes, do *design* aos croquis de arquitetura; expressa o refinamento do *dandy* e do passional ser humano que expõe as vísceras do seu corpo” (GRANDO, 2005, p..11)

Ele desenhava em diversos estilos. Na Figura 3, temos a representação de um casal, onde ele desenha de forma bastante elegante o vestuário, com traços firmes e bem definidos. Nesse momento ainda muito fiel a representação figurativa acadêmica.



Figura 3 casal elegante, 1920 _ lápis sobre papel 36x27.
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8657/ismael-nery>

Ismael via o homem em seu amplo universo de cultura e sempre associado ao par masculino e feminino. Aparentemente, esse casal, da Figura 3, é um autorretrato com a Adalgisa. Este desenho segue um misto de retrato e caricatura, mas sem o excesso de fidelidade do realismo e nem o exagero da particularização das feições próprias da caricatura. É possível confirmar ser um autorretrato se compararmos as fotografias de Ismael e Adalgisa. Sobre tal percepção, Murilo diz:

Assim também posso afirmar que a série de desenhos e quadros de Ismael compõe um seu imenso autorretrato. Há partes desse retrato perfeitamente visíveis, há outras que escapam aos olhos do observador mais atento, e mesmo algumas que tornaram cifradas até aos seus amigos íntimos. (MENDES, 1995, p.123)



Figura 4 - Adalgisa Nery, com os dois filhos: Ivan e Emanuel.
Fonte: Ismael Nery 100 ano a poética de um mito

No desenho citado acima o que vemos realmente é Nery e Adalgisa. Este não é o único trabalho, no qual nosso artista retrata a si mesmo com a esposa. Em outras pinturas, ele chega a fundir tais figuras e assim mostra "[...] O eu divino e o Eu satânico, o Eu masculino e feminino, se funde com seu amigo Murilo e com Adalgisa; sobrepõe-se, duplica-se, multiplica-se". (MATTAR, 2000, p.13)

De 1935 a 2000 as suas pinturas começam a percorrer salões de artes. Na VIII e na X Bienais de São Paulo suas telas foram incluída em sala especial intitulada, surrealista e arte fantástica. Na Petite Galerie do Rio de Janeiro acontece nova retrospectiva sendo incluídos desenhos, pinturas, guaches, aquarelas e pastéis, tendo como coordenador Franco Terranova. 40 anos após a sua morte, uma grande retrospectiva de sua produção com mais de 200 obras teve lugar no museu de Arte Brasileira da FAAP em São Paulo, agora com curadoria de Carlos Von Schmidt.

As pinturas de Ismael com o tempo, ganham enorme destaque no meio artístico e seus valores de compra e venda aumenta de forma astronômica. A exemplo é que um de seus trabalhos é vendido em leilão por US\$ 50,000, conseguindo assim o título de artista brasileiro com obra mais cara na época.

O trabalho iniciado por Mendes sobre nosso artista, tem cada vez mais, sido ampliada por diversos trabalhos acadêmicos e também novas retrospectivas

de sua produção plástica. Apesar de ter deixado o seu corpo para trás, a sua lembrança permanece em suas atividades plástica, poética e filosófica. Ao ser conservada e disseminada pelo seu irmão-amigo, sua esposa Adalgisa, seus filhos e netos, sua produção ganha hoje enorme notoriedade e um registro ímpar na história da arte brasileira.

Essencialismo: Princípio de Uma Vida

A abstração do tempo e do espaço é a base do pensamento filosófico de Ismael Nery aplicado nos desenhos, pinturas, poesias e na sua filosofia de vida. A esse respeito, sobre o essencialismo, Maria Bernadete destaca os seguintes pontos: “[...]a transcendência do homem, a unidade entre masculino e feminino, integração entre sexualidade e espiritualidade, dinamismo da vida (ao se nascer, parte-se logo para a morte)”¹⁷. (2008, p.42)

Essa base filosófica, abstração do tempo e do espaço, é a descoberta do absoluto e da unidade em meio a todo o conjunto de coisas e fatos existentes, ou seja, todas as coisas estão inter-relacionadas, mesmo que separadas pelas horas e pela distância, somos uma unidade de corpo religioso maior do que possamos visualizar, segundo o pensamento essencialista.

Sobre a noção de Tempo Jorge Burlamaqui nos informa:

Um homem que se estudar em um momento, não se conhecerá. Um homem que estudar uma época de um país, não conhecerá a evolução do progresso neste país. Os momentos e as épocas não são estanques, são ligadas aos momentos e as épocas passadas. (Apud BRANDÃO, 2009, p.38)

E sobre o espaço, Burlamaqui afirma:

As observações dentro do espaço são imperfeitas todas as vezes que houver distancias excessiva ou falta de distancias entre o observador e o fato: a falta de aproximação ou aproximação exagerada do objeto prejudicam a observação, dando lugar a perspectivas erradas e a conhecimentos imperfeitos. (Apud BRANDÃO, 2009, p.38)

17 No artigo Nacional *versus* internacional no modernismo brasileiro: a propósito da obra plástica de Ismael Nery

Essa filosofia é aplicada de modo intenso na obra plástica de nosso artista, tornado sua produção original e madura. Assim como fizeram os movimentos artísticos europeu, os quais tinham um modo plástico de se manifestar nas artes visuais, exemplo: usando elementos como a negação da perspectiva. Nery, por sua vez, fez uso da negação de tempo e espaço como uma linha que correr sem parar. No seu entendimento para se compreender o homem, se faz necessário usar essa abstração e buscar a unidade de todas as coisas, para perceber que somos parte de um corpo único e conjugado.

Nas suas imagens e escrita poética, Ismael, buscava o que era essencial para dar corpo às suas ideias. Assim, deixa para trás as técnicas acadêmicas, permitindo uma maior liberdade no desenvolvimento de suas produções. Desse modo ele se aproxima ao pensamento das vanguardas europeias do início do século XX, pois ele conseguiu uma identidade pessoal na maneira de expor sua poética visual.



Figura 5 -autorretrato 1927 óleo s/tela 129x84

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8657/ismael-nery, 2016>

O essencialismo, foi a doutrina de vida de Ismael Nery. Murilo nos diz que “o essencialismo é uma teoria filosófica e artística criada por Ismael Nery sobre bases católicas” (MENDES, 1995, p47) e também servia para encurtar a experiência do homem. Em relação a essa ideia ser o início do catolicismo, Mendes mostra nos artigos, *recordações de Ismael Nery*, que as vertentes de bem e mal, presentes no catolicismo, não devem ser vistas separadas dos momentos da vida. Esse pensamento filosófico “tem que ser aplicado à vida integral” (MENDES, 1995, p.48)

A maneira como Ismael fez uso dessa filosofia é evidenciada na Figura 5, autorretrato de 1927, na qual se retrata em Paris e no Rio de Janeiro, sendo absoluto e simultâneo estando em dois lugares no espaço estático e num tempo dinâmico. A vista disto, o essencialista se situa no centro da vida para poder observar de forma perfeita as ideias e os fatos.

Além dessa união de momentos, há também a busca do ser perfeito, como observamos no quadro intitulado *Andrógino*, quando ele trabalha a integração das figuras do homem e da mulher. Segundo André Cordeiro, Ismael faz mesmo referência ao livro *O Banquete de Platão*. Em seu texto Cordeiro¹⁸ cita então o filósofo grego (CORDEIRO, 2008, p.46)

Para começar, havia três sexos, e não dois apenas, como hoje: masculino e feminino. Além desses, havia um terceiro, formado dos outros dois; o nome ainda subsiste, porém o sexo desapareceu. Em verdade, era o sexo andrógino, com a forma e o nome dos outros dois sexos, masculino e feminino [...] (Apud CORDEIRO, 2008, p. 46)



Figura 6 Andrógino aquarela s/papel 27x18,5

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8657/ismael-nery, 2106>

O sistema filosófico de vida de Ismael Nery também estava ligado também à experiência humana. Murilo nos diz que:

¹⁸ Escreveu a sua tese de doutorado, sobre Ismael e Murilo Mendes, titulado *Pássaro de Carne e Lenda*

O sistema essencialista, entretanto, serviria muito para encurtar a experiência dos homens. O mal do homem moderno consiste em fazer uma construção de espírito dentro da ideia do tempo. Ora, tempo traz no seu bojo a corrupção e destruição, valores não interessantes ao catolicismo.” (MENDES. 1995. p.47-48)

Jorge Burlamaqui, por sua vez, acrescenta determinada divisão ao essencialismo, que são: o filosófico, o moral e o artístico. O filosófico é abstração do tempo e espaço, como já verificamos. O moral consiste na técnica católica para o conhecimento do Eu, na qual se busca eliminar o supérfluos em benefício do essencial. No campo artístico, por sua vez, o artista vai se valer da abstração do espaço e do tempo na sua vida e em seguida na sua arte.

Atividade Plástica

Sabe-se que nosso artista, esteve na Europa duas vezes e a carga cultural que absorveu foi de extrema importância para compor o seu pensamento plástico.

Ao retornar da sua segunda viagem, ele continua a produção, onde navega entre os movimentos da pintura, expressionista, cubista e surrealista. No entanto, na fala de Emmanuel, um de seus filhos, nos diz que: “é errado afirmarem que: Ismael foi surrealista! Que na verdade foi internacional”. (NERY, E. 2000. P.66)

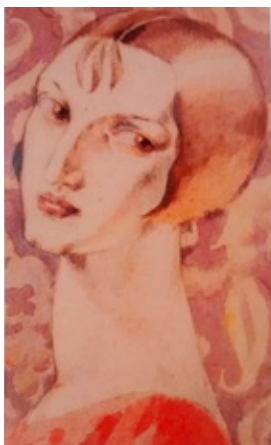


Figura 7 Retrato de mulher, aquarela s/ papel 24,5 x 14cm

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8657/ismael-nery, 2016>

Sobre este pensamento de Emmanuel, o Pernambucano Cícero dias, nos confirma: “Nery, faz o moderno pintando o internacional e eu faço o moderno pintando o nacional” (apud DIAS, 2000, p.90). De acordo com o contexto de surgimento desses movimentos artísticos, quando a ideia de “fazer” o moderno era negar o passado, a pintura renascentista, Ismael foi de fato um pintor moderno, tal como Anita Malfatti e Lasar Segall, dentre outros.

A partir desse momento, estamos diante da “liberdade” moderna de se pintar. Nega-se o passado e se busca renovar o procedimento plástico, seja na busca da luz solar natural, ou negando a forma e sendo intuitivo, ou ainda buscando referências em sonhos. O modo de se fazer arte mudou, e aqui no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, tinha-se Ismael, com seu estilo livre, sua plasticidade e seu sistema de pintura e vida, o essencialismo. Num contexto social ainda em crescimento, pois o Rio de Janeiro ainda não era a atual metrópole, como descreve Murilo em *recordações de Ismael* (1995, p.69), seu trabalho acaba por não ser bem divulgado.

Ismael na sua pintura, desenhos e guaches demonstra que tinha ótimo conhecimento das técnicas e de como representar, de forma, clássica o humano e os objetos, pois ele tinha conhecimento de perspectiva e do claro/escuro, ou seja, das noções acadêmicas. Podemos definir essa fase como o começo da sua produção, na qual o artista está na busca de reproduzir o que observa. Na Figura 7, dá para verificar esse aprendizado clássico, pois isso se mostra na forma como ele representa a mulher, na leveza e firmeza de seu traços, na luz e sombra bem aplicadas e ainda no fato de deixar claro, o que é figura e o que é fundo em suas composições.

Expressionismo e Essencialismo (1920 a 1933)

Sobre a atividade plástica de Ismael constata-se dificuldades em classificá-las. Das pinturas de Nery, temos registros de 1920 até a data de sua morte em 1933. O autor Antônio Bento divide a produção do artista nas seguintes fases: expressionista de 1920 a 1923; cubista de 1924 a 1927 e surrealista de 1927 a 1933. Será que dividir sua produção dessa forma é a mais adequada? Na verdade o que podemos verificar na poética do artista é uma busca filosófica baseada na abstração do tempo e espaço na qual Murilo chamou de essencialismo.

Não há como negar a evidência de uma aproximação de Ismael Nery ao expressionismo. A primeira viagem que o nosso artista faz a Europa ocorreu

em 1920, mas foi no seu retorno ao Brasil que ele inicia uma produção pictórica de característica também expressionista. O que caracteriza este movimento é uma interpretação da realidade de base subjetiva na qual importa mais os questionamentos do espírito e os sentimentos do artista. No caso desta fase da pintura de Ismael o que se percebe é uma força expressiva na utilização da cor, na estilização da figura e sua liberdade na expressão da forma. É fácil perceber a sensação de frieza e penumbra em suas imagens. Seus quadros dessa primeira fase são extremamente escuros. Existe aí algo obscuro que parece habitar a própria alma do artista.

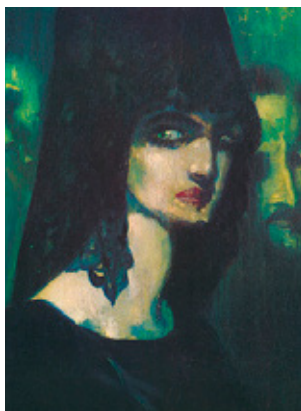


Figura 8 a espanhola_1923_oleo sobre papel 44x33

Fonte: Ismael Nery 100 ano a poética de um mito

Na imagem *A Espanhola*, Figura 8, Nery nos mostra a representação de três pessoas. Em primeiro plano apresenta a figura da espanhola e ao fundo dois rostos não bem definidos. As formas nesse caso são marcantes e no entanto verifica-se certa liberdade ao empregá-las, pois o artista não se prende aos mínimos detalhes do rosto humano. O semblante da figura é de fato bastante dramático e notadamente acentuado pela carga expressiva na utilização da cor com pinceladas em tons de verde e preto.

O tema da dualidade, que é próprio dos trabalhos de Nery, aparece também na pintura *A Espanhola*. Neste caso específico, no qual vemos duas faces ao fundo, talvez estejamos diante de uma sugestão da junção de uma consciência masculina numa personalidade feminina. Questão essa característica de seu sistema filosófico, o essencialismo, que visa a abstração do tempo e espaço numa unidade entre todas coisas, mas principalmente entre sexualidade e espiritualidade.

A unidade entre masculino e feminino é recorrente na obra de Nery. Este tipo de dualidade presente em suas imagens ganha ares intrigantes em obras como *Eva*, de 1923. Não há como negar a estranheza da figura ao fundo, de aparência andrógina. Será então que estamos diante de um retrato do próprio artista com sua esposa? Não se tem uma clareza absoluta em relação a sexualidade desta pessoa ao fundo. O rosto nos parece uma mistura feminina e masculina e a dúvida persiste.



Figura 9 eva_1923

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8657/ismael-nery, 2016>

Reiteramos então, novamente o essencialismo de Nery, nas obras acima, em sua ideia de unidade de todas as coisas e até de todos os entes, ou seja, de sua figura e de sua esposa, enfim, de homem e mulher como seres conjugados que se unificam, de um casal que vive uma vida integral. Podemos constatar por fim que o essencialismo é o fundamento da poética de Ismael Nery, assim sendo sua relação com o expressionismo, cubismo e o surrealismo passam pela mesma ideia.

Aproximações de Nery ao Cubismo (1924 a 1927)

A relação da poética de Nery com o Cubismo é bastante evidente, notadamente nas obras, *Nu cubista*, de 1927; *Figuras sobrepostas*, de 1926 e *Nu*, de 1927. Essa aproximação, de todo modo, não oculta a fundamentação essencialista de sua produção.

O Cubismo teve como principais artistas Picasso e Braque e foi muito influenciado por Cézanne e pelo estudo da arte negra. Suas características principais seriam a decomposição e exposição dos objetos a partir de diversos ângulos e também sua agregação no plano de modo estrutural. A pintura *Les demoiselles d'Avignon*, marca o início do cubismo e já apresenta suas diretrizes principais.

Na Figura 10, temos a representação de mulheres pela ótica de Picasso. É possível percebê-las sob diversos ângulos, mas é também evidente a fusão entre figura e fundo a partir da negação da ilusão da perspectiva.



Figura 10 lê Demoiselles Davignon de Pablo Picasso 615x470

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Les_demoiselles_d'Avignon#/media/File:579px-Les_Demoiselles_d%27Avignon.jpg

Nery, expressivo e intenso de natureza, bebe ainda mais nessa fonte e percebe que pode usar dessa nova expressividade artística para desenvolver seu olhar e talento.

Na imagem, *Nu*, ele segue o estilo cubista, que parece ter sido aplicado literalmente, já que são visíveis os cubos ao fundo da imagem. De todo modo, ele deixa à mostra também os elementos da dualidade masculina e feminina e sua fusão. Nesta pintura a figura da mulher se apresenta com maior destaque, pois a luz incide sobre ela. Já a figura masculina se mostra como sua sombra oculta, mas como parte desta mulher.



Figura 11 Nu, óleo sobre tela 76x57,5Nu, óleo sobre tela 76x57,5
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8657/ismael-nery, 2016>

Na tela intitulada, *Figuras Sobrepostas*, aspectos cubistas são evidenciados juntamente com a ideia essencialista. Nesta imagem, eles se mostram na utilização de uma paleta de tons baixos e pouco vibrantes, mas também na fusão figura e fundo. A questão mais interessante porém, é mesmo a referência ao essencialismo. Neste quadro, o que temos são dois corpos que se tocam, que se entrecruzam, num relacionamento, ao que parece, mais espiritual. É isso pois, o que se espera de uma diretriz poética mais metafísica e católica.



Figura 12 Figuras sobrepostas 1926
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8657/ismael-nery, 2016>

Na pintura, *Nu cubista*, a influência recebida se mostra de antemão no próprio título da obra. Na composição deste quadro, esta vertente cubista é vista então com mais força. O objeto de estudo está representado sob diversos ângulos, revelando talvez momentos de um exercício de abstração do tempo, seguramente pertinente a sua poética. Constata-se enfim que a aproximação de Nery ao cubismo foi bastante produtiva, pois desenvolve um modo próprio de instrumentalizar tais diretrizes de acordo com sua filosofia essencialista. Sua atividade plástica traz então uma carga expressiva com base no seu sistema de vida e filosofia, o essencialismo e como bem disse Murilo Mendes (1995, p. 101) “ele era solicitado por tendências opostas, não tendo compromissos com nenhum grupo ou doutrina estética”.

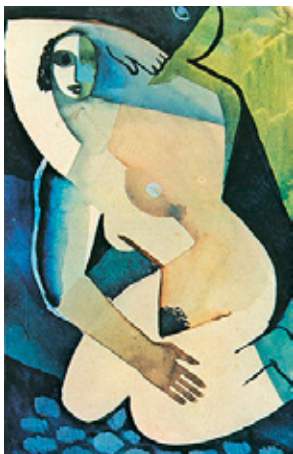


Figura 13 Nu Cubista, nanquim sobre papel. 19,5x12,5

Fonte: BARDI, Pietro Maria (Org.) Arte no Brasil. São Paulo: Editora Abril, 1983. P. 222

Nery, surrealista? (1927 a 1934)

Esse movimento questiona as crenças culturais então vigentes na Europa, bem como a postura humana diante dos dogmas da racionalidade ocidental. No entanto, o marco oficial da instituição deste movimento é o lançamento do Manifesto Surrealista, em outubro de 1924, por André Breton. O propósito foi criar uma nova expressão artística acessível através do resgate das emoções mais profundas do inconsciente e do impulso humano. Grandes nomes desse movimento nas artes visuais foram Salvador Dalí e René Magritte, dentre outros. No Brasil, Ismael Nery foi um dos artistas que mais se aproximou da estética surrealista.

A fase considerada surrealista de Ismael, aconteceu a partir de sua segunda viagem à Europa, quando se torna amigo de Marc Chagall. Esse momento, de 1927 a 1929, Murilo chama de Chagaleano, pois Ismael produz uma série de guaches e aquarelas, fortemente influenciadas pelo pintor russo. A esse respeito nosso poeta nos diz:

“[...]o lirismo brasileiro e o russo se encontram, fazendo lembrar na ordem plástica o que as Bachianas de Villa Lobos manifestam na ordem música: um contraponto em que se alteram motivos e temas de países diferentes, fundidos na constelação superior do céu da arte, acima das fronteiras de nacionalidade, provando a unidade espiritual do gênero humano através da variedade, dos pormenores e da fisionomia própria de cada povo e de cada artista”. (MENDES, 1995, p.116)



Figura 14 Como meu amigo Chagall, aquarela, 27x28,5
Fonte: <http://www.resumoescolar.com.br/biografias/marc-chagall/>

Nesta etapa, dita surrealista, de maneira natural acontece uma subdivisão que chamamos de essencialismo à maneira Chagall. Ao retornar ao Brasil, Ismael continuou tão envolvido com a amizade e a obra deste artista, que de modo quase automático, a conserva em seu trabalho, pois as semelhanças são muito evidentes.

Na pintura, *Como meu amigo Chagall*, verificamos a relação entre a obra de Nery e a da Figura 15, de Marc. Na aquarela de Ismael conferimos sua representação ao modo Chagal, pois o tema é praticamente o mesmo e as composições bastante próximas, pois revelam similitude na disposição das figuras e organização da paisagem. No entanto, Nery adapta a sua pintura, mudando os traços dos personagens e a vista, propondo assim, trazê-los

para a sua realidade. No presente caso, ou seja, na aquarela de Nery, verifica-se que se trata de seu retrato ao lado de sua esposa, num Rio de Janeiro ainda pacato. Nesta representação ainda temos uma paisagem mais natural, concebida com poucos elementos. Nela distinguimos morros, rio, um barco, um edifício e uma árvore, ao contrário da obra de Chagall, repleta de casas e notadamente distinta no que se refere a fusão figura e fundo trabalhada por Nery. Ambas as representações se mostram um tanto oníricas, onde os casais sobrevoam suas cidades e é importante ressaltar que as figuras femininas são as esposas dos artistas e servem de estímulo e inspiração para suas concepções artísticas.



Figura 15 Marc Chagall, Óleo sobre tela 1918 450 x 560 mm

Fonte: Ismael Nery 100 ano a poética de um mito, 2016



Figura 16 composição surrealista 1929 óleo sobre tela c.i.e 67x56

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8657/ismael-nery>, 2016

O surrealismo mais lírico experimentado por Nery na fase chagaleana vai se tornar mais contundente e visceral nesse segundo momento, como na Figura 23. E no, de 1930, que ainda ocorrem os primeiros sintomas de tuberculose, a doença que vem ser a causa de sua morte. Nesse sentido, há também uma modificação no modo de trabalhar suas composições visuais, notadamente em relação a figura humana. Nesta pintura vemos então partes de um corpo feminino sendo envolvido por elementos que parecem raízes de uma árvore, criando elos de ligação com este corpo humano. No entanto o corpo parece estar se desmontando, porque a cabeça está no local onde seria o tronco e vísceras estão à mostra de modo bastante estranho.



Figura 17 visão interna-agonia, 1931 óleo sobre cartão

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8657/ismael-nery>, 2016

Na Figura 17, temos um dos trabalhos mais orgânicos de nosso artista. Nesta pintura observamos uma forma definida por contornos, que é semelhante ao corpo humano parecendo uma alma. Aparecem também dois elementos em tons vermelho e marrom, que talvez se refiram a pulmões e ainda uma mão representada de forma bem definida. Esta imagem, como o nome da mesma sugere, *Visão interna-agonia*, provavelmente exponha a doença tomando conta de seu corpo e que chega a dominar o seu ser mais íntimo. Talvez a representação da mão caracterize o que ele pode produzir com ela, mas no entanto mesmo assim não pode remover a doença. Por outro lado, de acordo com a religiosidade de Ismael ela pode significar uma referência à mão divina ou da ciência se pensarmos neste caso em um antagonismo próprio da filosofia essencialista de nosso artista. A partir desse momento,

sua representação do homem, visto a partir da busca do tipo perfeito, se eleva, pois se qualifica agora como resultado de sua experiência de vida. Ao abstrair suas experiências vividas, ou seja, de tempo e espaço, ele chega ao encontro do que seja essencial no homem em sua estrutura física, psicológica e religiosa. Pensando assim se compreende porque o corpo humano basicamente é só um contorno, pois embora a doença degenera sua parte física ela não pode atingir a alma de poeta e artista que Ismael possuía.

Na Figura 17, Nery, buscou tratar de forma poética a sua doença e a agonia que sentia. Ele usa um recurso que é a pintura, para mostrar ser eterno um sentimento e até a ideia de que o corpo humano pode ir além do físico. O corpo ideal tornou-se somente a essência humana, não mais vista como beleza ou tipo ideal andrógino. Ele visualizou o homem como uma leve estrutura que flutua com o vento associado ao pensamento do que é essencial. Assim, na imagem vemos não um corpo humano em sua total estrutura, com ossos e músculos, mas o imaginamos como pensamento e ideia, sem qualquer necessidade física.



Figura 18 Essencialismo_1931_óleo sobre tela_72,3x37,5

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8657/ismael-nery, 2016>

Essa pintura nos transmite uma sensação de solidão num ambiente um tanto inóspito, uma vez que não tem árvores, não tem animais e não se vê outras pessoas. Seu sentido talvez seja de busca de paz interior, um momento de reflexão e de investigação de si mesmo. Nessa ocasião, Ismael se liberta de todos os reflexos do ambiente, dentro do tempo. É quando ele realmente

fica mais envolvido com seu trabalho, momento em que sua poética se torna mais profunda. A esse respeito Murilo nos diz:

Existe na verdade um estilo Ismael Nery, o de um criador de fatura que lhe são próprias, e de temas orientados para o universal; porque mesmo quando se inserem no anedótico ou no particular, fazem parte de uma unidade que se manifesta em toda a obra, unidade de um espírito para o qual a humanidade não tem sido outra coisa senão um homem submetido aos reflexos do ambiente, dentro do tempo. Ismael tirou grande partido ou desenvolveu novos elementos de relação e assimilação, por exemplo, o corte anatômico das figuras que se apresentam não só como dados plásticos, mas também como dados psicológicos. Sobretudo nos quadros e desenhos dos últimos anos, atingiu uma extraordinária capacidade de síntese, ao mesmo tempo em que o dom visionário, se alargando, conferia às obras principais uma força de superlativa. Aí então Ismael quebrou o molde que sua época lhe ofereceu, movendo-se na plena liberdade da criação. Desenhos autobiográficos, fusão de tendências, revisão de temas universais, nascimento, morte, poesia da geração, sucessão dos tempos, perspectivas de um juízo final, a criatura confrontando-se com o criador [...]. (MENDES, 1995, p.126/127).

Nosso artista, em todas as suas fases como pintor, não negou as suas referências, ele as utilizou em algo que é próprio dele, o *essencialismo*. Ismael buscou em vida aplicar o seu sistema de arte e filosofia. Nesse momento final de sua carreira, uma circunstância física, sua doença, provoca no artista uma abstração ainda mais difícil em sua poética, cuja resposta plástica resulta numa obra mais visceral, mas cuja resposta filosófica talvez seja o homem como pura essência.

Conclusão

A influência de Murilo Mendes sobre a poética de Ismael Nery foi de fato fundamental, pois ela aconteceu não somente em relação ao seu pensamento, mas também na manutenção de seu legado. Como vimos, foi ele quem preservou seu acervo e disseminou sua obra.

As informações transmitidas por Murilo, nos oportunizou conhecer a vida dramática de Nery. Descobrimos assim quais foram os seus incentivos e

percalços em sua vida, como a força religiosa passada por sua mãe, a qual beirava o fanatismo; o drama de suas perdas familiares e notadamente, os problemas advindos de sua doença que interferiram de modo determinante na constituição da última fase de sua poética. Essas questões relacionadas à sua religiosidade e fatos de sua vida ficam evidenciadas na própria produção plástica de Nery. A religiosidade transformada em filosofia de vida, recebeu a conceituação de essencialismo, por parte de Murilo Mendes e esta filosofia é na verdade o fundamento principal de sua poética.

O essencialismo é tão forte na obra de Ismael Nery, que mesmo com todas influências plásticas recebidas pelos movimentos artísticos europeus, como o expressionismo, cubismo e o surrealismo, isto não o fez abandonar essa matriz filosófica. Como vimos nas telas de Ismael, o expressionismo se mostra no modo característico como trabalha a cor e na dramaticidade de suas formas. Em relação ao cubismo evidencia-se o uso de tons baixos e a fusão entre figura e fundo. Já o surrealismo em Nery se apresenta primeiramente sob forte influência do lirismo de Marc Chagall, mas na última fase de sua carreira ele adquire um aspecto mais visceral, notadamente após a descoberta de sua doença. De todo modo, essas influências recebidas pelo artista estiveram sempre acompanhadas de sua filosofia essencialista, tal como descritas por Murilo Mendes. Vimos então pontos recorrentes de sua filosofia de vida trabalhadas em todas essas fases, como a questão da dualidade entre masculino e feminino. Por fim, salientamos a complexa abstração poética do artista, cuja produção plástica responde a uma diretriz filosófica que tem como centro o próprio homem.

Referências

LUCA, Tania Regina de. *Editoras e publicações periódicas: o caso do Boletim de Ariel*.

Docente, Departamento de História UNESP/Assis; Pesquisadora do CNPq.

CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a pintura moderna*. Edit. Civilização Brasileiro S.A. Rio de Janeiro.

BARBOSA, Leila M. F.; RODRIGUES, Marisa T. P. *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2009.

BARDI, Pietro Maria (Org.) *Arte no Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 1983.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1995

MATTAR, Denise (curadora). *Ismael Nery: 100 anos a poética de um mito*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo: Fundação Álvaro Penteado, 2000.

ISMAEL Nery. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8657/ismael-nery>>. Acesso em: 08 de Maio 2016. Verbete da Enciclopédia.

ALVES, Julio Cesar. *Ismael Nery: a narrativa do essencial*. Dezembro 2008

FLORES, Maria Bernadete Ramos. *Nacional versus internacional no modernismo brasileiro: a propósito da obra plástica de Ismael Nery*. Textos de história, vol. 16, nº1. 2008

SABAS, Gilda. *A pintura e a poesia de Ismael Nery*. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 1, n. 2, ano 1. 2011

CORDEIRO, André Teixeira. *Deixar-se como herança para a humanidade, Ismael Nery e a Fase Surrealista*.

CORDEIRO, André Teixeira. *Pássaros de Carne e Lenda: A poesia plástica de Ismael Nery e Murilo Mendes*. São Paulo, 2008.

GRANDO, Angela. *Ismael Nery: "Furor poético" no modernismo brasileiro*. 2005

A POÉTICA VISUAL DE ANTÔNIO DA CRUZ NA GRAVAÇÃO DO AÇO E A INCIDÊNCIA DE CORES-LUZ

Fernanda Kolming

GRUPHA

kolmingfernanda@gmail.com

RESUMO

Antônio da Cruz é um dos artistas mais importantes e atuantes dentro do cenário sergipano das artes. Assim, nosso trabalho busca entender como se desenvolveu sua concepção artística. Com as seguintes indagações: Quais as motivações e linguagens são utilizadas pelo artista para expressar sua poética? Quais técnicas e materiais empregados pelo artista para compor sua produção? Para que então possamos compreender seu itinerário poético. Desta forma nosso trabalho partiu primeiramente, do depoimento do artista, de textos críticos escritos pelo próprio artista e de textos teóricos que contextualizam o cenário artístico brasileiro. Neste artigo em especial faremos uma análise de suas obras em gravura feitas com ferramentas de alta rotação por minuto, RPM, sobre aço, que, para a sua denominação o artista abrevia como GRAVURA EM RPM, e o uso da incidência

de cores-luz, que gera obras derivadas, equivalente à cópia na gravura tradicional, porém sem ser uma mera repetição da outra.

Palavras-chave: Poética; Técnica; Aço.

ABSTRACT

Antonio da Cruz is one of the most important and active artists within Sergipe's art scenario. Thus, our work seeks to understand how his artistic concept developed. With the following quests: What motivations and languages are used by the artist to show his poetics? Which technics and materials does the artist apply to compose his work? So that we can understand his poetic itinerary. This way our report firstly started, from the artist's testimony, from critical texts (reviews) written by the artist himself and from theoretical texts, which contextualized the Brazilian artistic

scenario. In this article we will examine in particular of his works in print made with high rotation tools per minute, RPM, on steel, which, for its name the artist abbreviates as ENGRAVING IN RPM, and the use of incidence light-colors, which creates derivative works, equivalent to copy the traditional engraving, but without being a mere repetition of the other.

Key-words: Poetics; Technic; Steel.

A Materia e a Técnica

“O esforço é a partir do aço, fazer poesia. [...] No primeiro momento tudo parece bruto. Na rudeza necessariamente atenuada deste relacionamento, surgem as surpresas. Se tenaz, duro, mecanicamente ou quimicamente resistente, não importa. É o aço! O importante é domá-lo e submetê-lo à forma desejada, na ânsia caprichosa de construir metáforas visuais.” Antônio da Cruz, 2013.

Antônio da Cruz iniciou efetivamente suas atividades artísticas, em 1974, na galeria de arte Álvaro Santos, Aracaju - SE. Típico artista pesquisador, além de escultor, Cruz é ilustrador, chargista, desenhista gráfico, pintor e cenógrafo; atuando também como produtor de eventos artístico-culturais. Muitas das suas peças são concebidas como troféu e se encontram espalhadas por todo o Brasil. Recebeu prêmios como escultor e cenógrafo e o reconhecimento público de instituições pela sua colaboração às artes e à cultura. Em Aracaju suas obras podem ser encontradas em espaços públicos, como Museu da Gente Sergipana, Museu Palácio Olímpio Campos, Sociedade Sear, Sindipetro (Sindicato dos Petroleiros), Hospital Nestor Piva, e o Monumento aos Garis e Margaridas, instalado na Avenida Heráclito Rollemberg, também em Aracaju. Sua última exposição individual, “Da Gênese a Liberdade”, em 2015, percorreu parte do Estado de Sergipe, e traz o processo de criação que o artista Antônio da Cruz, vem desenvolvendo desde 2005.

Dentre as obras de “Da Gênese à Liberdade”, exposição com telas e instalações, as telas se destacam pelos efeitos visuais obtidos pelo artista, por ter lançado mão de recursos técnicos ao lidar com o aço. Ele usa no seu processo de gravação por ferramentas rotativas – gravação por RPM, a pátina e o esgrafito. Para gerar obras derivadas deste processo usa a luz de LED.

Mas, antes das descrições destes recursos dentro da sua técnica, de passagem, faremos referências ao seu trabalho mais conhecido, a escultura em

aço, desenvolvido desde 1989, para que se tenha dimensão da sua importância como artista.

Com uma linguagem própria, a obra de Cruz se caracteriza pela utilização de materiais industriais, com ênfase no aço. Que se tornam mais maleáveis nas mãos do artista, ao dar-lhes formas quando desenhados, cortados, vergados, moldados, soldados, lixados, polidos, patinados, envernizados resultando em formas abstratas ou figurativas, e muitas até monumentais, como o Monumento aos Garis e Margaridas. Exige todo um planejamento anterior, partindo do desenho e maquete, em que a forma tridimensional vai sendo construída com chapas metálicas e que o acabamento consiste no polimento e na galvanização para evitar a corrosão. Nesta obra, na sua construção se aplicam os princípios cubistas, com a fragmentação das chapas metálicas e a recomposição do objeto. Seu interior é oco, deixando de consistir um volume fechado de massa, próprio de uma ideia de escultura, que se tem desde o período pré-histórico. Segundo Read (2003), até a década de 1960 se tinha a escultura como uma arte sólida.

Assim, as chapas de aço fazem parte do processo criativo do artista, que ganham liberdade e movimento. Ao expor suas soldas criam formas que não escondem sua produção, mostrando tudo que vem das mãos do artista, a matéria nua e crua, com suas cicatrizes e a sua própria oxidação. É presente a própria aspereza da superfície que seduz o espectador a obra. Como ressalta Santos, a obra de Cruz é um convite,

[...] a interagir com elas, a circundá-las, a olhá-las de vários ângulos possíveis, a percebê-las em todas as dimensões, a fim de lhes descobrir as várias facetas, que nunca são meramente contemplativas, mas instigantes. (in: MOURA, 2014, p.17).

É intuito do artista a fruição com sua obra, quando não esconde as tensões entre a natureza da matéria e a sinuosidade e leveza da forma que brota de suas mãos. Assim cada marca de solda, cada cicatriz fazem parte do processo criativo do artista. Apresentam não unicamente o resultado mais o processo gestual, o começo, o meio e o fim da ação do artista. É a própria constituição da obra, pois mostra o organismo vivo, pulsante, que se apresenta diante dos seus olhos, como testemunho de sua experiência de vida.

Sua obra leva o observador ao espanto e a admiração, mesmo que em geral não tenha conhecimento sobre arte, mas que serve de referência de lugar, em que se destaca dentro da paisagem urbana. Podemos encontrar

seus trabalhos fora do ambiente restrito de museus e galerias, rompendo os limites entre a arte e a vida. Assim, Cruz leva suas obras para o espaço urbano, principal local da vida coletiva e artística, que segundo Lefebvre, "[...] a cidade é uma obra no sentido de uma obra de arte", pois é moldada e apropriada eticamente e esteticamente pela poética do artista. (LEFEBVRE, 2008, p.82).

A cidade como obra de arte está ligada a natureza dos fatos coletivos, pois segundo Rossi,

Todas as grandes manifestações da vida social tem em comum com a obra de arte o fato de nascerem da vida inconsciente; esse nível é coletivo no primeiro caso, individual no segundo [...]. (ROSSI, 2001, p.19).

Pois as obras são produzidas pelo público ou para o público, e são testemunhos de permanência e memória de um povo e que somente o convívio poderá criar a condição de bem público. Segundo Radha Abramo a obra chega ao público fragmentada, pois,

[...] o transeunte, o pedestre, não contemplam uma obra de arte pública, ele vai observando as peças aos poucos e ela vai se formando aos pedaços em sua memória. (in: GIANNINI, 1998, p.57).

Assim a obra de Cruz vai fazendo parte do testemunho da relação entre lugar e homem, em que a escultura é fato decisivo que orienta a evolução estética da cidade, uma vez que devemos entender a cidade como representante da condição humana.

A escultura passou a se realizar não mais como ato de agregar um objeto a um espaço, mas como uma forma de se constituir um lugar de representatividade. É importante destacar que só a partir do período modernista, é que a escultura passa a ser livre para manifestar-se visualmente, abandonando o caráter monolítico das atividades de talhar e esculpir próprios do renascimento. De modo geral, o modernismo rompe com as tradições naturalista e historicista na arte. O que revelou certa crise na arte como representação, que para Argan indicaria uma nova função social da arte, "[...] que consiste precisamente em impedir a generalização de um comportamento mecanicista e alienante." (ARGAN, 1995, p.28).

Buscando um espaço real, a arte, se aproxima da nova vida social e urbana que se instituía e que então conduzia novas formas de sentir e perceber. Uma

das qualidades do modernismo, que segundo Pedrosa, “[...] é a de possuir relações ocultas com a vida prática” (PEDROSA, 2004, p.175), estimulando uma nova abrangência do próprio lugar da arte nos espaços da vida social e cultural.

Desta forma, a obra de Cruz imprime novos contornos artísticos sobre o lugar, gerando experiências estéticas entre artista e espectador, integrando a arte na vida cotidiana.

O artista busca com o seu trabalho com os metais explorar ao máximo a expressividade do aço inox: o brilho e a opacidade contida no próprio; a oxidação do aço; sua cor; e não ocultando as emendas das placas deixando aparente o processo construtivo do seu trabalho. Isso não destrói o caráter da matéria, mais adquire forma nova e nova essência. Para Fayga Ostrover, “Ela se torna matéria configurada, *matéria-e-forma*, e nesta síntese entre o geral e o único é impregnada de significações.” (OSTROWER, 2012, p. 51).

Uma Nova Linguagem Para o Aço

“Sobre um simples desenho de uma fogueira, a luz nos surpreende. Em tela única a luz remodela a forma. Dela nada escapa. Vira força visual, viola contornos, tinge, obscurece, rebusca, torce, instiga o olho e brinca com o cérebro”.

Antônio da Cruz, 2013.

Foi a partir da obra “*Neuroandroide*”, que o artista iniciou a exploração do efeito da pátina. Ao mudar de preferência, deixando de trabalhar com aço carbono para usar o inoxidável, logo no início, percebeu que, ao soldar o aço inoxidável, em torno dos pontos de solda se formava uma área de coloração amarelada. Era a oxidação, tão indesejada pela indústria, resultado da reação química do oxigênio, presente na atmosfera, com os compostos do aço, que entre eles se encontram o cromo e o níquel. Dali em diante percebeu o desafio de desenvolver este recurso e considerá-lo um método induzido de pintura, este, diferente do simples gesto de depositar tinta sobre a superfície de uma tela, por exemplo.

Esta indução a que se refere o artista se dá porque, do próprio metal surge a cor, quando aquecido com temperaturas muito abaixo do ponto de fusão do metal (aço 304), que é em torno de 1454° C. Neste caso, o indutor é o

fogo do maçarico, vindo do gás liquefeito de petróleo, utilizado para este fim. Além do maçarico, outros instrumentos ou equipamentos podem ser usados. Neste processo de patinação pode se obter tanto uniformidade quanto variação de tons da pátina. Observando que, com maçarico se exige aquecimento gradativo, com movimentos largos e por toda a placa, para evitar a concentração em uma região, pois isto produz enrugamento da placa e se agrava na medida em que a espessura da placa for menor.

A pátina pode se repetir na mesma placa após um desenho, que também pode ser feito camada sobre camada. É desta forma que se obtém coloração sobre os traços gravados, ao invés de deixá-los na cor do metal. Este procedimento permite ao desenho ganhar o aspecto daquilo que, na pintura é a matização, ou seja, suavização entre traços, entre estes e a forma e ainda entre a forma e o fundo, concluindo num aspecto quase semelhante uma fotografia na cor sépia.

A expressão oxidação em artes visuais tem como sinônimo: pátina. É, pois, aquecendo a placa de aço, que o artista obtém a pátina, que varia de um amarelo ouro à púrpura. Tal efeito se dá em diferentes espessuras da chapa, sendo a mais fina também mais suscetível a produzir coloração mais brilhante, amarelo ouro, quando induzida. Para deter o avanço da oxidação, ao final a obra é protegida com duas a três camadas de verniz automotivo bicomponente. (Material cedido pelo artista em 2016). Segundo o artista, outras experiências para obter mais cores estão a caminho.

Em que pese antes ter isoladamente mostrado obras nesta técnica foi em 2015, na exposição individual “Da Gênese a Liberdade”, que Cruz apresentou sua nova linha de trabalho que traz o processo de criação que o artista vem desenvolvendo no aço desde 1989. Nesta exposição o artista expôs 13 gravuras sobre aço, feitas com ferramentas rotativas e duas instalações, em aço, madeira e resina. A exposição tratou da violência contra a mulher.

Nesta nova fase, o plano é desdobrado no espaço ocasionando no espectador a apreensão de uma terceira dimensão. A percepção de cheios e vazios em sua obra, numa rigorosidade precisa, é o que quantifica a percepção em termos concretos. Na fase das superfícies polidas, texturalizadas e esgrafitadas, uma ação mecânica ou gestual, produz, no material, efeitos puramente visuais, decorrente da reflexão da luz. A ambiguidade entre o côncavo e o convexo ótico ilustra a síntese concreta da realidade que conduz a fruição.

O Desenho Gravado por Ferramenta de Alta Rotação por Minuto

Segundo o artista, o desenho gravado com dispositivo abrasivo diretamente na chapa de aço tem propósitos distintos ao do desenho feito a lápis, que a delinea para os cortes, sendo este um desenho auxiliar. Estas imagens são flagrantes de instantes do método de gravação com inúmeras pontas-montadas, variados discos, escovas de aço, fresas e outros dispositivos abrasivos.

[...] Os desenhos proporcionadores da ilusão de três dimensões assim são produzidos. É o bidimensional se arvorando em se impor como volume. (in: MOURA, 2014, p. 42).

A experiência de gravação com ferramenta de alta rotação por minuto, RPM, no entanto, só aconteceu em 2005, com a obra *"De natureza Líquida"*, premiada e hoje pertencente ao acervo municipal de Aracaju. *"A colina, o charco e a cidade"*, é outra obra importante, onde o artista usa esta técnica em combinação com modelagem.

Segundo o artista, só teve realmente domínio da técnica de Gravura em RPM em 2013, ao desenvolver a obra *"Mundos"*, [...] que eu percebi como acontecia, e daí dominei a técnica. Antes acontecia acidentalmente e as pessoas é que ficavam admiradas com os efeitos" (Depoimento do artista a autora em 2016). Evidentemente, a gravura em RPM pode ser praticada com outros materiais. A diferença, porém está no resultado obtido com o aço.

Cores Luz - Incidentais com Lâmpadas de LED

LED, em inglês: Light Emitting Diode é dispositivo semicondutor (permite a circulação de corrente elétrica apenas em um sentido), que, ao ser submetido à corrente elétrica emite luz. Em 1962 foi patenteado o primeiro LED em espectro visível e usado largamente em eletrônica, no entanto, somente recentemente passou a ser usado em lâmpadas, graças ao descobrimento dos LED de luz azul; trabalho que posteriormente fez possível chegar aos LED de luz branca, utilizados para a iluminação.

É presente nas obras do artista um elo entre o uso da matéria e o seu processo criativo, que envolve resistência, flexibilidade e domínio. E que a luz também se torna matéria nas suas obras, pois lhes dá cor, profundidade

e lhes conta uma história, em que sugere vibrações, tensões, sonhos, nos proporcionando os tons do cotidiano. Segundo Fellini,

A luz preenche um vazio, cria expressão onde ela não existe, doa inteligência ao que é opaco, dá sedução à ignorância. A luz desenha a elegância de uma figura, glorifica uma paisagem, a inventa do nada, dá magia a um fundo. É o primeiro efeito especial, entendido como truque, como encantamento, como engano, loja de alquimia, máquina do maravilhoso. (in: SALLES, 2009, p. 71).

A ciência explica o fenômeno da reflexão da luz incidental quando esta se projeta em ângulo sobre uma superfície polida. Cruz fez vários ensaios, registrados com câmara de vídeo, em ambientes com diferente luminosidade e concluiu que, a depender do ângulo da luz e da posição do espectador, apenas certas áreas do desenho refletem a luz e é o que o espectador percebe. Podem-se incidir luzes em diferentes ângulos ao ponto de ter toda a obra “pintada” com luz. Cabe uma variação na interpretação do que acontece na obra, em função do fenômeno da reflexão da luz, por conta dos sulcos provocados pelas ferramentas, pois a área deixa simplesmente de ser polida, para ter várias ranhuras.

Cada sulco ou ranhura é uma micro depressão que têm profundidade variada e possui duas paredes com o ângulo de inclinação igualmente variado. Cada parede é em si superfície em posições diferentes, que, em função do sentido e direção em que são feitos esses sulcos, podem estas paredes estar posicionadas à direita ou à esquerda, acima ou abaixo. Ele explica:

Se ocorrer de, na hora da Gravação em RPM, por exemplo: o movimento de rotação da lixa for ascendente, e o sentido do movimento da mão for da esquerda para a direita, quando da incidência da luz em ângulo de aproximadamente 30°, à direita da prancha, a reflexão da luz é percebida pelo espectador que estiver à frente da prancha em áreas onde a luz obedecer às leis da reflexão. Em caso de não haver tal obediência, a luz não é percebida pelo espectador e aquela área da gravura fica sem a cor daquela luz. Então, é por uma luz em outro ângulo para iluminar aquela área. (Depoimento do artista a autora, 2016).

Desta forma, várias luzes de cores diferentes podem ser incididas para a composição cromática do que seria apenas grafismo. Em algumas regiões da prancha a imagem ganha aspecto abstrato, onde praticamente o grafismo da figura é tomado completamente por manchas intensamente coloridas e disformes. Tal fenômeno pode ser observado na obra *"Você vai ser meu compadre que São João mandou"*.

Desta forma o aço passa a agir em função da luz, deixa de opor sua resistência em sua materialidade de aço e passa a expressar a plasticidade das formas na luz. Como coloca o artista,

O óxido que também chamamos de pátina, ganha no aço inoxidável uma variação de tons que vai do dourado à púrpura, dependendo de diversos aspectos, e um deles é a região da chama do maçarico. (Material cedido pelo artista, 2016).

Matriz, Geratriz e Derivada

A gravação em RPM tem uma sequência, um método, onde os recursos da pátina e do esgrafito o compõe. Com estes dois recursos distintos que terminam se completando, o artista gera uma obra matriz: a gravura. As ferramentas não são buril, brunidor, berceaux, mas lixas, limas e escovas rotativas e uma variedade de pontas montadas abrasivas igualmente rotativas. A matriz é a obra em si, definitiva. Quando é incidida a luz sobre a obra pronta, compondo-a cromaticamente e esta é fotografada, aí se tem a obra derivada. O artista então se apoderando mais uma vez do conhecimento da física conclui que, a luz desempenha o papel de geratriz. É sobre a matriz que a luz movimentada segundo os propósitos do artista, gera outra obra visual. Cabe ao artista decidir se ela permanecerá virtual ou imprensa. É importante observar que não se trata de uma mera cópia, mas, derivada. A cópia de uma matriz convencional reproduz com exatidão os traços da matriz.

Nesta técnica, as imagens ganham cor e outras assumem até formas independentes, pois, nesta não há entitamento em um contato direto da matriz com a derivada, como o papel a tinta e a matriz na convencional. Podem ser produzidas de maneira controlada, tantas derivadas quanto se possam posicionar em ângulos variados e cores diferentes as luzes.

Considerações Finais

Cruz, com seus trabalhos localizados em museus, hospital, fachada, áreas públicas e particulares, como condomínios, nos permite conhecer um pouco da vida e do sentimento da cidade com todos os seus ruídos. Suas obras contam a visão de mundo do artista, com uma carga de emoções e conhecimentos, como coloca Fayga Ostrower,

O estilo individual de uma pessoa corresponde a seu modo de ser, de viver, de conviver e de produzir. [...]. É a essência de uma pessoa, sua interação, sua própria coerência interior. [...] desenvolve sua personalidade, se estrutura e estrutura sua obra. (OSTROWER, 2012, p.141).

Desta maneira suas obras são impregnadas de significações, em que matéria e conteúdo se fundem. Suas obras têm sua marca, seus valores e seu sentido do viver. Pois para Cruz os sentimentos são forças propulsoras da sua concepção artística.

Tudo isso serve para nos indicar o processo de desenvolvimento de sua experiência, que se define por uma busca de maior liberdade no uso da matéria expressiva. A necessidade de uma nova linguagem artística, não importando se o fez consciente ou não, pois estamos diante de um artista criador. Cruz recomeça cada obra da sua própria experiência. Um equilíbrio sensível da descoberta feita aqui e agora, por meio da textura e das superposições delicadas do maçarico, para então atingir o nível de transfiguração em que a matéria alça seu vôo.

Referências

AMARAL, Maria Erineide da Silva. **A trajetória artística de Antônio da Cruz**. Descrição técnica da escultura: "De fibra e dignidade os Garis e Margaridas". TCC apresentado no curso de Artes Visuais da UFS, São Cristóvão, dezembro de 2015.

Argan, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2012.

GINNINI, Ivan; NEVES, Cecília A.; CASTANHO, Laura C. **A pública**: trabalhos apresentados nos seminários de arte pública realizados pelo SESC e pelo USIS. São Paulo: SESC, 1998.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e Política**. Tradução de Margarida Maria de Andrade e Sérgio Martins. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.

MOURA, Nailson. **Crônicas do Ateliê**. Aracaju: Gráfica J. Andrade, 2014.

PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**. Mário Pedrosa; Otílio Arantes (Orgs.). São Paulo: Edusp, 2004.

READ, Herbert. **Escultura moderna**. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da cidade**. Tradução de Eduardo Brandão. 2 ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. Processo de criação artística. 4 ed, São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

Fernanda Virgínia Kolming (kolmingfernanda@gmail.com)

Mestre em Geografia pela UFS, bacharel em geografia pela UFS e graduada em Artes Visuais pela UFS.

ARTES, VISÕES DE UM MUNDO COM DEFICIÊNCIA VISUAL

José Ricardo Lopes da Silva

Departamento de Arte e Design - UFS

lopsi.lopes@gmail.com

RESUMO

Este artigo apresenta uma percepção ainda pouco disseminada, em busca da superação de algumas visões simplistas e de senso comum, no que se refere ao entendimento da arte. Enfatiza concepções artísticas pouco conhecidas, quando nos aproximamos da arte como construção e como expressão, trabalhada por pessoas com deficiência visual. Diante dessa perspectiva, demonstraremos, embasados na bibliografia existente, e na experiência de quase quatro anos em atividades junto a esse segmento específico, cegos e baixa visão, uma expressiva concepção sobre a arte, demonstrada por essas pessoas com limitações visuais, dentro dessa nova visão do mundo, representada pela inclusão social. Abordaremos, também, um conceito formal sobre o que é arte, sem preocupações com estética, beleza, e todo pragmatismo existente em torno dessa definição, através, apenas, de expressões artísticas espontâneas, desenvolvidas por deficientes visuais.

Palavras chave: Deficiência visual; concepções de arte; construção; expressão.

ABSTRACT

This article presents the quest for overcoming some simplistic visions and common sense, with regard to the design of art. Emphasize artistic conceptions little known, when we approach the art as construction and expression, crafted by people with visual impairment. On this perspective, we will demonstrate, based on existing literature, and on the experience of four years in activities with this specific thread, blind and low vision, an expressive art design, demonstrated by these people with visual limitations, within this new vision of the world, represented by the social inclusion. We will discuss, as well, a formal concept about what is art

without aesthetic concerns, beauty, and all existing pragmatism around this definition, through artistic expression, spontaneous, developed for the visually impaired.

Key words: Visual impairment; conceptions of art; construction, expression.

"A arte dirá a palavra decisiva e de maior peso. Sem a nova arte não haverá o novo homem".

VIGOTSKI, 2001, p.329.

Este artigo apresenta uma percepção ainda pouco disseminada, em busca da superação de algumas análises simplistas e de senso comum, no que se refere à concepção de arte. Nos ateremos à arte enquanto expressão a ser exteriorizada por pessoas com a visão limitada, ou sem visão alguma, essas, sem qualquer memória visual, ou com memória residual, no que se refere ao mundo dos videntes.

À arte como área de conhecimento, com características únicas e imprescindíveis ao desenvolvimento do ser humano que não teve a oportunidade de conhecer o mundo que o cerca, o mundo natural, criando, através do toque, uma memória tátil, que será o seu único parâmetro por toda a vida, ou com uma visão parca, devido a uma baixa acuidade visual.

À Arte concebida por um ser dotado de uma totalidade, nada obstante as suas limitações, – de emoção e razão, de afetividade e cognição, de intuição e racionalidade.

De acordo com Vigostki (2001, p.307),

Em realidade, como seria desolador o problema da arte na vida se ela não tivesse outro fim senão o de contagiar muitas pessoas com os sentimentos de uma. Seu significado e seu papel seriam extremamente insignificantes, porque em arte acabaríamos sem ter qualquer outra saída desses limites do sentimento único, exceto a ampliação quantitativa desse sentimento.

O que é Arte? Diversos são os artistas e pensadores que já se debruçaram sobre esse tema, na tentativa de responder a essa pergunta, pois não se trata de um conceito simples.

Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (Novo Dicionário da Língua Portuguesa, segunda edição, 1986), em duas de suas definições da palavra arte, assim se expressa: ***“atividade que supõe a criação de sensações ou de estados de espírito, de caráter estético, carregados de vivência pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo de prolongamento ou renovação [...] a capacidade criadora do artista de expressar ou transmitir tais sensações ou sentimentos”***.

Para COLI (2006, p.8), “É possível dizer, então, que arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo”.

Mas sabemos que a Arte representa muito mais que uma simples definição, bastando para isso compreender a subjetividade estética do objeto artístico, que é dar prazer, no sentido mais amplo da palavra. Também entendemos que a arte tem a capacidade de ampliar a visão sobre a própria existência, quando representa uma nova perspectiva para aqueles limitados em seus sentidos ou capacidade.

Absorvendo os ensinamentos de FLESH (2003, p.70), ao afirmar que “...a linguagem , a audição e o tato oferecem as informações ao cego, assim como, os olhos para os videntes”, no decorrer de nossa experiência com deficientes visuais, percebemos que com a Arte é possível desenvolver a percepção e a imaginação através de técnicas específicas, tais como o exercício tátil, as associações das cores com sensações térmicas e/ou sabores, etc., e que, também é possível desenvolver a capacidade crítica, a apreensão da realidade do meio ambiente, permitindo ao indivíduo, cego ou baixa visão, analisar todos os elementos percebidos, e desenvolver a criatividade dentro de um mundo extremamente particular.

Com essa perspectiva, ainda aluno no curso de Artes Visuais, na UFS, identificamos a necessidade de estudos e pesquisas que agregassem, à precária bibliografia existente, conhecimentos na área de educação inclusiva, especificamente na inclusão de pessoas portadoras de deficiência visual, e o papel que as Artes Visuais poderiam exercer para a inclusão desse público na sociedade.

Carecendo de conhecimentos práticos que nos levassem ao nosso objetivo, fomos buscar, em vivências junto ao Centro de Apoio às Pessoas com Deficiência Visual CAP, situado à Rua Vila Cristina, nº 194, Centro, Aracaju

SE, à Escola Estadual Senador Leite Neto, situada à Rua Humberto Pinto Maia, s/n, Conjunto Cidade dos Funcionários, Bairro Grageru, Aracaju SE, à Associação Sergipana para Deficientes Visuais ASSEDEV, (já extinta), e à Associação dos Deficientes Visuais de Sergipe ADEWISE, situada à Av. Pedro Paes de Andrade, 761, Bairro Grageru, Aracaju SE, além de apoio na literatura específica, o aprendizado e treinamento que nos fornecessem suporte para melhor entender e trabalhar as Artes Visuais, em benefício desse segmento da sociedade, principalmente na qualidade de vida.

Naquela oportunidade, observando e aplicando oficinas, constatamos, na prática, a capacidade e o interesse das pessoas portadoras de deficiência visual no aprendizado e utilização das técnicas que lhes foram disponibilizadas através dessas nossas intervenções.

Inicialmente estivemos no CAP, em parceria com a ASSEDEV, e lá, passamos a observar os trabalhos e criatividade dos cegos e baixa visão com modelagem em argila. A destreza e desenvoltura com que os educandos faziam suas peças era admirável e todas com resultado bastante satisfatório. (Figura 1).



Figura 1 – Deficientes visuais modelando argila.

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Mércia A. S. Gonsaga. Dezembro de 2013, no CAP.

Em seguida, formamos um grupo constituído apenas por cegos congênitos, sem qualquer memória visual.

Iniciamos o trabalho de reconhecimento das figuras geométricas básicas, apresentando àqueles participantes formas tridimensionais, feitas com madeira (Figura 2), e figuras planas, obtidas através da colagem de barbante em papel paraná, com cola branca (Figura 3), com o objetivo de criar uma memória tátil das peças apresentadas, proporcionando-lhes uma nova visão e percepção daqueles elementos, memória essa que seria trabalhada posteriormente.



Figura 2 – Percepção de objetos tridimensionais.

Fonte: Acervo pessoal. Foto: José Ricardo Lopes da Silva. Dezembro de 2013, no CAP.



Figura 3 – Percepção e desenho de figuras geométricas planas.

Fonte: Acervo pessoal. Foto: José Ricardo Lopes da Silva. Dezembro de 2013, no CAP.

Outras técnicas foram utilizadas, explorando a capacidade individual de cada participante daquele projeto, sempre utilizando materiais alternativos, tais como, suporte de isopor para gravura e noção de volume (Figura 4), papelão, e papel A4 sobre lixa para ferro.

A partir daí, os trabalhos foram surgindo, com concepções individualizada e visões do mundo daqueles que não enxergam, ou enxergam precariamente.



Figura 4 – Iniciando gravura em isopor. Fonte: Acervo Pessoal.
Foto: José Ricardo Lopes da Silva. Março de 2014, no CAP.

Dentre os materiais alternativos utilizados nas técnicas para a obtenção dos resultados planejados, a lixa de ferro P 100, coberta em sua parte porosa por papel A4, tornou-se a principal ferramenta para que atingíssemos o nosso objetivo, que era o desenho e a pintura, inclusive óleo sobre tela (Figuras 5 e 6).



Figura 5 – Material utilizado (papel e lixa de ferro P-100).
Fonte: Acervo pessoal. Foto: José Ricardo Lopes da Silva. Março de 2014, no CAP.



Figura 6 – Trabalho realizado por aluna cega.

Fonte: Acervo pessoal. Foto: José Ricardo Lopes da Silva. Março de 2014, no CAP.

Para a expansão desses estudos, e, principalmente pela falta de estrutura física adequada para a continuidade dos trabalhos no CAP, encerramos nossas experiências naquele Centro, e fomos em busca de novo local e novos aprendizes. Foi na ADEVISE que encontramos um ambiente físico mais adequado para a continuidade de nossos estudos, e uma aceitação plena do nosso projeto.

Nesse ínterim, estivemos na Escola Estadual Senador Leite Neto, escola regular inclusiva, onde conhecemos todo o processo de aprendizado dos alunos com deficiência visual, estudando em uma sala de aula regular. Destacamos ali um trabalho muito bem coordenado, com preponderância para a Sala de Recursos, elo fundamental nessa cadeia de ensino.

Naquela escola, Senador Leite Neto, encontramos um grupo composto por cinco alunos, na faixa etária entre 9 e 13 anos, que estavam realizando a construção de uma maquete.

Esse grupo abrigava 2 cegos, 2 baixa visão, e 1 vidente. O que viemos a saber mais tarde, através da Profa. Maria Cláudia de Jesus Silva Santana, é que essa era uma composição estratégica, pois o vidente coordenava a equipe, era ele que conduzia e orientava os deficientes visuais nas realizações das tarefas individuais, e juntos atingiam o objetivo comum, com qualidade e perfeição (Figura 7).



Figura 7 – Trabalho realizado por alunos do Colégio Estadual Senador Leite Neto, sob a coordenação da Profa. Cláudia. Acervo pessoal. Foto: José Ricardo Lopes da Silva. Março 2015, ESSLN.

Na ADEVISE, constituímos, em maio de 2015, um grupo com cinco participantes, quantidade que consideramos adequada para um trabalho com mais segurança e qualidade, e traçamos uma diretriz, a nosso ver, compatível com o desenvolvimento do projeto, que teria duração de 60 horas/aula, e duas horas de aula/dia, semanalmente, às segundas e quintas-feiras.

Compunham esse grupo, um cego total, um baixa-visão com elevado grau de deficiência, e três baixa visão com médio grau de deficiência visual. Dos cinco inscritos, e que começaram o projeto, dois desistiram durante o transcurso, o cego total, que também é aluno da UFS, onde cursa Licenciatura em Geografia, e uma média baixa visão, que paralelamente apresentava um quadro de depressão.

Mantivemos a mesma linha de trabalho, conforme anteriormente explicitado, sendo que, no presente caso, a técnica onde utilizamos lixa de ferro e papel sulfite A4, se mostrou fundamental e imprescindível para os trabalhos que seriam desenvolvidos pelo aluno baixa visão com elevado grau de deficiência, acuidade 20/600.

Durante todo o período do curso, compreendido entre maio de 2015 e outubro de 2015, exploramos todas as técnicas então disponíveis, desde os primeiros desenhos com lápis grafite em papel sulfite, no aprendizado de figuras geométricas, luz e sombra, composição, etc., sempre objetivando

dotar aqueles aprendizes, respeitando as suas deficiências visuais, dos conhecimentos mínimos necessários para a execução de trabalhos mais elaborados, inclusive com tinta guache e tinta a óleo.

Nessa etapa do projeto, fomos adaptando e desenvolvendo técnicas que nos propiciassem atingir um maior desempenho artístico dos associados alunos, sendo necessárias abordagens diferentes, para os diversos graus de comprometimento visual dos deficientes.

Ao termino dessa primeira empreitada na ADEVISE, principalmente devido ao empenho e capacidade dos participantes, observamos a elaboração de trabalhos onde se apresenta uma visão da arte bem particular de cada aluno, e uma representação artística do mundo sem muito detalhes e sem todas as cores, porém bem delineada e definida.



Figura 8 – Niceu Dantas. Aluno com acuidade visual 20/600.
Acervo Pessoal. Foto: José Ricardo Lopes da Silva ADEVISE – Jul./2015.



Figura 9 – Niceu Dantas. Trabalho concluído. OST. 30cm x 40cm.
Acervo Pessoal. Foto: José Ricardo Lopes da Silva. ADEISE – Jul./2015



Figura 10 – Ízis Pozener. Aluna com acuidade visual 20/400.
Acervo Pessoal. Foto: José Ricardo Lopes da Silva. ADEISE – Set./2015.



Figura 11 – Ízis Pozener. Trabalho concluído. OST, 30cm x 40cm.
Acervo Pessoal. Foto: José Ricardo Lopes da Silva. ADEVISE – Set./2015.

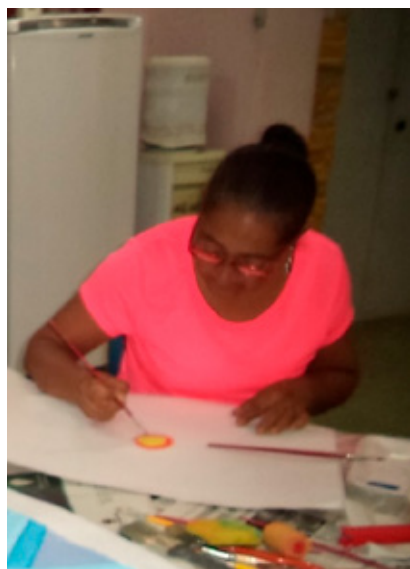


Figura 12 – Silvânia Santos. Aluna com acuidade visual 20/400.
Acervo Pessoal. Foto: José Ricardo Lopes da Silva. ADEVISE – Set./2015.



Figura 13 – Silvânia Santos. Trabalho concluído. OST. 30cm x 40cm.
Acervo Pessoal. Foto: José Ricardo Lopes da Silva. ADEVISE – Set./2015.

Em outubro de 2015, iniciamos uma nova turma, também na ADEVISE, onde, entre os demais, se inscreveu um cego total, o que nos possibilitou a implementação de técnicas mais específicas, com a utilização sistemática de relevos, ora representados por colagens, ora oriundos de perfurações nos contornos das figuras a serem trabalhadas, sempre de baixo para cima, na posição positiva, conforme se utiliza no sistema Braille.

Observamos que esse aluno, no decorrer do aprendizado, desenvolveu seus próprios recursos para atingir os objetivos previstos. Na figura 13, vê-se claramente o deficiente utilizando uma das mãos como um balizador. Enquanto faz os seus traços com a mão direita, com a mão esquerda bem espalmada, o orientando utiliza o dedo indicador como régua, e os dedos polegar e mindinho, colocados nas bordas do suporte, direcionam a posição da linha a ser desenhada.



Figura 14 – Roque Hudson. Aluno cego esboçando o trabalho.
Acervo Pessoal. Foto: José Ricardo Lopes da Silva. ADEVISE – Nov./2015



Figura 15 – Roque Hudson. Trabalho concluído.
Acervo Pessoal. Foto: José Ricardo Lopes da Silva. ADEVISE – Nov./2015

Essa utilização, pelo cego, de uma das mãos como baliza para a construção de linhas, já havíamos observado quando trabalhamos no CAP, em março de 2014.

No trabalho mostrado na figura 16, realizado no CAP, utilizamos papel A4 e a gravura de um cavalo. Colamos a gravura no papel e pontilhamos o seu

contorno no sentido de baixo para cima, gerando assim pontos em relevo definindo a forma da imagem.

Com esse material adaptado, solicitamos ao aluno que fizesse reconhecimento tátil do pontilhado em torno da gravura, e posteriormente construíssse um cercado que simbolicamente protegesse o animal ali representado, complementando a composição. Sem muita dificuldade, talvez por morar na zona rural, e por ter uma memória visual construída no período anterior à perda da visão, o aluno logo reconheceu que era a figura de um cavalo, e com a ajuda dos dedos, utilizando-os como balizadores, desenhou a cerca conforme podemos observar.



Fig. 16 – Trabalho com aluno que perdeu a visão aos 32 anos de idade. Março.2014, no CAP. Idade do aprendiz à época dessa oficina: 35 anos. (Suporte, papel A4, e imagem com contorno pontilhado). Fonte: Acervo pessoal. Foto: José Ricardo Lopes da Silva.

Nesse trabalho junto aos deficientes visuais, não nos preocupamos com as vertentes da produção artística, se a arte é acadêmica, erudita, popular, ou qualquer outra, e sim de uma arte anônima, expressa a partir de concepções únicas, nascidas de uma memória construída com as mãos, através da percepção tátil, por aqueles artistas que não conseguem enxergar através da visão, mas o fazem através da sensibilidade, da percepção, da capacidade de sonhar, mesmo estando eternamente com os olhos fechados ou semicerrados, expondo seus sentimentos e anseios individuais, em busca de equilíbrio e harmonia. Afinal, segundo ALBERTI (1992, p.107), “A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma história. A história proporciona maior glória ao engenho do que o colosso”.

Atualmente, continuamos o nosso percurso, em parceria com a ADEVISE, sempre em busca de concepções artísticas e visões particulares do mundo, de acordo com o grau de visão, acuidade, de cada um dos nossos assistidos.

Um novo grupo está sendo formado para início das atividades em agosto próximo, dessa feita, também, com a parceria do Cultart PROEX/UFS, através de seu Diretor, que nos disponibilizou uma sala, naquele Centro, que proporcionará maior conforto e comodidade aos nossos assistidos.

E, para consecução e ampliação do nosso objetivo, conhecer a percepção mais sutil daquelas pessoas que de alguma maneira estão com dificuldades, quer física ou mental, através das expressões artísticas, ampliamos o nosso projeto, e estamos assistindo, também, a associados da Associação Brasileira de Alzheimer ABRAZ, além de estarmos em fase de contatos preliminares, objetivando prover de conhecimentos básicos de desenho e pintura, pessoas com CA, que poderão expressar, através das Artes Visuais, todos os seus sentimentos em momento tão singular e opressor.

Entendemos que, nos dias atuais, a inclusão social se mostra urgente e necessária, para atender àqueles que necessitam de apoio, compreensão e solidariedade. Partindo dessa premissa, observamos o quanto a Arte pode ser um instrumento útil na consecução desse objetivo.

Em uma sociedade onde a competitividade é fator determinante, sobra pouco espaço para as pessoas com alguma deficiência física ou mental, que ainda não encontram o amparo e respeito necessários para a manutenção da sua dignidade.

Diante dessa realidade, não se pode ignorar a Arte e seu potencial, como enriquecedora do conhecimento individual, no sentido do pensar e fazer, resgatando assim as várias dimensões do ser humano portador de alguma deficiência, quer seja cognitiva, afetiva ou social.

Com esta reflexão, e entendendo o poder das Artes Visuais em promover a inclusão social, pesquisamos, coletamos dados e estamos vivenciando, a aproximadamente quatro anos, esse segmento menos assistido da sociedade, mas especificamente as pessoas com Deficiência Visual.

A Arte tem o poder de equilibrar o homem com o meio nos momentos mais críticos de sua vida, transformando-o e à sociedade. É esta transformação que buscamos realizar através da Artes Visuais, e que iniciamos pelo segmento formado por cegos e baixa visão, e estamos a ampliar esse horizonte, conforme já explicitado.

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Leon Batista, **Da Pintura**. Trad. Mendonça, Antônio da Silveira. São Paulo: Unicamp, 1992.

ARANHA, M^a Lucia de Arruda, MARTINS, M^a Helena Pires. **Temas de filosofia**. São Paulo: Moderna, 1998.

BOSI, A. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 2003. 80p.

COLI, Jorge. **O que é Arte**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

CUTSFORTH, T. **O cego na escola e na sociedade**. Campanha Nacional de Educação de Cegos. Brasília, 1969.

DUARTE JUNIOR, J. F. **Fundamentos Estéticos da Educação**. Campinas: Papirus, 1988. 150p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Sueli (Org.) **O Ensino das Artes: Construindo Caminhos**. Campinas: Papirus, 2001. 224p.

FRESCH, Seli. **A inclusão do portador de deficiência visual no sistema de ensino regular: Desafios e perspectivas**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

GIL, Marta; Alquéres, Hubert. **Educação inclusiva: o que o professor tem a ver com isso?** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Ashoka, 2005.

MARTINS, Fátima Alice. **As artes visuais e a educação inclusiva: Arte sem barreiras**: FNDE. N^o 1, 2002.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 1999.

REGO, Tereza Cristina. **VYGOTSKY: Uma perspectiva Histórico-Cultural da Educação**. 17^a ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

SOUZA, Rita de Cácia Santos Souza. **Educação Especial em Sergipe do Século XIX ao Início do Século XX: Cuidar e Educar para Civilizar**. São Cristóvão: Ed. UFS, 2012.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 377p.

Entrevistas:

Santana, Maria Cláudia de Jesus Silva. Coordenadora da Sala de Recursos da EESLN. Entrevista concedida a Mércia Andrade e José Ricardo Lopes da Silva. Aracaju. 13/05/2014.

Santos, Wellington. Professor cego que atua na Sala de Recursos da EESLN. Entrevista concedida a Mércia Andrade Santos Gonsaga e José Ricardo Lopes da Silva. Aracaju. 23/05/2014.

Sites Consultados:

<http://dvsepedagogia.blogspot.com.br/> Acesso em 29/07/2014.

<http://www.grupoescolar.com/pesquisa/funcoes-da-arte.html>. Acesso em 14/06/2016.

<http://www.conteudoescola.com.br/colaboracao-do-leitor/30/161-arte-e-conhecimento-e-construcao-e-expressao>. Acesso em 13/06/2016.

DELACROIX E GÉRICAUT: EXPRESSÕES NO ROMANTISMO FRANCÊS

Patricia Becker

Universidade Federal de Sergipe.

Departamento de Artes Visuais e Design

patricia.bckr@gmail.com

RESUMO

O artigo discorre sobre as características do romantismo francês como resultado de um período de descontinuidades e transformações resultantes de duas grandes revoluções, a revolução industrial e a revolução francesa. A nova forma de organização da produção e o incremento acelerado da economia, capitaneado pela Inglaterra em fins do século XVIII, bem como a agitação política que culmina com a ascensão ao poder da classe burguesa na França exalta reações em todos os campos das relações sociais e provoca transformações nos valores culturais na Europa. Neste cenário emerge o movimento romântico como um questionamento dos convencionalismos do classicismo e este movimento não constituiu uma unidade em si porquanto adquiriu características próprias em cada nação onde se disseminou. A análise proposta parte do recorte com o olhar no romantismo francês, abordando as obras, "A jangada da Medusa" de Theodore Géricault e "A Liberdade guiando o povo" de Eugène Delacroix.

Palavras-chave: História da Arte, Romantismo, Revolução industrial, Revolução Francesa.

ABSTRACT

The article discusses the characteristics of French Romanticism as a result of a period of discontinuities and transformations resulting from two major revolutions, the Industrial Revolution and the French Revolution. The new form of organization of production and the accelerated growth of the economy, led by England in the late eighteenth century as well as political unrest culminating in the rise to power of the bourgeois class in France provokes reactions in all fields of social relations and It causes changes in cultural values in Europe. In this scenario emerges the romantic movement

as a questioning of the conventions of classicism and this move did not constitute a unit in itself since acquired its own characteristics in each nation where it spread. The proposed analysis of the cutout with the look on French romanticism, approaching the works, "The Raft of the Medusa" by Theodore Gericault and "Liberty Leading the People" by Eugène Delacroix.

Key-words: History of Arts, Romanticism, Industrial revolution, French revolution

Todos nós, inevitavelmente, escrevemos a história do nosso próprio tempo quando olhamos o passado e, em alguma medida, empreendemos as batalhas de hoje no figurino do período. Mas aqueles que escrevem *somente* a história de seu próprio tempo não podem entender o passado e aquilo que veio dele. Podem até mesmo falsificar o passado e o presente, mesmo sem a intensão de o fazer.

– Eric Hobsbawm. Ecos da Marselhesa: dos séculos reveem a Revolução Francesa, São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 14.

Introdução

As manifestações estéticas são antes de tudo o produto da história e da cultura, das relações que permeiam a sociedade e que são responsáveis pelas transformações sociais, econômicas e políticas. Elas correspondem à síntese de valores compartilhados, condicionamentos, conflitos, contradições e inconformidades que constituem a identidade social e a auto-identidade dos indivíduos no seu processo de socialização.

Como expressão dos valores culturais, retratam os modos pelos quais os grupos de pessoas vivem e percebem sua convivência em sociedade e desta forma contribuem para a transmissão e perpetuação daqueles valores e normas, mas também proporcionam o substrato para a criatividade e, portanto, campo fértil para a veiculação de novas ideias e mudanças.

A História da Arte é senão a compreensão crítica das transformações e rupturas dos valores culturais ensejadas pelo devir histórico dos seres humanos em interação social que afinal transbordam visões de mundo nas concepções artísticas de cada época. Estas concepções apresentam-se na forma de temas recorrentes das tradições estéticas em toda a história da

Arte, a natureza, a religiosidade, o povo, a nação, o corpo, a sensualidade, o amor, o tempo presente e o passado, o “real” e o “fantástico”. Podemos, assim dizer que, refletem a visão do mundo, ou melhor, da realidade percebida, idealizada e manifestada pelo artista no seu impulso criativo de (re)construí-la.

É nesta perspectiva que o presente ensaio pretende discorrer sobre as características do Romantismo que floresceu e se tornou o mais singular de uma era de fortes e abruptas transformações, o período que Eric Hobsbawm designou como a “Era das Revoluções” (HOBBSAWM, 2015).

Para o propósito do artigo faremos o recorte com o olhar no romantismo francês, abordando duas obras de dois expoentes deste movimento, “A jangada da Medusa” de Theodore Géricault e “A Liberdade guiando o povo” de Eugène Delacroix.

O Nascimento das Modernidades: Tempos de Rupturas e Revoluções

O homem nasce livre, e por toda a parte encontra-se acorrentado

– Rousseau, J. J. Do contrato social. Peguin Cia., 2011.

Argan esclarece como o desenvolvimento da cultura artística moderna, especificamente o tipo de arte que se desenvolveu na Europa entre os séculos XIX e XX. Remete à relação dialética entre o clássico e o romântico, manifestados na tensão entre a oposição e integração de duas concepções distintas de mundo, as quais se configuram no imaginário coletivo influenciadas pelo contexto ideológico da Revolução Francesa e das conquistas militares de Napoleão (ARGAN, 1992, p. 11).

Aquele autor aborda o problema da afirmação da autonomia da Arte e sua função na cultura de uma sociedade europeia que passava por transformações profundas na organização da produção e nas relações sociais, e que levavam frequentemente o artista a expressar sua posição diante da realidade histórica, natural e social (ARGAN, 1992, p. 14).

De fato o período da história no qual emerge o romantismo pode ser caracterizado pela ebulição política e social. A Europa era sacudida quase que ao mesmo tempo pela mudança do modo de produção e um acúmulo sem precedentes de capital levando a um crescimento econômico

acelerado, bem como os ideais do Iluminismo nutriam no campo ideológico as agitações políticas e movimentos de emancipação no continente e nas colônias dos principais estados-nação europeus.

Esta época foi marcada pelas profundas transformações políticas e sociais, como o enfraquecimento do poder da hierarquia clerical, o nascimento dos estados-nação, o questionamento do poder e dos privilégios da nobreza ao mesmo tempo que se elaborava a concepção de direitos civis.

As condições econômicas e sociais para a ruptura estavam dadas e as descontinuidades abruptas evidenciadas na economia, mas principalmente no poder político materializaram-se no ciclo de revoluções que teve na Revolução francesa o processo mais emblemático de hegemonia da visão e dos valores liberais da classe que ascendeu lentamente e se consolidou no novo arranjo de poder, a burguesia.

No plano econômico, na Inglaterra, a Revolução industrial revolucionava o modo de produção em uma escala na qual

“(...) a certa altura da década de 1780, e pela primeira vez na história da humanidade, foram retirados os grilhões do poder produtivo das sociedades humanas, que daí em diante se tornaram capazes da multiplicação rápida, constante, e até o presente ilimitada, de homens, mercadorias e serviços” (HOBBSAWM, 2015).

Os impactos desta revolução na Arte foram significativos porque afetaram profundamente as bases que a sustentaram durante séculos, na medida em que a tradição artesanal, do trabalho individual e manual passará a ser rapidamente substituído pelo trabalho mecanizado (GOMBRICH, 2012, p. 449). A substituição gradual da produção artesanal, da tecnologia do artesanato voltada à reprodução do ambiente natural, para a tecnologia industrial fundada na ciência e que tem por finalidade a transformação daquele ambiente é apontada por Argan como uma causas principais da crise que se instala na Arte (ARGAN, 2013, p. 17).

Era inevitável que o nascimento da tecnologia industrial, colocando em crise o artesanato e suas técnicas refinadas e individuais, provocasse a transformação das estruturas e da finalidade da Arte (...) (ARGAN, 1992, p. 17).

A ascensão econômica e política da burguesia dissemina novos gostos, uma nova estética, marcada pela ruptura com as convenções e estilos

do passado, a qual mudará definitivamente as relações entre o artista e seus clientes.

A Arte que há bem pouco passara pela transição de *status* social, diferenciando-se de um ofício artesanal e o trabalho do artista, por consequência, do trabalho de um artesão, agora teria ilimitadas opções de criação e de comercialização da sua obra; outra ruptura se opera: sai de cena a figura do príncipe como grande comprador, seja ele representante do alto clero da igreja ou o monarca soberano, dando lugar ao mercado, o burguês como principal demandante pelas obras de arte.

O extraordinário desenvolvimento das artes neste período certamente guarda relação com a dupla revolução, uma que inspirava os artistas com os ideais de liberdade e outra que motivava reações pelo horror que despertava. O florescimento do espírito nacionalista e a reação a um mundo e uma sociedade que se transformava rapidamente por um lado manifestaram nas artes o engajamento do artista nas coisas do seu tempo e por outro o descontentamento, um tipo de insatisfação com a realidade como se apresentava.

Estavam dadas as condições para um dos movimentos mais profícuos na história da arte, o que se designou de Romantismo.

O Romantismo Francês

Designa-se por Romantismo o movimento filosófico, literário e artístico que irrompe em fins do século XVIII e marca seu apogeu durante o século XIX. Este movimento surgiu na Europa em um período de grande agitação política e social, de crise e questionamento do poder absolutista dos *ancien régimes* monarquistas e da sociedade aristocrática, em um cenário de emergência de uma nova classe social, a burguesia, bem como da conjunção das forças econômicas e sociais que propiciariam as condições materiais e políticas para uma profunda transformação que marcaria “o triunfo do capitalismo liberal burguês”, representado pelas duas grandes revoluções, a Revolução industrial e a Revolução francesa.

Na dimensão política, esgotam-se os governos das monarquias absolutistas e surge o liberalismo político influenciado pelo iluminismo, corrente do pensamento que exerceu grande influência e constituiu, em grande medida, o substrato intelectual que fomentou os eventos políticos que se revelariam de extrema importância para a construção da modernidade no mundo ocidental.

Na dimensão social, dissemina-se uma sensação generalizada de inconformismo e nas Artes o repúdio pelos convencionalismos e regras do classicismo.

Para o romantismo, o processo de criação de uma obra de arte originava-se da conjugação dos elementos que emanam da subjetividade, a saber: emoção, sentimento, percepção e a imaginação. Refletia o desencanto com as estruturas sociais decorrentes do processo histórico, e cria uma releitura da realidade na possibilidade de representá-la nos marcos de um idealismo utópico que almeja a integração totalizante do homem ao ambiente natural. Neste sentido há uma aproximação entre o romantismo e a tradição neoclássica na medida em que ambas fazem uma leitura e representação idealizada da realidade (1000 OBRAS PRIMAS DA PINTURA, 2007, p. 285).

Em relação à pintura, pode-se dizer que o romantismo exprime uma reação contra o racionalismo sóbrio, o equilíbrio impessoal e os padrões estéticos do classicismo. Na medida que enfatizava um reforço do sentimentalismo e individualismo do artista através da manifestação poética e pictórica de sua visão pessoal, portanto interpretativa e simbólica da natureza, representada pela sua infinitude plena, de magnitude sublime diante do ser humano.

A dramaticidade do isolamento, a fragilidade do homem diante das forças da natureza, a solidão, certa melancolia e tendência aos escapismos, característicos do sentimentalismo romântico, aliás, encontram-se bem representadas nas composições de Caspar David Friedrich (Figura 1) e Johan Christian Dahl (Figura 2).



Figura 1. Caspar David Friedrich. O Oceano ártico (O Naufrágio da Esperança), óleo sobre tela (1823-1824) 96,7x126,9 cm. Fonte: Arte do Século XIX, Visual Encyclopedia of Art. Scala, 2010, p. 130.



Figura 2. Johan Christian Dahl. Manhã após uma noite de tempestade, óleo sobre tela (1819) 74,5x105,3 cm. Fonte: Arte do Século XIX, Visual Encyclopedia of Art. Scala, 2010, p. 133.

O sentimentalismo adquire uma vertente própria no caso do romantismo na França ao expressar a angústia e revolta com a condição de injustiça e desigualdade social. Os românticos franceses, como dito anteriormente, engajaram-se num tipo ativismo político que se solidarizava com as manifestações do povo. É a marca de um período revolucionário do romantismo na França, o nacionalismo patriótico, o qual será abordado na análise de duas obras icônicas dos dois grandes expoentes da pintura francesa neste período, Géricault e Delacroix.

Jean-Louis-André-Théodore Géricault (n. Rouen, 1791 m. Paris, 1824)

Pintor de um estilo próprio, detalhista e dedicado aos estudos da natureza. Géricault iniciou cedo seus estudos na arte, após a morte da mãe aos dez anos de idade mudou-se com o pai para Paris ingressando no Liceu Imperial. Terminando seus estudos, teve aula com Carle Vernet e Pierre-Narcisse Guérin (1808). Passou um ano na Itália aprofundando seus estudos onde se entusiasmou com a obra de Michelangelo, realizando vários esboços de obras clássicas. Retornando à França, trabalhou por dezoito meses em “A jangada da Medusa” (1819), obra que exemplifica o espírito do romantismo e marca sua eclosão. Entre seus temas estão a violência, loucura e horror. Em 1822 inicia uma série de retratos de doentes mentais. Possuía um fascínio por cavalos selvagens, e soldados feridos. Um de seus temas equestres “O Derby de Epsom”, óleo sobre tela 0,91 x 1,22 m, encontra-se no Museu do Louvre, em Paris. O quadro foi pintado ao fundo de um céu tempestuoso numa cena que os cavalos parecem estar voando. Essa sua paixão por cavalos mais tarde lhe causou a morte repentina após uma queda. (KINDERSLEY, 2009, p.8).



Figura 3. Théodore Géricault. A jangada da Medusa (1818-1819, óleo sobre tela, 491x716 cm. Fonte: 1000 Obras Primas da Pintura, 2007, p. 299.

O quadro de Géricault “A jangada da Medusa”, iniciada em 1818, foi inspirado do naufrágio do navio Medusa que transportava colonos franceses ao largo da costa africana com centenas de pessoas a bordo. Conta a história que poucos conseguiram sobreviver numa jangada improvisada, sendo resgatados dias depois. Uma espera que os deixou ameaçados pela fome e sede, muitos náufragos foram dizimados.

Diante de tantos quadros que formalizavam a epopeia napoleônica, este amotina de um golpe a própria concepção da história exhibe “não mais heroísmo e glória, e sim desespero e morte; não mais triunfo, e sim catástrofe” (ARGAN, 2006, p.53-54).

A obra foi realizada utilizando óleo sobre tela, com dimensões de 4,91 X 7,16 m e encontra-se no Museu do Louvre em Paris, França.

Nesta pintura observamos uma jangada ao mar, com várias pessoas a bordo. A intensidade dramática da obra divide-se entre a angústia das figuras do primeiro plano e a esperança das mais distantes. Géricault retrata o momento em que os náufragos, já quase enlouquecidos, avistam o navio, enviado ao local em missão de socorro. Em detrimento dos corpos dos mortos e moribundos, esta composição atinge seu clímax emotivo no grupo de pessoas que gesticulam de modo frenético para os salvadores.

As figuras parecem estar esculpidas pelos fortes contrastes de luz e sombra. A luz é projetada do foco situado em cima à esquerda, criando toques de luminosidade em diagonal, abrangendo os gestos das figuras.

Ferdinand-Victor Eugène Delacroix (n.Chareston-Saint-Maurice, 1798 m. Paris, 1863)

Eugène Delacroix nasceu de uma família de grande prestígio social. Frequentou grandes colégios de Paris, estudou música no Conservatório e pintura na Escola de Belas Artes onde teve influência de pintores como Rubens e dos clássicos italianos. Foi aluno de Pierre-Narcisse Guérin, mas sua maior influência se deu através de Théodore Géricault por sua dramaticidade e a maneira de utilizar as cores. As viagens à Espanha, Marrocos e Argélia, em 1832 tiveram uma grande influência na sua trajetória, a partir daí interessou-se por temas e episódios do Oriente Médio. Trabalhou com temas políticos do momento, decorou prédios públicos em Paris dentre as bibliotecas do Palácio de Borbon e Luxemburgo (1847) e murais da Capela dos Anjos na Igreja de Saint Sulpice (1861) (GRANDES MESTRES DA PINTURA, 2007, p. 13-15).



Figura 4. Eugène Delacroix. A liberdade guiando o povo (1830), óleo sobre tela, 260x325 cm. 1000 Obras Primas da Pintura, 2007, p. 306.

O quadro de Delacroix “A liberdade guiando o povo” foi inspirado na insurreição de Paris, em julho de 1830. A obra foi realizada utilizando óleo sobre tela, com dimensões de 2,60 X 3,25 m e encontra-se no Museu do Louvre em Paris na França.

A figura central representada pela mulher de torso seminu simboliza a França e a liberdade. Sua cabeça voltada para trás remete ao povo que a segue. A fumaça luzente refletida envolta ao seu corpo nos inspira uma metáfora de libertação. Chama a atenção um cadáver desnudo que provavelmente teve suas roupas roubadas por revoltosos, nos remetendo a um pensamento de que um homem sem roupas representa um ser sem dignidade, assim como se observa outros personagens do quadro com objetos roubados dos cadáveres. O jovem com arma em ambas as mãos representa nesta obra a força da juventude, o burguês caracterizado pelo seu traje, representa a força intelectual, o homem logo atrás do burguês representa a classe trabalhadora demonstrado pela aliança entre plebeus e intelectuais.

Paralelo entre as obras de Géricault “A jangada do Medusa” e Delacroix “A liberdade guiando o povo”

O sentimentalismo marcado neste período de grandes transformações revolucionárias no romantismo francês ao expressar angústia e revolta marcado pela injustiça e desigualdade social fez com que os franceses engajassem num ativismo político que se solidarizava com as manifestações do povo. Nesse sentido o artista teve a necessidade de expressar um sentimento patriótico e representar as coisas do seu tempo.

Delineando um paralelo entre os quadros “A jangada da Medusa” e “A liberdade guiando o povo” percebemos algumas semelhanças: as disposições das figuras agrupadas formam uma estrutura piramidal, os braços erguidos em direção ao ponto máximo; a mulher sacudindo a bandeira em Delacroix e dois homens sacudindo um pano em Géricault; no primeiro plano, os corpos dos mortos, desnudados e contorcidos, a meia nos pés de um soldado morto que é quase uma citação de Géricault.

Em meio as coincidências, encontramos uma diferença fundamental: o movimento da jangada em Géricault ocorre em direção ao fundo da tela e, neste caso, o movimento do grupo, de Delacroix liderado pela figura feminina, avança na direção do espectador.

Segundo Argan (2006, p.57) essa inversão na composição corresponde a uma necessidade retórica. Percebemos isto no quadro de Géricault, quando o movimento dos volumes em direção ao horizonte fazia, no drama, uma violência realista, alcançando os ideais clássicos, um exemplo, no velho com o filho morto.

O que havia de clássico no quadro de Géricault desaparece no quadro de Delacroix. A cor se liberta e a fumaça luminosa que envolve a cena, aumentam a alusão emotiva. Sua intenção parte de romper com o antigo abrindo para um novo discurso, o moderno.

Diante dessas duas grandes figuras do romantismo francês Géricault e Delacroix pode-se perceber o quanto eles influenciaram na libertação das amarras do academicismo, a vontade de poder expressar suas vibrações mais íntimas, viver com intensidade, buscando o seu próprio “eu”.

Referências

1000 Obras Primas da Pintura. Tradução: Eneida Vieira Santos; Jeferson Luiz Camargo, Marcelo Brandão Cipolla. Martins Fontes: São Paulo, 2007.

ARGAN, Guilio Carlo. **Arte Moderna.** Tradução: Denise Bottmann e Frederico Carotti. Companhia das Letras: São Paulo, 2006. 2. ed.

Arte do século XIX. Scala: Florence, 2010. ISBN (Portuguese): 978-888117-769-1

BELL, Julian. **Uma nova história da arte.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

DELACROIX, Eugène. **Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura.** Tradução: Martín Ernesto Russo. Editorial Sol 90: São Paulo, 2007.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte.** 16ª. ed., Rio de Janeiro: LTC, 2012.

HOBBSBAWM, Eric. **A Era das revoluções (1789 – 1848).** 35ª. ed., rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

HOBBSBAWM, Eric. **Ecos da Marselhesa:** dois séculos reveem a Revolução Francesa, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

JANSON, H. W.; Janson, Anthony F. **Iniciação à história da Arte.** 3ª. ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

KINDERSLEY, Dorling. **Arte: artistas. Obras, detalhes, temas: 1800-1900 (I)**. Tradução: Eliana Rocha e Henrique Monteiro. Publifolha: São Paulo, 2009.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **Lembranças de 1848**: as jornadas revolucionárias em Paris. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social**. Penguin Cia., 2011.

WOLF, Norbert. **Romantismo**. Tradução: Isabel Falcão. São Paulo: Taschen, 2008.

GRAFITE NA FACHADA: DISCIPLINA DE ARTE EM ESCOLA PÚBLICA DE SERGIPE

Cristiane Cardoso Barbosa Alves(1); Jaqueline Linhares e Silva(2)

1. SEED. Universidade Federal de Sergipe.
criscb08@hotmail.com

2. SEED. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
jaquelenelinhares@hotmail.com

RESUMO

O relato de experiência sobre a ação “Grafite na Fachada” ocorreu como parte didática da disciplina de Arte durante o projeto de “Educação Ambiental, Sustentabilidade e Cidadania”, realizado no Colégio Estadual Professor Nilson Socorro, no ano letivo de dois mil e quinze, com o objetivo de intervir nas discussões e práticas que envolveram as propostas de Meio Ambiente. As atividades foram subsidiadas por pesquisas bibliográficas, pesquisas de campo e pesquisa ação nessa instituição de ensino. As propostas partiram de sondagens realizadas na comunidade escolar, transformando-as em oficinas de arte, mutirão de limpeza, execução do grafite na fachada, sensibilizações e estudos de meio. A sistematização de atividades e apoio dos atores que compõem a comunidade escolar foram determinantes para os resultados alcançados, o que nos possibilitou refletir sobre práticas da disciplina de Arte e a construção da cidadania.

Palavras-chaves: Educação Ambiental; Arte; Cidadania.

RESUMEN

El relato de experiencia sobre la acción “Grafito en la fachada” ocurrió como parte didáctica de la asignatura de Arte durante el proyecto de “Educación Ambiental, Sustentabilidad y Ciudadanía” realizado en el Colegio Estadual Profesor Nilson Socorro, en el año lectivo de dos mil y quince, con el objetivo de intervenir en las discusiones y prácticas que involucraron las propuestas de ambiente. Las actividades fueron subsidiadas por pesquisas bibliográficas, pesquisas de campo y pesquisa acción en esta institución

de enseñanza. Las propuestas partieron de encuestas realizadas en la comunidad escolar, convirtiéndolas en talleres de arte, movimiento de limpieza, ejecución del grafito en la fachada, sensibilizaciones y estudios de medio. La sistematización de actividades y apoyo de los actores que componen la comunidad escolar fueron determinantes para los resultados alcanzados, lo que nos permitió reflejar a cerca de prácticas de la asignatura de Arte y la construcción de la ciudadanía.

Palabras Clave: Educación Ambiental; Arte; Ciudadanía.

1 Introdução

Compreendemos que o meio ambiente tem sido alvo de inúmeras reflexões, prova disso são as discussões e projetos desenvolvidos por diferentes instituições, dentre elas escolas, ong's, governos, etc. Essa afirmação faz-se necessária à medida que articulamos os posicionamentos dos indivíduos diante da perspectiva da qualidade de vida na contemporaneidade com vistas às futuras gerações.

Nesse contexto, é salutar a mudança de comportamento bem como a visão do homem, no que tange ao meio em que estamos inseridos, seja ele casa, escola, praça, jardim, parques, praia e etc. Por isso, é muito importante trabalhos de sensibilização para a população, destacando que apliquemos toda essa gama de conhecimentos no nosso dia-a-dia.

No âmbito educacional e especificamente no Colégio Estadual Professor Nilson Socorro, vislumbramos a perspectiva de uma Educação Ambiental atrelada à realidade local e com vistas para o exercício da cidadania.

Situado numa comunidade conhecida como "Invasão das Mangueiras", cuja origem da instituição de ensino remonta a uma grande área aberta que servia como depósito de lixo de diferentes naturezas e como um dos espaços propícios para o uso de drogas naquela redondeza, o colégio aos poucos vem sendo reconhecido como um interlocutor que dialoga a serviço da comunidade através das ações conjuntas de educação.

Com uma população de aproximadamente 160.827 habitantes, a unidade escolar situa-se no bairro Taiçoca de Fora, área geográfica identificada como complexo Taiçoca, localizada na Grande Aracaju, no município de Nossa Senhora do Socorro em Sergipe. De acordo com o seu Projeto Pedagógico Escolar

Aliados ao vertiginoso crescimento do complexo, em suas diversas áreas, igualmente ocorre o aumento dos problemas sociais e ambientais, típicos das sociedades sob a hegemonia do sistema capitalista de produção, evidenciando aumento da violência, destruição da cobertura vegetal, poluição de vários tipos: águas, sonora e visual, surgimento de sub-habitações (2014, p. 6)

Para o desenvolvimento do projeto intitulado “Meio Ambiente, Cidadania e Sustentabilidade” partimos de pesquisas *in loco* junto aos docentes, discentes, pais de alunos e demais funcionários do CEPNS, nas quais verificamos a necessidade de realizar atividades que perpassassem pelas práticas de sustentabilidade e que, por sua vez, estivessem entrelaçadas às ações de cidadania, cultura e saúde.

Segundo as reflexões que partiram dos diagnósticos para execução desse projeto, concordamos com Reigota, quando destaca que

Na educação ambiental escolar deve-se enfatizar o estudo do meio ambiente onde vive o aluno, procurando levantar os principais problemas da comunidade, as contribuições da ciência, os conhecimentos necessários e as possibilidades concretas para a solução deles (2006, p.27).

Fez-se imprescindível, no entanto, nas diferentes etapas do projeto, a participação de atores da comunidade escolar, agregando parceiros, pais, representantes de entidades, professores, funcionários da escola e alunos, os quais tiveram a oportunidade de se integrar a diferentes propostas no período de março de dois mil e quinze a janeiro de dois mil e dezesseis.

Sabe-se que a temática de Educação Ambiental, enquanto exemplo de tema transversal, por vezes, tem se restringido às aulas de Ciências, Biologia ou, raras vezes à Geografia, mas num âmbito preliminar esta deveria ser abordada de forma diversificada entre as áreas de conhecimento. Colocamos essa questão como desafiadora, haja vista que, principalmente, professores de disciplinas com cargas horárias reduzidas, e nesse caso citamos Arte, Educação Física, Sociologia, Filosofia, Línguas Estrangeiras, Física e Química, muitas vezes optam em cumprir conteúdos “obrigatórios”. Sendo assim, essa restrição de não entrelaçar esses assuntos à Educação Ambiental e a tantos outros temas transversais não menos importantes, vem deixando um grande vácuo nos discentes, outrossim que a visão conteudista e por que

não dizer “comodista” dos educadores abrem espaço para um patamar, cada vez mais, distante do cotidiano dos educandos.

Atuando como docente da disciplina de Arte, analisamos que a própria conceituação de arte, por si só, complexa, subjetiva e, por que não dizer indefinida, já sugere o grau de dificuldade em propor ações pedagógicas sistematizadas, calcadas nas proposições do PCN e vinculadas à realidade local. Como bem assinala Coli

o importante é termos em mente que o estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai (1995, p.11)

Socializando às propostas do projeto “Educação Ambiental, Sustentabilidade e Cidadania”, optamos experimentar a ação “Grafite na Fachada” através da disciplina de Arte, uma vez que nos sentimos parte das inquietações que permeiam a construção daquele ambiente escolar. As relações de identidade, diversidade cultural, patrimônio e meio ambiente foram fundamentais para o entendimento de preservação daquela instituição. Martins apud Barbosa (2008, p.55) aponta a importância de trabalhos dessa natureza quando enfatiza que devemos estar “não só com o olhar voltado para linguagens da Arte, mas para a história, o meio ambiente, a linguagem verbal, os avanços da ciência e da tecnologia, por que tudo está no mundo contemporâneo.”

Acreditamos nos princípios didáticos da Educação Ambiental articulados com a disciplina de arte, uma vez que há o entendimento “de que todas as áreas do conhecimento devem envolver-se na problemática ambiental, buscando seus pressupostos históricos, problematizando suas incongruências e mapeando possíveis soluções” (KINDEL apud LISBOA, KROB, et al, 2012, p.24).

Para a realização dessa proposta nos debruçamos sobre a pesquisa em Educação Ambiental, num âmbito transversal, em especial na abordagem crítica, percebendo os reflexos daquela comunidade escolar sobre a nossa práxis, a fim de colocá-la em foco no decorrer das ações, discutindo-a e propondo possíveis soluções. De acordo com Guimarães apud Layrargues, a respeito da Educação Ambiental Crítica se discute que é necessário

promover ambientes educativos de mobilização desses processos de intervenção sobre a realidade e seus problemas socioambientais, para que possamos nestes ambientes superar as 'armadilhas paradigmáticas' e propiciar um processo educativo, em que nesse exercício, estejamos, educandos e educadores, nos formando e contribuindo, pelo exercício de uma cidadania ativa, na transformação da grave crise socioambiental que vivenciamos todos. (2004, p.31)

A integração de diferentes atores da comunidade escolar e a sistematização de importantes etapas didáticas e metodológicas das atividades do "Grafite na Fachada" foram fundamentais para o êxito de resultados.

2 Educação Ambiental: Diálogos por Eixos Temáticos

Partimos do pressuposto de que as atividades vinculadas à Educação Ambiental fossem trabalhadas de forma interdisciplinar, no período de março de 2015 a janeiro de 2016, de maneira que se percebesse e se refletisse criticamente sobre diferentes questões associadas ao nosso dia a dia.

O desenvolvimento de ações teóricas e práticas, a exemplo de exposições, estudos de meios, criação da horta, oficinas, grafite na fachada, apresentações culturais e sensibilizações, e que fugiam daquelas trabalhadas no cotidiano escolar, foram estratégias para conseguirmos uma boa participação e interação dos alunos durante suas execuções. Para tanto, enfatizamos que muitas dessas atividades partiram das sugestões dos próprios discentes.

No decorrer do projeto propúnhamos instigar caminhos rumo a uma escola sustentável, pois conforme Brasil (2013, p.2) "esses espaços têm a intencionalidade de educar pelo exemplo e irradiar sua influência para as comunidades nas quais se situam."

Para esse trabalho optamos pela pesquisa de campo, que segundo Severino (2007, p.122) essa forma de abordagem "abrange desde os levantamentos (...), que são mais descritivos, até estudos mais analíticos". Além disso, apropriamo-nos da pesquisa bibliográfica, por meio de informações inventariadas junto às fontes documentais primárias e secundárias, encontradas no Colégio Estadual Professor Nilson Socorro, Biblioteca Central da Universidade Federal de Sergipe e em meios digitais sobre a temática transversal de meio ambiente, ensino-aprendizagem em Arte e caracterização da escola e seu entorno.

Sobre nossos objetos de pesquisas, nos debruçamos sobre diferentes temáticas: meio ambiente e qualidade de vida, reciclagem, lixo, água, aquecimento global, energias renováveis, responsabilidade social e ambiental das empresas, sustentabilidade, grafite e horta escolar.

Em todas as etapas dessa pesquisa, com base na abordagem qualitativa, estivemos em contato direto com todos os envolvidos nessa intervenção (professores, alunos, diretora e coordenadoras). Sob esse ponto de vista Goldenberg enfatiza que “os pesquisadores qualitativistas recusam o modelo positivista aplicado ao estudo da vida social (2004, p.17).”

Selecionamos a pesquisa participante, haja vista que atuamos, na prática, como professoras-orientadoras das atividades e discussões em Educação Ambiental no transcorrer das aulas semanais, consoante carga horária nas referidas turmas.

Para acompanhamento e sistematização do projeto dividimos alguns eixos temáticos, com o propósito de integrar o maior número possível de professores e alunos (e consequentemente seus responsáveis) nas atividades.

2.1 Horta Escolar

Essa atividade surgiu como proposta de um trabalho consciente e participativo, tendo como referência experiências de hortas escolares em diferentes instituições de Sergipe e do Brasil, enquanto meio de integração e agregação de práticas que beneficiam um ser cidadão.

Acreditamos que, dentre outros benefícios, poderíamos enriquecer a nossa merenda escolar e, principalmente possibilitar a sensibilização sobre a importância do meio ambiente, incentivando a formação de bons hábitos alimentares em nossos alunos. Além disso, através da Horta Escolar supomos que seria possível levar o aluno a consumir mais hortaliças - fonte de vitaminas, fibras e sais minerais; a obter noções sobre Educação Alimentar, Ambiental e Sanitária e a servir-se dela como instrumento prático do processo ensino/aprendizagem.

Nesse eixo envolveram-se professores das disciplinas de Matemática, Química, Física, Geografia, Biologia, Ciências, Português, Arte, Filosofia e Sociologia, os quais se engajaram em etapas de pesquisas, capacitações, plantio, manutenção e colheita, conforme disponibilidade de cada docente no processo.

Optamos por dois tipos de horta: canteiro móvel feito de pneus (chão), implementado em área retangular, e horta vertical (muro da escola próximo à horta de canteiro móvel com pneus), feita com garrafas petis.

2.2 Apresentações Culturais e Exposições

Compreendemos que as diversas manifestações culturais num diálogo com o meio ambiente possibilitariam estágios criativos, necessários aos nossos alunos. Nesse âmbito, propusemos o desafio de nos aprofundarmos em diferentes abordagens da Educação Ambiental.

Esse desafio, por sua vez, transpassou por discussões que permearam por conteúdos abrangentes, vinculados à educação ambiental, até às expressões que se articulavam como parte integrante desse conhecimento, tais como performances teatrais, musicais, danças, recitais poéticos, documentários, confecção de painéis, etc.

Cada professor orientou uma turma específica da escola, fundamental ou médio, tendo a oportunidade de experimentar saberes teóricos e práticos e integrando diferentes linguagens artísticas ao fazer pedagógico. Sendo assim, partimos do estímulo do desencadeamento de debates sobre temáticas específicas do meio ambiente, resultando em apresentações culturais e exposições de materiais variados.

2.3 Estudos de Meio

Estamos cientes de que as atividades extracurriculares, além de favorecerem o estímulo do processo ensino-aprendizagem, propiciam o desencadeamento de socialização, à medida que os alunos e professores se relacionam entre si em outros ambientes e se desvinculam, mesmo que temporariamente, do ambiente de sala de aula, e motivação pela busca de novos conceitos e continuidade do que foi visto nos espaços visitados.

É notável que o estado de Sergipe oferece muitas possibilidades para o trabalho de campo, haja vista que os estudos de meio foram articulados ao trabalho de conscientização, reflexão e cidadania. Temos ciência de que alcançamos os objetivos pedagógicos à proporção que os passeios não foram simples atividades de lazer, mas atividades com roteiros e objetivos fundamentados em teorias e práticas bem definidas.

Essa etapa foi realizada entre os meses de setembro e dezembro, obedecendo as seguintes fases: 1.Planejamento – 2.Execução – 3.Avaliação.

De acordo com as diferentes faixas etárias e conteúdos das respectivas séries visitamos os seguintes locais: Oceanário, Parque da Sementeira e Usina Hidrelétrica de Xingó.

2.5 Sensibilizações

As sensibilizações consistiram em estratégias para a realização de diálogos, rodas de conversas, palestras e bate-papos sobre a Educação Ambiental. Essas ações foram realizadas durante toda execução do projeto com alunos dos ensinos fundamental e médio, nos turnos da manhã e tarde, professores e funcionários da escola, com o intuito de gerar reflexões in loco sobre temáticas específicas sobre o meio ambiente.

Os interlocutores dessa ação dividiram-se entre os próprios alunos, professores e equipe diretiva. Os principais temas abordados foram: patrimônio escolar, lixo, água e qualidade de vida.

As sensibilizações feitas por grupos de alunos foram orientadas por professores específicos, conforme temáticas apresentadas acima.

3 Grafite na Fachada: Resultados de Mapeamentos Reflexivos de Alunos

Atuando como docentes da disciplina de Arte no Colégio Estadual Professor Nilson Socorro e percebendo as necessidades de intervenções no âmbito escolar, uma vez que criamos fortes vínculos com a comunidade local através de projetos, nos propomos identificar e analisar as problemáticas daquele espaço físico, sob o ponto de vista de alunos, criando estratégias que amenizassem os diagnósticos.

Partimos de sondagens com todos os alunos dos ensinos fundamental e médio, dos turnos matutino e vespertino, com o objetivo principal de reestruturarmos o planejamento anual da disciplina e, dessa forma adaptá-lo à realidade daquele contexto escolar.

O modelo utilizado para esse diagnóstico foi construído conjuntamente no período de planejamento, momento em que todos os professores da instituição se reuniram, discutiram e avaliaram pontos positivos e negativos da escola do ano letivo de 2014, propondo o Projeto “Meio Ambiente, Sustentabilidade e Cidadania” como principal, haja vista que agregaríamos diferentes saberes e conhecimentos das diferentes áreas ao cotidiano es-

colar. Sobre o diagnóstico, verificamos a importância de focar as atividades no olhar dos alunos sobre a escola e, conseqüentemente, sugestões de intervenções, as quais poderiam se transformar em atividades previstas para a disciplina de Arte. A princípio ficamos surpresas com as contribuições apresentadas pelos discentes, uma vez que apuramos críticas construtivas sobre o espaço físico do colégio, que precisava ser reorganizado de maneira conjunta e urgente. Dentre as principais problemáticas elencadas focalizaram primeiramente, no excesso de pichações em todo ambiente escolar, dando ênfase à fachada da escola, e em seguida ao quantitativo alarmante de lixos encontrados no interior e toda redondeza da escola. Todos os outros itens identificados foram também socializados com toda comunidade escolar para discussões, reflexões e trabalhos coletivos, para tanto demos ênfase aos itens citados acima.



Figura 1. Fachadas da escola antes da intervenção em agosto de 2014.
Acervo da escola. Foto do ex-aluno Alef Bruno.

Por iniciativa da professora Jaqueline Linhares, que em 2014 já havia sinalizado um trabalho dessa natureza por meio de discussões e seminários sobre o grafite e hip hop, conjuntamente com um de seus alunos, o qual naquela ocasião fazia parte do coletivo de grafiteiros do Conjunto João Alves Filho, em Nossa Senhora do Socorro, construíram a proposta do Grafite na Fachada, que tão logo foi apresentada ao corpo docente e equipe diretiva. Discutimos por longas semanas a ideia que sairia dos papeis e transformaria a fachada da nossa escola. Na disciplina, precisávamos conceituar os elementos visuais, distinguir a pichação do grafite e fazer um longo trabalho de percepção visual, associado com a história da arte, dando sentido ao nosso trabalho, já que não bastava mudar por mudar. Precisávamos dar embasamento às nossas falas, ao contexto em que estavam inseridos e perceberem que aquele ambiente visualmente sujo, interferia também na identidade da escola.

Após readaptações do planejamento anual do 6º ano do ensino fundamental ao 3º ano do ensino médio, em abril do ano letivo de 2015 iniciávamos sensibilizações contínuas. Em meio às paralisações, que desencadearam numa greve de três meses, quebramos o processo construtivo de mapeamentos, reflexões e discussões daqueles agravantes no colégio. Tínhamos ciência de que deveríamos persistir na proposta. A motivação já não parecia a mesma. No entanto, insistimos naquela trajetória. Dessa vez já não contávamos com todos os professores empenhados em também nos ajudar. Estavam desestimulados com os resultados da greve.

Por outro lado, em todas as fases de nossas propostas tivemos o apoio constante de toda equipe diretiva, que se somou ao propósito maior de transformar a fachada da escola.

O trabalho foi dividido em etapas de execução nas aulas de Arte, separadas didaticamente para compreensão, porém, complementares, sequenciais e/ou simultâneas em sua aplicação.

3.1 Laboratórios de criação de imagens: uma estratégia para a seleção de alunos para o Grafite na Fachada

Após aulas sequenciadas sobre elementos visuais, leituras de imagens, retrospecto da história da arte, arte contemporânea e danças contemporâneas, articuladas com laboratórios de expressão plástica, selecionamos dois alunos de cada turma, observando o critério de participação e resultados obtidos em trabalhos de construções criativas, os quais foram baseados nas obras dos Gêmeos.

O processo de seleção foi realizado num período de duas semanas, em que após conclusão do trabalho, o desenho seguido pela pintura, no qual os alunos utilizaram a técnica do lápis de cor, a professora do turno da tarde selecionou os resultados da manhã e a professora do turno da manhã selecionou os trabalhos do turno da tarde.

Divulgamos os resultados em todas as turmas e naquela ocasião convidamos todos os alunos selecionados a iniciarem as oficinas de grafite, agendadas para três sábados subsequentes, as quais seriam ministradas pelo coletivo de grafiteiros, orientados pelas professoras da disciplina de Arte. As escolhas dos sábados surgiram como alternativa de desenvolvermos um trabalho sequenciado, com alunos de várias séries no mesmo grupo, o que demandava um acompanhamento mais especificado, e sem prejuízo dos conteúdos de outras disciplinas no transcorrer das atividades para os discentes.

3.2 Processo de criação e produção de registros de vídeo e fotografia

Sendo realizada no período de julho de 2015, a oficina de grafite contou com participação efetiva de alunos dos ensinos fundamental e médio, entre as faixas etárias de 12 a 18 anos e foi ministrada por jovens do coletivo de grafiteiros de Nossa Senhora do Socorro, com os quais tivemos a oportunidade de sistematizar todos os planejamentos de conteúdos e atividades.

Nesse transcorrer, alunos do ensino médio ficaram responsáveis de capturar todas as imagens desse processo, utilizando câmeras digitais e filmadora. Um dos propósitos desse trabalho foi o de também produzirmos materiais áudio-visuais, que seriam transformados em pequenos documentários e exposição.



Figura 2. Realização da oficina de grafite em julho de 2015.
Acervo da escola. Foto de Cristiane Cardoso.

Além de apresentarem técnicas do grafite, associando os letreiros, como resultado de discussões e reflexões da oficina, o coletivo construiu o esboço utilizado na pintura da fachada da escola, junto aos discentes.

3.3. Mutirão: momento de execução do Grafite na Fachada e participação da comunidade escolar

Após memoráveis e produtivos momentos de socialização entre o Coletivo de Grafiteiros e alunos do Colégio Estadual Professor Nilson Socorro, propusemos juntar a comunidade escolar (professores, coordenadores, alunos, funcionários da escola e pais de alunos) para transformarmos as ideias e conhecimentos no auge da nossa proposta: o Grafite na Fachada.

Para execução da pintura, não valeria a pena mudarmos somente as paredes da fachada da escola, tínhamos que colocar em prática também, todas as inquietações que permearam a nossa discussão sobre o lixo naquele ambiente. As provocações feitas num período de um mês com todos os membros da comunidade escolar resultaram num grande mutirão.



Figura 3. Mutirão no Colégio Estadual Professor Nilson Socorro em julho de 2015. Acervo da Escola. Foto de Cláudia Valéria.

Se o maior desafio do “Grafite a Fachada” parecia ser o de associarmos as ideias teóricas e colocá-las em prática, num trabalho conjunto com a comunidade escolar, almejamos com êxito esse objetivo. Iniciamos o mutirão às 8h da manhã e finalizamos às 16h, observando que um outro desafio estaria sendo lançado: mantermos a fachada com uma quantidade reduzida de lixos e não interferirmos na pintura que eles próprios executaram, isto é, sem pichações.



Figura 4- Fachada atual da escola com os resultados do “Grafite na Fachada”. Acervo da Escola. Foto de Cristiane Cardoso, 2015.



Figura 5- Entrada principal do Colégio Estadual Professor Nilson Socorro.
Acervo da escola. Foto de Cristiane Cardoso, 2015.

4 Conclusão

O “Grafite na Fachada” realizado como parte das ações do projeto de “Educação Ambiental, Sustentabilidade e Cidadania”, desenvolvido no Colégio Estadual Professor Nilson Socorro, localizado no Conjunto João Alves Filho, no município de Nossa Senhora do Socorro durante o ano letivo de 2015, obteve resultados satisfatórios e surpreendentes.

A princípio registramos que o trabalho integrador, reflexivo e que permeou além das fronteiras do âmbito escolar, na acepção da cidadania, abarcou a comunidade local, implicando numa significação extremamente favorável para a escola.

Percebemos que o trabalho sistemático com a Educação Ambiental tem proporcionado possibilidades de mudanças de posturas, principalmente nos alunos da escola, à medida que os mesmos têm se colocado como co-autores de práticas conscientes e reflexivas sobre o meio em que estamos inseridos. Reigota (2006, p.24) constata que “a escola é um dos locais privilegiados para a realização da educação ambiental, desde que dê oportunidade à criatividade”. E pensamos além. Entendemos que a integração, o diálogo e a somatização de esforços de toda a equipe, vinculada aos alunos, pais e parceiros possibilitaram novos conhecimentos, assim como a tomada de decisões frente aos problemas detectados.

O forte impacto de execução de todas as etapas do “Grafite na Fachada” deveu-se à sua sistematização, planejamento e vínculo com os conteúdos de Arte, associados à realidade local, trabalhados no decorrer da unidade. Não teríamos como, numa visão sonhadora, abrangermos a magnitude de resultados sem o apoio da equipe diretiva, uma vez que não mediu esforços para mobilizar os recursos materiais e otimização das propostas.

É evidente que o Colégio Estadual Professor Nilson Socorro ainda está longe de ser uma escola modelo, até pelos grandes desafios que observamos no seu cotidiano, que também estão agregadas às limitações do sistema educacional (quantitativo insuficiente de funcionários, escassez de merendas, excessos burocráticos que interferem nas propostas didático-metodológicas da escola, pequena participação efetiva dos pais nas atividades da instituição escolar, etc.), mas é necessário que façamos uma análise mais abrangente dos resultados, uma vez que o respeito pelas nossas ações têm alcançado espaços notáveis na mídia e, principalmente, na comunidade local.

Após mais de um ano de execução do “Grafite na Fachada”, a identidade visual da instituição ainda permanece acesa e sem interferências. O lixo ainda é um forte vilão que, desde as provocações iniciadas com esse projeto, focalizamos no nosso dia-a-dia, mas buscando alternativas na Educação Ambiental para amenizá-lo.

5 Referências

BRASIL. **Política Nacional de Educação Ambiental.** Lei 9795/99. Brasília, 1999.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais:** apresentação dos temas transversais. Parâmetros curriculares nacionais: meio ambiente, saúde. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/ SEF, 1997.

BRASIL. **Manual de Escolas Sustentáveis.** Resolução CD/FNDE no 18, de 21 de maio de 2013. Brasília: MEC, 2013.

BRASIL. **LEI Nº 6.938, DE 31 DE AGOSTO DE 1981.** Brasília: Casa Civil, 1981.

BRASIL. **Programa nacional de educação ambiental –ProNEA.** Brasília:3.ed Ministério do Meio Ambiente, 2005.

COLÉGIO ESTADUAL PROFESSOR NILSON SOCORRO. **Projeto Político Pedagógico.** Nossa Senhora do Socorro, Sergipe, 2015.

COLÉGIO ESTADUAL PROFESSOR NILSON SOCORRO. **Regimento Interno.** Nossa Senhora do Socorro, Sergipe, 2014.

DIAS, Genebaldo Freire. **Educação Ambiental: princípios e práticas.** 9ª ed. São Paulo. Gaia, 2004.

_____. **Atividades interdisciplinares de Educação Ambiental.** São Paulo: Gaia, 2006.

IRALA, C. H.; FERNANDEZ P. M.. **Manual para Escolas: A Escola promovendo hábitos alimentares saudáveis.** UnB - Campus Universitário Darcy Ribeiro - Faculdade de Saúde. Brasília. 2001.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais.** 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LISBOA, Cassiano Pamplona (org.) e KINDEL, Eunice Aitalaia. **Educação Ambiental: da teoria à prática.** Porto Alegre: Mediação, 2012.

REIGOTA, Marcos. **O que é educação ambiental.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

SILVA, Marina. **Encontros e Caminhos: Formação de Educadoras(es) Ambientais e Coletivos Educadores.** Brasília, Ministério do Meio Ambiente. 2005.

SATO, M. **Educação Ambiental.** São Carlos: Rima, 2002.

TRAVASSOS, Edson Gomes. **A prática da Educação Ambiental nas escolas.** Porto Alegre: Mediação, 2004.

Horta na Escola. Disponível em: <http://www.webartigos.com/articles/28109/1/HORTA-NA-ESCOLA-Uma-Pratica-de-Educacao-Ambiental/pagina1.html>. Acesso em 12/08/2015.

Horta uma atividade interdisciplinar. Disponível em: <http://educador.brasilecola.com/orientacoes/hortauma-atividade-interdisciplinar.htm>. Acesso em 12/08/2015.

Passeio Escolar. Disponível em: <http://educarparacrescer.abril.com.br/aprendizagem/8-dicas-passeio-escolar-679958.shtml>. Acesso em 07/08/2015)

KANDINSKY, KLEE E MALEVICH: CONCEPÇÕES ARTÍSTICAS E ABSTRACIO- NISMOS NO SÉCULO XX

Ana Carolina Albuquerque de Moraes

Universidade Federal de Sergipe.

Departamento de Artes Visuais e Design

carolina.moraes@gmail.com

RESUMO

O presente artigo visa a discutir três diferentes concepções artísticas que levaram ao advento de manifestações da pintura abstracionista no início do século XX. Serão abordados aspectos das visões de mundo dos artistas Wassily Kandinsky, Paul Klee e Kasimir Malevich, com o intuito de compreender motivações, objetivos e influências que os fizeram incursionar por trilhas artísticas quase ou totalmente desprovidas de amparo na realidade exterior. A confrontação de ideias de três dos principais artistas do período permite vislumbrar alguns caminhos pessoais e profissionais que vieram a desembocar no complexo fenômeno dito “arte abstrata”, num momento muito inicial de sua aparição no século XX.

Palavras-chave: Kandinsky; Klee; Malevich; “Arte abstrata”; Século XX.

ABSTRACT

This article aims to discuss three different artistic conceptions that led to the advent of abstractionist painting manifestations in the early twentieth century. Some aspects of the worldviews of the artists Wassily Kandinsky, Paul Klee e Kasimir Malevich will be covered in order to understand motivations, goals and influences that made them go through artistic paths almost or totally deprived of support in external reality. The confrontation of ideas of three major artists of the period provides a glimpse of some personal and professional ways that resulted in the complex phenomenon called “abstract art” in its very initial stage in the twentieth century.

Key-words: Kandinsky; Klee; Malevich; “Abstract art”; Twentieth century.

Este artigo visa a confrontar três concepções artísticas distintas que levaram a manifestações da pintura abstracionista na primeira metade do século XX. Tratarei aqui dos artistas russos Wassily Kandinsky (1866-1944) e Kasimir Malevich (1878-1935), bem como do artista suíço Paul Klee (1879-1940), pondo em evidência as diferentes visões de mundo que os levaram a incursionar por caminhos pictóricos em grande medida apartados da ligação a referentes figurativos.

Kandinsky criou um abstracionismo de matriz expressionista, objetivando expressar sua mais íntima “necessidade interior”. Malevich construiu um abstracionismo de cunho geométrico, buscando “a supremacia do sentimento puro” na perfeição das formas geométricas e em sua organização no espaço compositivo. Klee, por sua vez, embora mais identificado com o abstracionismo expressionista de Kandinsky, desenvolveu uma poética que não se permite vincular a nenhum rótulo, mantendo-se sempre autônomo em relação a movimentos e correntes.

A confrontação de pensamentos de três artistas de grande destaque na arte moderna, tanto por suas obras plásticas quanto por seus escritos, permite ampliar a compreensão sobre o fenômeno que se convencionou chamar de “arte abstrata”, no que tange a manifestações suas surgidas na primeira metade do século XX. Que motivações levaram Kandinsky, Klee e Malevich a desprenderem-se do referente figurativo? Que teóricos e artistas os influenciaram em suas experimentações plásticas? Que objetivos pretendiam alcançar com seu afastamento do mundo exterior? Tais questões serão discutidas ao longo deste artigo.

Kandinsky e o “princípio da necessidade interior”

Wassily Kandinsky nasceu em Moscou, em 1866, numa época em que a cidade florescia econômica e culturalmente. Conforme nos contou em *Olhar sobre o Passado* (Kandinsky, 1991), seu livro de memórias, já em criança, e durante toda a adolescência, buscava na arte uma forma de escapar às tensões de seu mundo interior, inquieto e conflituoso. Desenhava, pintava, escrevia poemas e aprendia música, contando com o firme incentivo da tia Elisabete Tikheeva, irmã mais velha da mãe, a quem viria a dedicar o seu primeiro livro teórico, *Do Espiritual na Arte*.

Em 1886, aos vinte anos, ingressava na Universidade de Moscou para estudar Direito e Economia. Seis anos depois, conseguia um lugar de assistente na mesma universidade. (Düchting, 2000, p.9-10). Na visão retrospectiva de

Olhar, reconheceu que as ciências em muito o ajudaram a desenvolver o pensamento abstrato e, como as experiências pessoais se superpõem, esses estudos vieram a abrir novos caminhos ao posterior desenvolvimento de sua arte. (Kandinsky, 1991, p.76).

A decisão por largar tudo e seguir definitivamente a carreira de artista levou algum tempo para ser maturada. Conforme relatou em *Olhar*, dois acontecimentos mexeram radicalmente com sua sensibilidade artística e acabaram por se tornar decisivos. Um deles foi deparar-se com *A meda de feno*, quadro de Claude Monet, na exposição dos impressionistas franceses em Moscou, em 1895. Kandinsky ficou chocado com a ausência de um objeto reconhecível no quadro: onde estava a meda de feno, a que aludia o título? “Eu era incapaz de reconhecê-la. E foi penoso não reconhecê-la”. (*Ibid.*, p.77). O vigor cromático da obra também o instigou profundamente, revelando na paleta uma certa “força insuspeita” que fazia o quadro “flutuar diante dos olhos” nos momentos em que menos esperava. (*Ibid.*, p.77-78). “Tive a impressão de que aqui a própria pintura vinha para o primeiro plano; perguntei-me se não seria possível ir mais longe nessa direção”. (*Ibid.*, p.190-191).

Outra experiência muito importante foi a sinestésica audição de *Lohengrin*, ópera de Wagner, apresentada no Teatro Real de Moscou (em data não precisada nem por Kandinsky nem pelos biógrafos lidos). Ao ouvir a instrumentação dos sons, Kandinsky teve a nítida sensação de estar “vendo” as cores do crepúsculo de Moscou, a sua hora predileta, que tanto tentava captar em suas telas, mas não sentia obter êxito. De repente, parecia que todas essas cores desfilavam diante dos seus olhos, e “linhas selvagens, quase loucas” desenhavam-se à sua frente, tudo isso evocado pelo som vigoroso dos violinos, baixos e instrumentos de sopro. (*Ibid.*, p.78).

Talvez daí tenha nascido, de modo ainda meio confuso, o paralelo que veio a se tornar o ponto de partida de seu primeiro livro teórico: a música, “a arte mais imaterial de todas”, deveria servir como um modelo inicial para que a pintura também atingisse sua autonomia. (Kandinsky, 2000, p.57-58).

Em 1896, Kandinsky deixou Moscou e seguiu para Munique, cidade onde veio a realizar seus estudos de arte e dedicar-se totalmente à carreira de artista. Num dia ao entardecer muniquense, já em 1908, o artista vivenciou uma súbita experiência, um momento de descoberta interior que se fez muito importante para o desenrolar da sua carreira. (Düchting, *Op. cit.*). Todo o fervor desse momento ímpar foi descrito em *Olhar*:

(...) já em Munique, em meu ateliê, quedei-me sob o encanto de uma visão inesperada. Era a hora do crepúsculo nascente. Acabava de chegar em casa com minha caixa de pintura, depois de executar um estudo, ainda enleado em meu sonho e absorvido pelo trabalho que acabava de terminar, quando deparei com um quadro de uma beleza indescritível, impregnado de grande ardor íntimo. A princípio fiquei confuso, depois abei-rei-me rapidamente do quadro misterioso no qual via apenas formas e cores e cujo tema me era incompreen-sível. Não tardei a encontrar a chave do enigma: era um de meus quadros, encostado na parede com o lado para baixo. (...) Agora eu tinha certeza, o objeto prejudicava meus quadros. (Kandinsky, 1991, p.87-88).

Tal constatação não veio desacompanhada de medo e incertezas. Kandinsky não sabia o que deveria substituir o objeto faltante. Não queria desenvolver uma arte meramente decorativa, tampouco se limitar a ir adiante na estilização das formas, do que a vanguarda já estava cheia de adeptos. (*Ibid.*).

No mesmo ano 1908, publicava-se em Munique o livro fruto da pesquisa de doutoramento de Wilhelm Worringer, filósofo alemão. As ideias expostas em *Abstraktion und Einfühlung* vieram a conferir respaldo teórico aos ideais ainda confusos do sedento pintor. (*Ibid.*). Na obra, Worringer apresenta duas categorias artísticas opostas, a *Abstraktion* e a *Einfühlung*, como necessidades psíquicas distintas do homem em sua relação com o meio ambiente. Para exemplificar sua teoria, o filósofo remonta às civilizações da Antiguidade. Segundo ele, as clássicas civilizações mediterrâneas tenderiam para a *Einfühlung*, termo cuja tradução em português é um tanto controversa, mas que será aqui traduzido por “empatia”, tal como proposto por De Fusco (1988). Sediadas num acolhedor ambiente litorâneo, essas civilizações estariam propensas a desenvolver uma relação de empatia com o meio ambiente e, assim sendo, sentir-se-iam impelidas a reproduzir suas formas em arte. Por seu turno, haveria nos povos nórdicos e germânicos uma tendência artística à criação de formas abstratas, e isso se daria como uma fuga psíquica à gélida natureza que os cercava. (Vicens, 1973).

Vivendo na Alemanha, Kandinsky pintou, em 1910, sua primeira obra desprovida de referência figurativa. Tratava-se de uma aquarela, e ele a chamou simplesmente *Primeira Aquarela Abstrata* [Figura 1]. (Düchting, *Op. cit.*). No mesmo ano, concluiu seu primeiro tratado teórico, *Do Espiritual na Arte*, cuja publicação, no entanto, só se deu em janeiro de 1912. Conforme

aclarou no prefácio da primeira edição, o livro foi o resultado de observações e anotações isoladas que se foram acumulando ao longo de alguns anos. (Kandinsky, 2000).



Wassily Kandinsky. *Sem título (Primeira aquarela abstrata)*. 1910. Lápis, aquarela e tinta-da-china sobre papel. 49,6 x 64,8 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

(Düchting, *Op. cit.*, p.39)

Como observou Elger (2003), *Do Espiritual na Arte* parece ter surgido para justificar a recém-incursão de Kandinsky no mundo abstrato. Kandinsky não ousou, como Picasso, mover-se livremente entre vários procedimentos sem dar qualquer satisfação sobre as reviravoltas. Houve, ao longo de toda a carreira do pintor russo, um grande esforço para teorizar, para verbalizar as conclusões teóricas que obtinha a partir da fatura das obras.

No livro, Kandinsky agiu como um profeta que vislumbrava a chegada de uma promissora era espiritual, a qual, pouco a pouco, lograria ir tomando o lugar da então dominante sociedade materialista dos vícios e dos excessos, tão apegada às coisas do mundo exterior. Distribuiu a sociedade em níveis ao longo de um imaginário triângulo espiritual, que imprimiria um movimento lento e contínuo para frente e para o alto. No topo do triângulo, muitas vezes, não haveria mais que um único homem, aquele cujo poder de ver além da sua época lhe daria a missão de fazer “avançar o carro da humanidade” – parece-nos evidente que era assim que ele se via diante da sua sociedade. Inicialmente, as palavras desse homem ecoariam no vazio, os outros taxar-lhe-iam “de impostor, de semilouco”. Apenas com o passar do tempo era que suas ideias lograriam penetrar as camadas mais inferiores do triângulo, paulatinamente, uma a uma, e que estas camadas se abririam para receber o pão espiritual que lhes estaria sendo ofertado. Dessa forma,

cada uma, num tempo próprio, ascenderia ao degrau imediatamente superior. Assim se daria a lenta e hesitante caminhada da humanidade rumo a uma existência mais verdadeira e mais plena. (Kandinsky, 2000).

Nessa escalada espiritual, a arte conteria um papel fundamental. O artista seria aquele cujas antenas especialmente sensíveis captariam o chamado antes que os outros o pudessem pressentir. Poder-se-ia tornar o profeta da humanidade se a isso se dispusesse e se, para tanto, conseguisse se desapegar das vantagens materiais proporcionadas pela era da exterioridade. Nasceria, com isso, uma nova arte, cujo objetivo último seria o verdadeiro encontro consigo mesma, encontro este que se daria a partir do momento em que o artista conseguisse, através dela, expressar o conteúdo mais íntimo de si próprio, os seus sentimentos mais sutis e mais profundos. (*Ibid.*).

A fim de que a pintura conseguisse descobrir sua própria essência, Kandinsky sugeriu que ela se voltasse para a música e lhe observasse os procedimentos. "A música é, há muitos séculos, a arte por excelência para exprimir a vida espiritual do artista", afirmou. (*Ibid.*, p.57). Na apologia dessa relação baseia-se grande parte do livro. Kandinsky analisou Wagner, Debussy, Schönberg para mostrar que a pintura, assim como a música, poderia libertar-se do "Belo exterior" e penetrar no que chamou de "Belo interior", "aquele para o qual nos impele uma necessidade interior quando se renunciou às formas convencionais do Belo". (*Ibid.*, p.51). Também na pintura, portanto, o único guia deveria ser a "necessidade interior" do artista. Essa necessidade interior faria surgir formas e cores que, dispostas numa determinada configuração, seriam a sua mais pura expressão, permitindo que fosse comunicada ao observador através da obra.

Não se trataria, entretanto, de imitar em pintura os procedimentos musicais; cada arte seria uma, com seus próprios meios. Tratar-se-ia, primeiramente, de estudar os meios próprios da música e a forma como ela os utilizava para expressar conteúdos imateriais - ao invés de reproduzir impressões ou sons captados da natureza. Descoberto isso, a pintura deveria, então, voltar-se para si mesma e buscar desenvolver os meios que lhe eram caros, a fim de alcançar o objetivo comum de expressar aquilo que não era tangível, mas que tinha origem no espírito e deveria ser expresso numa forma peculiar. (*Ibid.*).

Ao se aprofundar no conhecimento de si mesma, cada arte especializar-se-ia e separar-se-ia das demais. Mas esse desenvolvimento das potencialidades individuais de cada uma deveria, ao final, levar à união das forças de todas elas em prol de um objetivo único: a conquista do reino espiritual. Assim

nasceria aquilo que Kandinsky denominou “a verdadeira arte monumental”. “Quem quer que mergulhe nas profundezas de sua arte, em busca de tesouros invisíveis, trabalha para erguer essa pirâmide espiritual que chegará ao céu”, concluiu. (*Ibid.*, p.59).

Na segunda parte da obra, Kandinsky formulou o que chamou de *Princípio da Necessidade Interior*, a base que deveria guiar todas as manifestações artísticas da nova era. Consistiria esse princípio na ideia de um canal aberto entre o conteúdo presente na alma do artista e sua materialização na obra de arte, assim como no ideal romântico de que esse mesmo conteúdo encontraria semelhante ressonância na alma do espectador. Eis, assim, a ideia kandinskyana de obra de arte: uma ponte entre a alma do artista e a alma do espectador. (*Ibid.*).

Para que esse trânsito pudesse ser efetivado, porém, seria necessária a realização de dois esforços complementares: aprofundar o homem em seu próprio espírito e aprofundar a pintura em seus próprios meios. “O homem não gosta muito de aprofundar. Mantém-se à superfície; isso exige menos esforço”. (*Ibid.*, p.115). Diante dessa constatação, Kandinsky alertou para o perigo que se anunciava quando o artista buscava expressar conteúdos espirituais por meio de formas extraídas do mundo exterior. Acreditando ter encontrado uma explicação narrativa para o quadro, o espectador normalmente se daria por satisfeito, privando-se de receber as vibrações psíquicas mais profundas que teriam na obra apenas um suporte. Daí que quanto mais abstrata a obra, mais fácil seria livrá-lo a essa armadilha. (*Ibid.*).

(...) a forma, o movimento, a cor, os objetos tomados à natureza (real ou não real) não devem provocar nenhum efeito exterior ou que possa exteriorizar-se numa narração. Quanto mais o movimento, por exemplo, for não motivado exteriormente, mais o efeito que ele produz será puro, profundo, interior. (*Ibid.*, p.116).

Mas não só de recurso contra a superficialidade da recepção serviria a abstração. Também ela permitiria ao pintor expressar conteúdos psíquicos mais sutis e nuançados do que os “sentimentos materiais” – alegria, tristeza, medo, etc. – que até então haviam servido de conteúdo à arte figurativa. Dessa forma, seria preciso que o pintor efetuasse um esforço no sentido de educar a sua alma, tornando-a sensível às vibrações mais sutis proporcionadas pela forma e pela cor, a fim de que, no momento da criação de uma obra, ela pudesse agir de modo certo e decisivo, revelando-se inteiramente através dos meios de expressão pictórica. E mais uma vez a analogia com a

música fazia-se presente numa imagem poética: “Um homem cuja sensibilidade seja tão apurada é como esses bons violinos em que já se tocou muito e que, ao menor toque, vibram com todas as suas fibras”. (*Ibid.*, p.67).

Mas para que conteúdos imateriais pudessem ser expressos através de uma obra, seria necessário ainda um esforço no sentido de identificar e compreender as possibilidades expressivas de cada um dos dois meios próprios da pintura – a cor e a forma. Ou seja, a exemplo da música, a pintura deveria elaborar o seu próprio “baixo contínuo”: uma gramática específica para a linguagem pictórica, versando sobre os seus meios e as relações entre eles. Como tudo o que é vivo, porém, as regras ali contidas estariam sujeitas a sofrer alterações no decorrer dos tempos, acompanhando – e não tolhendo – a prática da atividade. (*Ibid.*).

Objetivando contribuir à realização desta tarefa, Kandinsky abordou, nesta primeira obra teórica, principalmente os aspectos da cor, o meio pictórico no qual sempre se sentira mais à vontade e pelo qual demonstrara uma profunda afinidade desde os mais tenros anos da sua infância. Para ele, as vibrações mais sutis despertadas pela cor não poderiam ser explicadas simplesmente pelo efeito físico da cor sobre o olho, nem pelo mecanismo psíquico da associação, alimentado pelas experiências sensoriais anteriores relativas a esta ou aquela cor. Em verdade, Kandinsky estava convicto de que a cor – assim como a forma – exerceria uma ação direta sobre a alma, e que através da eficácia desse contato se produziriam as vibrações certas. “A cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa”. (*Ibid.*, p.68).

Conforme escreveu Philippe Sers no prefácio do livro, o que Kandinsky aí desenvolveu no campo da cor deve, com justiça, compor o rol seletivo de teorias das cores elaboradas por artistas, ao lado de importantes contribuições anteriores como as de Turner, Delacroix e Seurat. (*Ibid.*, p.12). A análise de Kandinsky foi feita pela via da pura sensibilidade: ele olhava a cor e a sentia, deixava-a agir sobre a alma. E foram as impressões providas deste contato – às quais chamou “vibrações” ou “ressonância” – que ele genuinamente descreveu em seu livro.

A linguagem utilizada é simples, sem erudição, poética e dotada de forte carga simbólica. A todo momento, Kandinsky parecia ouvir o “som” das cores: a análise é fartamente temperada com imagens metafóricas, onde os diversos matizes são comparados aos sons dos instrumentos, e suas tonalidades associadas às notas agudas ou graves da escala musical.

O livro-manifesto de Kandinsky - pequeno, de linguagem simples e repleto de um fervor idealista tipicamente juvenil (embora o autor já contasse quarenta e quatro anos) – foi lido pelos seus contemporâneos vanguardistas e exerceu uma influência decisiva no pensamento artístico da época. Apesar disso, Kandinsky foi o único artista de seu tempo a manter-se fiel, durante toda a vida, à vertente expressionista de abstracionismo que iniciou – embora suas obras posteriores a 1918 possam, por seu aspecto formal, parecer situar-se na matriz geométrica. Sua influência, de certo, veio a ser bem mais contundente após a Segunda Guerra Mundial, abrindo o caminho às várias correntes do Informalismo. (De Fusco, 1988).

À época em que *Do Espiritual na Arte* se produzia, havia certamente um embate profundo entre forças conservadoras e progressistas no universo da arte. Para Kandinsky, a “era do materialismo” começava a ser progressivamente substituída por uma outra era, de cunho transcendental, interior e espiritual. Sem compactuar com o maniqueísmo dessa visão, o que vejo aí é o conflito interior de um homem atribuído a uma realidade externa.

O embate entre forças artísticas conflitantes deu-se ao longo de toda a história, sempre que uma nova corrente emergia e uma anterior perdia terreno, não se tratando, portanto, de uma característica exclusiva da revolução abstracionista. Por isso, acredito que o panorama de confronto entre forças materiais e espirituais na arte, na sociedade, no mundo, tecido por Kandinsky ao longo de seu primeiro livro, tratava-se, em primeiro lugar, de um panorama das vicissitudes do seu mundo interno num momento em que a empreitada abstracionista ainda se via muito incipiente e as incertezas ainda se mesclavam às esperanças. Material e espiritual confrontavam-se em seu próprio eu. Tanto o era que o discurso em vigor no seu segundo livro teórico - *Ponto e Linha sobre Plano* (Kandinsky, 2001), publicado em 1926, quando lecionava na *Bauhaus* – é muito mais comedido, equilibrado, menos entusiasta, respaldado pelas certezas que tantos anos a mais de estudo e labuta lhe permitiram alcançar. Evidentemente, a essa altura, o abstracionismo já gozava também de um maior reconhecimento em círculos artísticos, na crítica e na sociedade, enquanto forma legítima e válida de fazer artístico.

Kandinsky teve alguns discípulos entre seus contemporâneos, sendo Franz Marc o mais fiel deles. Entretanto, a morte prematura aos trinta e seis anos – em combate na Primeira Guerra Mundial - não permitiu que o jovem enveredasse consistentemente pelas trilhas do abstracionismo. Muitos artistas, como Frantisek Kupka, Robert Delaunay, Sonia Terk, Alberto

Magnelli, mantiveram apenas alguns pontos de convergência com as propostas de Kandinsky. É também o caso de Paul Klee. (*Ibid.*).

Klee e o voo que transcende a dor

Paul Klee (1879-1940) nasceu na Suíça, e seu talento artístico manifestou-se primeiro na música. Ao longo de toda a sua vida, firmou-se como um habilidoso violinista. (Read, 1974).

Mudou-se para Munique aos dezenove anos e, naquela cidade que fervilhava como um dos principais centros da vanguarda artística modernista, ingressou na classe de Franz Stuck, à época considerado o primeiro desenhista da Alemanha – como nos diz Kandinsky, que também fora seu aluno, em *Olhar* (*Op. cit.*). Regressando à Suíça em 1902, Klee escreveu:

Eu tenho que desapontar primeiro. Espera-se que eu faça coisas que um sujeito habilidoso poderá facilmente fazer. Mas a minha consolação deve ser que sou muito mais dificultado por minha sinceridade do que por qualquer falta de talento ou habilidade. (...) Para mim, é muito necessário começar com minúcias, mas isso também é uma desvantagem. Quero ser como um recém-nascido, sem saber absolutamente nada sobre a Europa, ignorando fatos e modas, ser, enfim, quase primitivo. (Klee, *apud* Read, *Op. cit.*, 173).

A ambição de ser como um “recém-nascido”, entretanto, não impediu que Klee absorvesse algumas influências, notadamente as de Blake, Goya, Corot, Van Gogh, Ensor e Cézanne. Foi apenas em 1911 que estabeleceu contatos mais efetivos com seus contemporâneos vanguardistas e, percebendo imediatamente que Kandinsky e Marc mantinham convicções semelhantes às suas, a eles se juntou em seu recém-fundado grupo *Der Blaue Reiter*, participando modestamente de suas atividades. (Read, *Op. cit.*).

Giulio Carlo Argan definiu a obra de Klee como “uma espécie de diário de sua própria vida interior ou profunda, de tudo o que permaneceu no estágio de impulso ou motivo, e não se traduziu como causa de determinados efeitos, não constituiu história”. (Argan, 1992, p.323). De fato, a obra de Klee – salientou De Fusco (*Op. cit.*) – baseia-se essencialmente na representação, muito mais do que em qualquer preocupação formal, apesar de o artista ter elaborado teorias de inestimável valor sobre a *Gestaltung* (a configuração) durante o período em que lecionou na Bauhaus.

Diante disso, poderia surgir a seguinte pergunta: como representar coisas que ficaram em estado de impulso, que não fizeram história? E foi o próprio artista quem nos deu a chave para iniciar a compreensão desse problema: “a arte não reproduz o visível, mas torna visível”. (Klee, In: Chipp, 1999, p.183). A finalidade da arte, portanto, não seria representar o que já existia e era conscientemente percebido pelos sentidos – o que já era “visível” –, mas penetrar nas regiões mais profundas - apenas vagamente pressentidas – do inconsciente, regiões povoadas por um mundo infinito de coisas que não víamos – mas que nem por isso deixavam de existir –, e dar a essas coisas, a esses resíduos de conhecimento, uma forma, um aspecto visível.

Quanto aos temas das obras de Klee, o mundo das coisas representadas, ou melhor, tornadas visíveis, é bastante abrangente: o teatro, a música, os animais, o humor, a filosofia, a paisagem, a arquitetura, a guerra, etc. E, conforme nos mostrou De Fusco, cada um desses temas está povoado por uma variedade surpreendente de subtemas, tão bem trabalhados que revelariam todo um novo universo. Temas aparentemente tão divergentes estão unidos em Klee pelo fato de não estarem disponíveis na superfície da consciência, mas exigirem, para virem à tona, uma penetração nas trilhas tortuosas do inconsciente: “são coisas sonhadas e narradas, em muitos casos, tão-só graças a um ‘erro’, a um resíduo de conhecimento comum ao artista e ao espectador” (De Fusco, *Op. cit.*, p.57).

Habitantes do mundo caótico e em grande parte inacessível do inconsciente, essas coisas originam - ao adquirirem um aspecto visível - imagens que são mais recordadas do que vistas, mais sugestão do que afirmação. Disso decorre, como um segundo fator de vínculo entre elas, o olhar comum que o artista lhes conferia: um olhar distante e profundamente melancólico. A arte de Klee é, sem dúvida, expressão de sentimentos; contudo – argumentou De Fusco (*Op. cit.*) -, a emoção em Klee de forma alguma era expressa com o imediatismo, a imanência e a dramaticidade carnal dos expressionistas. Expressar, para ele, era, antes, submeter a uma mediação, a um filtro, e, em seguida, envolver o conteúdo num jogo sutil de sugestões e insinuações – nada, de fato, era declarado. “Daí que a felicidade apenas sorri (...), nunca explode como nas furiosas visões sensuais de Courbet, por exemplo”, acrescentou Subirats (1988, p.211). Nesse distanciamento do olhar resulta uma diferença básica entre Klee e os expressionistas.

A obra de Klee também é frequentemente identificada com o Surrealismo. De fato, existem pontos de íntima convergência: além de buscar seus temas à memória inconsciente, Klee percebeu – como mostrou Read (1974) – que

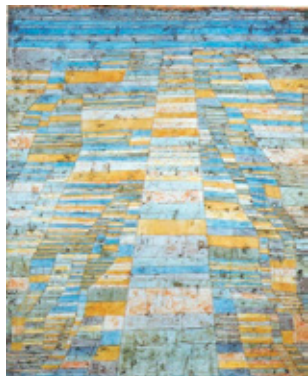
o processo formativo essencial não podia ser controlado pela consciência, uma vez que se dava em regiões mais longínquas da psique. No entanto, Klee discordava deliberadamente das pretensões científicas do movimento surrealista – a ideia de que uma obra de arte poderia consistir na materialização direta de dados automaticamente projetados do inconsciente. Para ele, “o processo de gestação é complexo, envolvendo observação, meditação e, finalmente, domínio técnico dos elementos pictóricos”, enfatizou Read (*Ibid.*, p.180). Com isso, Klee defendia uma interação entre as fontes subjetivas e os meios objetivos da arte, contrapondo-se à apologia surrealista de uma subjetividade extrema.

Sua inclusão neste artigo deve-se à sua profunda contribuição para a arte abstrata moderna, mesmo que ele próprio – “contaminando” sua obra de uma sutil ironia – também não se permitisse qualificar como um abstracionista ortodoxo. Nos seus quadros em que a componente abstrata é dominante, De Fusco (*Op. cit.*) identificou dois procedimentos distintos. Há obras em que a componente figurativa desapareceu por completo, não havendo qualquer resquício de referente. A essas, Klee ironicamente acrescentou um título, associando-as a uma experiência empírica, e pondo em xeque seu caráter abstrato. É o caso de *Rua principal e ruas laterais* [Figura 2], pintura a óleo de 1929. Nessa obra, um emaranhado de linhas e cores ganha um referente figurativo pela evocação das “ruas”.

O segundo procedimento diz respeito a obras que começaram por ser desenvolvidas como manifestações abstracionistas, mas que, no decurso de sua realização, foram adquirindo vestígios figurativos. De Fusco chamou a esse procedimento “dimensão invertida”, segundo a qual o artista, “seguindo um processo muito pessoal, que articula linhas, formas e cores de um modo abstrato, se apercebe a certa altura que daquele emaranhado de signos pode emergir uma imagem familiar e reconhecível”. (*Ibid.*, p.57). Também aqui Klee se utilizava da dimensão irônica e não permitia que sua obra se encaixasse em parâmetros conhecidos. A um retículo colorido de vermelho, amarelo e verde, por exemplo, acrescentou três pequenos quadrados, sugerindo janelas, um pequeno triângulo amarelo, simbolizando um telhado, e quatro manchas verdes, que lembravam árvores. Eis o quadro *Paisagem ao pôr do Sol* [Figura 3], que, por suas evocações figurativas – tanto da imagem como do título – lembra uma visão infantil de cidade.

Diante dessa ambiguidade de atitude em ambos os procedimentos – no primeiro a abstração é comprometida por um título que remete a algo exterior, enquanto no segundo a figuração é comprometida pelo alto grau

de abstração da imagem –, Grohmann afirmou: “Klee nunca é abstrato, nem mesmo nos quadros aparentemente abstratos ou, como ele preferia dizer, absolutos”. (Grohmann, *apud* De Fusco, *Op. cit.*, p.57). Contudo, o próprio Klee, em seu diário, usou o termo abstração referindo-se a um determinado momento da sua arte: “Precisava escapar do mundo, queria chegar a um mundo em que fosse possível a afirmação, tive que voar; abstração”. (Klee, *apud* Subirats, *Op. cit.*, p.212).



Paul Klee. *Rua principal e ruas laterais*. 1929. Óleo sobre tela. 83 x 67 cm. Wallraf-Richartz Museum, Colônia.
(Argan, *Op. cit.*, 449)



Paul Klee. *Paisagem ao pôr do Sol*. 1923. Óleo sobre tela montada sobre cartão. 29,8 x 40,6 cm. Marlborough Art Gallery, Londres.
(De Fusco, *Op. cit.*, p.64)

Para Klee, portanto, a abstração não era tida como uma lei ou como a culminância de todo o desenvolvimento da arte até então, como considerada por seus contemporâneos abstracionistas; era, antes, o sinal de uma crise, mas também a esperança de um futuro melhor (Subirats, *Op. cit.*). A abstração em Klee era um voo que permitia transcender a angústia de uma realidade marcada pelo materialismo, a dor, a destruição e a morte – estávamos então nos amargos anos da Primeira Guerra Mundial – rumo a uma salvação difícil, mas ainda possível. Transcender a angústia, mas não a negar. É essa, segundo Subirats (*Ibid.*), a peculiaridade do abstracionismo de Paul Klee.

De acordo com esse autor, todas as manifestações abstracionistas das vanguardas do início do século XX pecariam por estarem calcadas numa ilusão: o ideal de uma existência cristalina e transparente, em que o real sucumbiria ante o espiritual. Pecariam por não permitirem a elaboração da realidade de angústia, acreditando ilusoriamente poder reprimi-la.

Apenas Klee é liberto dessa crítica. Sua obra desceria às ruínas para, então, buscar a emancipação. Nela, as insinuações de morte estariam sempre presentes – tema que o perseguiu desde que a guerra lhe tirou dois grandes amigos, os pintores Macke e Marc. Entretanto, também haveria sempre a esperança de transcender essa realidade e buscar algo melhor no futuro. A obra de Klee, portanto, permitiria a convivência – conflituosa, é certo – entre abstração e angústia, sem que nenhuma das duas conseguisse reprimir a outra. Talvez fosse por isso que Klee “se permitisse” a figuração, convivendo ironicamente com a abstração. Todas as manifestações em arte seriam possíveis em nome da libertação do homem de seu próprio drama, e seria com esse objetivo que Klee faria sua viagem às profundezas do inconsciente – o depositário velado de todos os medos, angústias, desejos e esperanças do ser humano – para buscar, também na realidade interna, a chave para a compreensão dos enigmas do homem e a abertura de caminhos para a sua emancipação. (*Ibid.*)

Malevich e o sentimento puro no deserto

O abstracionismo geométrico reinou praticamente soberano até a Segunda Guerra Mundial. A exceção mais forte e incisiva foi Kandinsky, que desenvolveu isoladamente o seu abstracionismo expressionista. Klee, como foi visto, é um caso à parte no universo da arte abstrata e de todas as outras “artes”, não chegando a se enquadrar exatamente em nenhuma delas. O fato é que a quase totalidade da pintura abstrata surgida na primeira metade do século XX calcava-se na ação psicológica desencadeada pelos elementos próprios da linguagem pictórica – a cor, a forma, a linha – e pelas relações que estabeleciam entre si no conjunto do quadro. A obra, por fim, resultava do equilíbrio dinâmico obtido pela disposição harmônica desses elementos na composição. Nas palavras de Sproccati:

Para as poéticas da arte abstrata, cada elemento de equilíbrio, isto é, de plenitude formal, não é mais do que o fruto de um controle exercido sobre as “forças pictóricas” ativas: a norma a que essas forças se sujeitam baseia-se na ação psicológica da cor e da sua disposição em formas. Ora, é evidente que uma composição de tipo geométrico permite um maior controle dos efeitos pretendidos. Isso explica por que, à exceção de Kandinsky, o abstracionismo se baseou, mais do que em qualquer outra coisa, na geometria de Euclides. (Sproccati, 1997, p.181).

Em 1913, o artista russo Kasimir Malevich (1878-1935) criava o seu *Quadrado negro sobre fundo branco* [Figura 4], obra que se encerrava na obviedade do título. De Fusco (*Op. cit.*) considerou-a, juntamente com a teorização que lhe dá suporte, como o verdadeiro início do abstracionismo geométrico. Descurando dessa discussão, o polêmico quadrado negro em fundo branco constituiu o marco inicial da corrente pictórica – e principalmente filosófica – criada por Malevich: o *Suprematismo*.

Conforme expôs Sproccati (*Op. cit.*), Malevich realizou experiências cubistas e futuristas que o conduziram a uma progressiva desconstrução do espaço representado, tradicionalmente regido pelas leis da perspectiva. Mas ainda se mantinha preso ao motivo e, somente em 1913, logrou libertar-se dele e conceber uma arte que contemplasse tão somente a representação do sentimento puro. Estava aí sob influência das teorias literárias da *Zaum'*, ou “trans-mentalidade”, que encabeçavam a vanguarda poética daqueles anos. Velimir Chlebnikov e Alexej Krucënych pregavam a autonomia da linguagem verbal, nela vislumbrando inúmeras possibilidades evocativas para além da sua utilização tradicional como instrumento de descrição da realidade. A palavra passava a ser valorizada como unidade semântica autônoma, capaz de revelar uma surpreendente dimensão alógica quando desvinculada da subordinação à frase. O poeta agiria apenas como “agitador”, aquele que iria “sacudir a linguagem”, pôr as palavras em movimento e observá-las movendo-se, organizando-se, combinando-se, acomodando-se. Da nova ordem estabelecida, à primeira vista caótica, seria possível extrair “significados” novos, inéditos, invisíveis ao olhar que se mantinha preso às plausibilidades da consciência, pois exigiam uma penetração na esfera irracional do inconsciente.



Kasimir Malevich. *Quadrado negro sobre fundo branco*. 1913. Óleo sobre tela. 79,5 x 79,5 cm. The State Tretyakov Gallery, Moscou.

(Five ways to look at Malevich's Black Square. Tate. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/five-ways-look-Malevich-Black-Square>>.

Acesso em: 11 ago. 2016)

Estendendo esses princípios à prática pictórica, Malevich isolou a unidade de sentido icônico - a “figura” - que, assim como a palavra, deveria livrar-se da sujeição à realidade e ter autonomia para desenvolver um novo estado de coisas. A figura – o “algo” - foi colocada num espaço vazio, um espaço não-descritivo e não-narrativo que representaria o “nada”, em contraposição ao “algo”. Nesse “vácuo” pictórico, a figura poderia aparecer só ou na companhia de outras figuras, igualmente autônomas. A harmonia do conjunto, neste último caso, seria obtida pelo equilíbrio dinâmico entre as forças pictóricas, ou seja, pela disposição das figuras de maneira tal que permitisse equilibrar as relações de tensão estabelecidas entre as formas e as cores. Na busca desse equilíbrio, Malevich deu prosseguimento às pesquisas futuristas que realizara alguns anos antes, não mais, evidentemente, no sentido de encontrar uma expressão figurativa para o dinamismo da vida industrial, mas agora com o propósito abstracionista de equilibrar as relações entre as unidades geométricas contidas no quadro. (*Ibid.*).

Embora a arte de Malevich priorizasse os aspectos configurativos, o próprio artista revelou suas aspirações representativas no artigo *Suprematismo* (Malevich, In: Chipp, 1999, p.345-351), no qual buscou esclarecer os princípios da corrente homóloga que havia fundado:

Entendo por Suprematismo a supremacia do sentimento puro na arte plástica. Os suprematistas entendem que os fenômenos visuais do mundo objetivo não têm, em si, qualquer significado; essencial é o sentimento como tal, completamente independente do meio em que foi evocado. (*Ibid.*, p.345).

Quando falava em representação, portanto, Malevich referia-se à “representação” desse sentimento puro – puro no sentido de que deveria ainda se encontrar em estado de impulso, e não já estar materializado numa reflexão consciente. Logicamente, uma arte que buscasse “representar” algo tão incorpóreo tenderia à abstração, e Malevich era imperativo a esse respeito, excluindo do universo da arte qualquer interferência do “mundo da vontade e dos conceitos”: a arte deveria existir em si e por si e, de uma vez por todas, livrar-se da “coisa”. (*Ibid.*, p.346). Das interpretações de De Fusco (*Op. cit.*) e Sproccati (*Op. cit.*), pode-se concluir, portanto, que, com o Suprematismo, Malevich desejava **pôr um ponto final em toda a arte descritiva, narrativa ou ideológica** - qualquer arte que tivesse um fim exterior a si mesma - e anunciar, para uma nova era, a supremacia da arte pura sobre a arte aplicada.

Para Malevich (In: Chipp, *Op. cit.*, p. 345-351), o Suprematismo era a arte não-objetiva por excelência, na qual apenas o sentimento merecia ser contemplado; o resto, usando o próprio termo do fundador, era um “deserto”. Disso, tem-se - num paralelo óbvio entre os princípios configurativos e representativos na arte de Malevich - que a figura, o “algo”, corresponderia ao sentimento em seu estado mais puro, enquanto o fundo vazio representaria o “deserto”, o “vácuo” onde o sentimento flutuaria em seu reinado absoluto. Foi o próprio Malevich quem nos deu essa chave interpretativa a propósito do seu *Quadrado negro sobre fundo branco*: “O quadrado preto sobre fundo branco foi a primeira forma de expressão do sentimento não-objetivo: o quadrado sendo o sentimento e o fundo branco o ‘Nada’ exterior a esse sentimento” (*Ibid.*, p.347).

Parece estranho ver o ideal da “não-objetividade libertadora” convivendo com a extrema objetividade da configuração, onde imperam formas geométricas perfeitas preenchidas com cores puras. Quanto a isso, dois pontos merecem ser esclarecidos. O primeiro é que, quando Malevich falava em representação não-objetiva, ele estava se referindo à ideia de uma arte que em nada imitava a realidade exterior – objeto da representação objetiva -, mas que, em si, era um fato real, apenas pertencente a uma

realidade outra: a arte criaria uma nova realidade à medida que dava forma ao sentimento disforme.

Também eu fui assaltado por um misto de timidez e de medo quando tive de deixar 'o mundo da vontade e dos conceitos', no qual eu havia vivido e criado, e na concretude do qual eu havia acreditado. Mas o sentimento recompensador da não-objetividade libertadora impeliu-me para o deserto, onde nada é concreto além do sentimento... – e então o sentimento transformou-se na substância de minha vida. (*Ibid.*, p.346).

O termo “não-objetividade”, no contexto em que o pintor o colocou, aparecia como sinônimo de abstração, ao passo que o seu oposto – a “objetividade” – identificar-se-ia com a figuração. Por outro lado, a noção de objetividade na configuração refere-se ao rigor das formas geométricas, à pureza das cores utilizadas e ao equilíbrio dinâmico obtido pela disposição dos elementos no quadro. Portanto, ao contrário do que as nomenclaturas possam sugerir, essas duas ideias **não são contraditórias entre si**.

Não obstante, a disparidade entre elas faz surgir uma pergunta intrigante: como algo tão incorpóreo, fluido, amorfo como o sentimento – ainda mais em seu estado puro, não dado à reflexão consciente – poderia ser “representado” por meio de uma configuração tão objetiva? E esse é o segundo ponto a ser esclarecido. A questão é que o sentimento em Malevich parece distanciar-se radicalmente do sentimento individualista de Kandinsky – ou melhor, sua “necessidade interior”. O sentimento que, em Malevich, flutuaria absoluto no deserto, parece ser algo universal, cósmico, algo que perpassaria toda a humanidade e a transcendia. Não parece tratar-se do sentimento de um homem, mas de todos os homens em comunhão com o universo. Por sua vez, a “necessidade interior” a que Kandinsky dedicou toda a sua arte - e que defendeu em todos os seus escritos - era algo profundamente seu, extremamente individual e íntimo, cheio de afeto, emoção, conflitos: tratava-se de uma descarga emocional, de um desabafo, dos sentimentos de um homem em particular expressos através da sua arte.

Considerações finais

Para Kandinsky, a verdadeira arte seria aquela que expressasse a mais autêntica “necessidade interior” do artista. As formas presentes na obra

não importariam em si: seriam válidas contanto que consistissem num canal eficiente entre a alma do artista e a alma do espectador. A abstração seria recomendada a fim de que o artista conseguisse alcançar e expressar sentimentos mais profundos, e também contra o perigo de o espectador contentar-se com o entendimento narrativo do quadro, não se permitindo receber suas vibrações mais sutis.

Para Klee, a abstração poderia conviver ironicamente com a figuração, de modo a tornar visíveis resíduos da memória inconsciente, que iriam surgindo na obra de maneira sutil e velada. A abstração e a figuração, juntas, buscariam a elaboração de conteúdos psíquicos remotos: a arte seria uma forma de descer às profundezas do inconsciente e lidar com a dor, a angústia, o medo, a morte.

Para Kandinsky, tratar-se-ia de conseguir identificar a verdadeira “necessidade interior” – “aprofundar o homem em seu próprio espírito” – e, a seguir, encontrar um modo adequado de comunicá-la ao espectador, usando os meios próprios da pintura: a cor e a forma. Para Klee, a identificação de conteúdos do mundo interno poderia dar-se ao longo da própria fatura da obra. Alguns conteúdos seriam identificados e reconhecidos durante o ato de fazer. Nesse processo, o artista poderia inclusive vir a reconhecer conteúdos figurativos e dar-lhes nomes.

Para Kandinsky e Klee, o abstracionismo não era uma lei ou regra a ser seguida. Tratar-se-ia apenas de um modo de facilitar o contato com conteúdos psíquicos mais íntimos, em estado mais bruto, e comunicá-los de maneira mais direta ao espectador.

Malevich, por sua vez, considerava o abstracionismo como uma lei. Os homens deveriam finalmente livrar-se do “mundo da vontade e dos conceitos”. A obra nasceria do processo consciente de escolher cores e formas geométricas e investigar suas relações de tensão no espaço compositivo. A arte não era feita para gerar emoção no espectador, tampouco parecia surgir do contato com o mundo interno particular do artista. Tais premissas levantam alguns questionamentos. Haveria em Malevich uma impossibilidade de contato com seu mundo interior, que permaneceria escondido sob os véus da consciência? Seria a arte um refúgio seguro contra os obstáculos da realidade externa; um modo de esconder a desordem por trás de uma ordem aparente? Ou simplesmente o artista não via a arte como o *locus* adequado para a exposição da própria intimidade e/ou das contradições do mundo?

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DE FUSCO, Renato. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

DÜCHTING, Hajo. *Wassily Kandinsky (1866-1944): a revolução da pintura*. Köln: Taschen, 2000.

ELGER, Dietmar. *Expressionismo*. Uma revolução alemã na arte. Köln: Taschen, 2003.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Olhar sobre o passado*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MALEVICH, Kasimir. Suprematismo. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.345-351.

READ, Herbert. *História da pintura moderna*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

SERS, Philippe. Apresentação. In: KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SUBIRATS, Eduardo. *A Flor e o Cristal*. Ensaio sobre arte e arquitetura modernas. São Paulo: Nobel, 1988.

VICENS, Francesc. *Arte abstracto y arte figurativo*. Barcelona: Salvat Editores S.A., 1973.

MANUSEIO DO AÇO COMO SUPORTE DE OBRA DE ARTE, EM “CRÔNICAS DO ATELIÊ”.

Antônio da Cruz

Ateliê Inculca - Instituto Casa Operária

metallicuscruz@gmail.com

RESUMO

Este artigo objetiva discorrer sobre o processo de uso do aço, enquanto suporte de obras de arte tridimensionais, descrito na obra “Crônicas do Ateliê”, de Nailson Moura, com a nossa parceria. “Crônicas do Ateliê” é uma publicação independente de 2014, impressa pela Editora J. Andrade, dentro do Projeto “Brotando das Mãos”, cujo objetivo é o de registrar e tornar público imagens do maior número de artífices, artesãos e artistas plásticos que, com criatividade e habilidades manuais, fazem brotar tanto o aparato utilitário do cotidiano quanto o belo artístico. Na referida publicação, onde a fotografia é elemento importante enquanto narrativa, as descrições das imagens tornam-se coadjuvantes, porém, dotadas de leve conotação poética, cada um dos textos passo a passo, esclarece o processo. São estes passos aqui destacados e acrescidos de comentários.

Palavras-chave: Manuseio do aço; construção; artes visuais.

ABSTRACT

Este artículo tiene como objetivo discutir el uso de proceso de acero, mientras que el apoyo a obras tridimensionales de arte, que se describe en el libro “Crônicas do Atelier” en la obra de Nailson Moura, con nuestra asociación. “Crônicas de Atelier” es una publicación independiente en 2014, dentro del proyecto “Brotando das Mãos”, cuyo objetivo es registrar y hacer públicas las imágenes de tantos artesanos, artesanos y artistas que, con creatividad y habilidades manuales, hacen brotar tanto el aparato de utilidad cotidiana como la belleza artística. En esa publicación, donde la fotografía es un elemento importante para las descripciones narrativas de las imágenes tornan adjuntos, sin embargo, equipado con connotación

poética luz, cada paso a paso el texto explica el proceso. Estos son los pasos resaltados aquí y comentados.

Palavra-chave: Manoseo del acero; construcción, artes visuales.

Duas Notas Introdutórias:

1.O Aço

Uma escolha em sintonia com o tempo vivido diante das dificuldades de se obter os recursos e condições para fundir metais, esta, certamente é a explicação plausível para se adotar o aço como suporte de obras tridimensionais nas técnicas de modelagem e estampagem. Como material relativamente recente, comparado à existência milenar do bronze, o aço oferece enormes possibilidades hoje conhecidas. São inúmeras aplicações, graças às suas propriedades, como alta resistência química e mecânica, flexibilidade e tenacidade. Citando-se inicialmente apenas estas, que, comparando-se ao bronze, neste, elas são bastante inferiores ou, como no caso da flexibilidade, praticamente inexistente.

Dentre as práticas artísticas comuns na execução de obras de arte tridimensionais, lavar, amalgamar e vazar correspondem, respectivamente, a esculpir, modelar e fundir. Os materiais clássicos e modernos para estas tarefas são a pedra, o gesso, argila e entre os metais, o bronze, uma liga do cobre com o estanho, ou o latão, que é a liga formada por cobre mais zinco. No nosso mundo contemporâneo outros materiais simples e compostos, naturais e sintéticos, como os polímeros, obtidos naturalmente e em laboratórios, sob a variedade quase infinita de plásticos, resinas e amidos vieram a ser utilizados como elementos capazes de permitir se produzir objetos para as mais diversas utilidades nesses processos, incluindo artísticos.

O aço, uma liga resultado basicamente do ferro e carbono, graças às suas inúmeras propriedades, multiplicadas pelo tratamento térmico e a adição de outros elementos químicos, como níquel e cromo, teve a sua aplicação voltada mais para a indústria. Mesmo abundante comercialmente, o aço se apresenta como material inacessível para ser trabalhado pelos artistas, dada a dificuldade prática de se lidar com sua dureza e as obras de serem absorvidas pelos colecionadores, sob a alegação de se deteriorarem com a oxidação.

É comum a dúvida de pessoas quando se se referem ao aço. Esta liga é confundida com o ferro. O ferro é o elemento químico metálico do qual se faz

o aço, acrescentando-lhe carbono em pequena proporção controlada, 0,008 a 2,11%, para o chamado aço carbono. Há o ferro fundido que possui alto teor de carbono (2,11% e 6,67% de carbono). A variedade de tipos de aço é grande e encontra as mais diversas aplicações. No caso do aço inoxidável há uma classificação de acordo com o teor de níquel, cromo, magnésio, molibdênio, tungstênio, titânio e vanádio, metais que lhes conferem alta resistência mecânica e química, além de agregar outras propriedades para aplicações específicas.

O nome “aço inoxidável” a rigor é inapropriado. Esta liga também oxida só que, o cromo presente na liga oxida-se em contato com o oxigênio do ar atmosférico, formando uma película, muito fina e estável: o óxido de cromo. Denomina-se essa oxidação de camada passiva e tem a função de proteger a superfície do aço contra o processo corrosivo. Para que a película de óxido seja efetiva, o teor mínimo de cromo no aço deve estar ao redor de 1%. Os percentuais de cromo podem chegar a 20%. Há uma classificação complexa dos chamados aços inoxidáveis, a partir da microestrutura: aços inoxidáveis austeníticos, aços inoxidáveis ferríticos e aços inoxidáveis martensíticos. Estas classificações estão ligadas as suas composições químicas. Outra classificação é quanto ao uso. Cada um recebe uma numeração segundo sua composição química e o tratamento termomecânico. Se o Aço 316 contendo alto teor de cromo e níquel é para aplicações especiais, o Aço 304 é o mais comercializado por atender as condições médias de um aço inoxidável.

As propriedades mecânicas do aço são: maleabilidade, ductilidade, dureza, resistência à tração, tenacidade, compressibilidade e flexibilidade. Na arte, a maleabilidade certamente é a mais explorada das suas características. Mesmo em obras de porte monumental é possível também explorar a flexibilidade, outra das propriedades do aço, em que há interação entre o vento e ela, resultando em um balanço gracioso.

2. Tarefas Operacionais.

Desenhar, plasmar, cortar, soldar, esmerilhar, lixar, polir, patinar, envernizar, entre outras operações, se constitui no roteiro para a execução, por modelagem, de uma obra de arte feita artesanalmente de aço. Dentre estas operações, o corte e o esmerilhamento dos excessos de solda são as etapas mais próximas do ato de esculpir: tirar material; lavar. Modelar o aço com os poucos recursos de um ateliê simples é amalgamar a matéria e a alma.

São patrimônios imateriais as práticas, expressões, conhecimentos e técnicas. A estes devem estar associados os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais. Faz sentido, portanto, ir até a tenda, oficina ou ateliê – denominações dos locais conforme a natureza da profissão onde se desenvolve a atividade – para compreender os respectivos contextos nos quais trabalham esses indivíduos que praticam com preciosidade a artesanaria. (Lavínia, In: Moura, 2014, p.12)

O Processo de Construção de Obra de Arte com Aço.

A Ideia no Papel

Conceber e apor a criação no papel é materializar uma ideia que poderia ser perdida para sempre. O desenho é fundamental como meio de fixação de ideias. Segundo Cellini

"A mais grandiosa das artes que se baseiam no desenho é a escultura. Ela é sete vezes superior à pintura, pois uma estátua deve ter oito vistas, e todas devem ser da mesma qualidade." (In: Wittkower, 1989, p.148)

Criar livremente é pensar em metáforas imagéticas e buscar a ousadia arquitetural da tridimensionalidade. A partir deste momento o desenho impõe a forma que, na sua finalização, graciosamente, desafiará a lei da gravidade e em geral o senso-comum. As obras em aço permitem o deslocamento do eixo gravitacional, ou seja, ficam em balanço e assim que parecem desafiar a lei da gravidade.

Em 1922 José Pereira da Graça Aranha, um dos anfitriões do Movimento Modernista, lançou uma "profecia" ao dizer:

"-Não tardará muito que os homens modernos deixem de repetir o grego, o gótico, a renascença, pelo ferro e cimento. A esses materiais modernos devem corresponder a criações independentes e atuais, que satisfaçam logicamente às sensações de mobilidade e firmeza que eles sugerem"(in:Alambert, 1992, p.64)

Há muito o aço, uma liga metálica resistente mecanicamente e até à oxidação, permite cumprir tal profecia.

Voltando ao processo de criação, desta maneira, conceber e transpor para o papel uma ideia é fixar em matéria papável, o etéreo. Isto, seja uma sacada prosaica ou um projeto genial. Em não se podendo medir a grandeza da alma criadora, mesuram-se suas criações. A quantificação é fácil, já a qualificação decorre de vários valores e intrincados fatores que vão do interesse curioso, passando pela tolerância em aceitação do novo. Tudo, por este novo ter alcançado a compreensão do observador crítico. Afinal, criar é não se repetir, é buscar o inominado, dar-lhe um nome, torná-lo público e notório. Nesta etapa o artista pode constatar que cada ideia é a matriz de muitas outras ideias impregnadas do sentimento de liberdade explicitada nas formas.

A figura humana, seus sentimentos, suas contradições e seus dramas se constituem em base de inspiração. Deles também vêm os movimentos que surgem nas obras, sejam figurativas ou com tendência à abstração.



Figura 1. “Contra todas as forças que nos oprimem” quando ainda no ateliê.

Fonte: Acervo pessoal. Foto: A. Cruz. 2004, Ateliê.

Neste tempo, ora vivido, cada artista consciente se livra do preconceito dicotômico: “regional versus universal, ” compreendendo que, o pensamento, assim como a arte é alheio ao determinismo do tempo e do espaço. O espaço poderá ser físico ou etéreo; o tempo perene ou efêmero, mas o artista constituirá o seu tempo no que venha a conceber como espaço. Dada à inventividade exigida do artista contemporâneo, ele não se prenderá aos conceitos tradicionais de estilo, técnica ou tema, ficando ao seu livre-arbítrio não mais a busca da obra-prima, mas da ideia-prima.

O Modelo e a Intimidade com a Argila

A argila é uma grande aliada do artista na modelagem do aço. A alta plasticidade deste material de composição mineral e orgânica conferem-lhe excelentes propriedades. Quando se tratar de figura humana e for exigido realismo ou fidelidade à forma, qualquer que seja o uso da argila ajuda bastante. Neste caso, o intuito é fazer um modelo, seja em tamanho real ou escala reduzida. O modelo em escala reduzida possibilita trabalhar também detalhes a serem ampliados eficientemente.

Tanto o aço quanto a argila têm em comum a frieza, sentida quando tocados. Porém, ausenta-se tal frieza de ambos, quando a obra se torna instigante, desperta curiosidade atraindo olhares e atenção por ter sido modelada com carinho, sentimentos depurados e propósitos nobres. Argila, madeira, pedra e metal são apenas plásticos. Máquinas, usadas neste processo, **são somente instrumentos. Sentimentos, intenções e gestos são forças propulsoras da concepção.** Nesta fase também é exigida do artista, habilidade na modelagem da argila.

O modelo foi largamente usado pelos artistas do renascimento. Segundo Vasari:

“Os escultores, quando desejam trabalhar uma figura em mármore, geralmente fazem um modelo em argila, cera ou gesso... de mais ou menos trinta centímetros de altura, segundo lhes pareça mais conveniente. Uma vez concluído estes pequenos modelos, o artista tem de fazer outro, do mesmo tamanho da figura que pretende esculpir no mármore”(In: Wittkower, 1989, p.135)

Atualmente o modelo também poderá ser feito de gesso ou algum tipo de polímero.

Nos tempos atuais, onde os prazos são exíguos e principalmente por se lidar com aço, ao se usar escala torna-se desnecessário a reprodução por inteiro, da obra em um modelo 1:1, ou seja, em escala real. Na técnica de modelagem no aço, usa-se fazer o modelo apenas para as regiões mais orgânicas.

Obtendo Gabarito

Dentre os recursos do método de modelar o aço a frio, um deles é criar gabaritos de diversas maneiras. Papel cola e vaselina se tornam outros

aliados para se obter o formato a ser transposto do modelo para a chapa com as mesmas curvaturas e as proporções. Nesta interface entra a habilidade artística, principalmente quando o assunto exigir a organicidade de rostos e mãos. Mais do que a técnica, a sensibilidade se torna fundamental. A tarefa consiste em recobrir com papel picado, embebido em solução de água e cola o modelo untado de vaselina. Ao secar, essa cobertura se transforma em uma capa, como se pele do modelo fosse. Significa dizer que, todas as partes do modelo são copiadas com exatidão. Neste item, a seguir, essa capa justa ao corpo do modelo, será cortada com um estilete conforme o artista decida quais as partes queiram ele usar como gabarito para modelar cada uma das porções do modelo: se o corte pode ser longitudinal no nariz, separando as duas fossas nasais; se separa a região correspondente à fronte, executando o corte sobre as sobrancelhas, por exemplo. A experiência comprova que, exatamente na parte de maior saliência de uma área, como por exemplo: a linha que fica em maior relevo, e que define duas regiões dos lábios, deve ser feito o corte, pois aí, executar uma dobradura e torna mais difícil. É melhor, pois, soldar as duas partes da mesma região. Nesta sequência, temos: o desenho, o modelo e o gabarito.

Transportando desenho do gabarito para a chapa

Feito o gabarito, que foi dividido em pedaços e ganhou, praticamente todas as partes, concavidade, segundo a forma que ele mesmo copiou ao ser aplicado antes como papel e cola, a seguir, o desafio é transpor as dimensões de cada parte para a chapa de aço. O traçado para efetuar os cortes se constitui na primeira tarefa de intervenção na chapa, entre as operações de modelagem. Desde aí o desafio é perseguir a forma sugerida pelo desenho concebido na prancheta. Cortes e dobraduras na chapa, assim como as soldagens, são tarefas típicas, logo, comuns neste processo. Esta tarefa é executada se observando as partes decompostas do gabarito. A imagem que se pode descrever é a de uma figura feita de papel, porém fatiada. Cada porção do todo é planificada e copiada na chapa metálica para depois se proceder os cortes e a modelagem. No caso de o modelo ter sido reduzido, se observa a escala para que as medidas sejam ajustadas ao tamanho final de peça.

O corte

Cisalhar o metal seguindo o desenho que lhe dará contornos orgânicos ou construtivistas; perseguir a forma na superfície plana da chapa, para depois submetê-la à força do martelo ou da prensa, para criar volume é tarefa em que a ansiedade somente se encerra após a obra de arte ser erguida soberanamente no dispositivo para a exposição pública. Nesta fase, a primeira ferramenta é a tesoura elétrica. Trabalhando com chapa de 1,5 milímetros, os cortes dispensam ferramenta de maior envergadura. Também por ser, na maioria, figuras orgânicas, com bastante curvaturas, a tesoura elétrica atende perfeitamente esta operação.

Usando-se o aço como suporte de obras de arte, a configuração da oficina muda. São mesas reforçadas, equipamento de soldagem, como uma plataforma girante feita de aço carbono que facilite a execução do trabalho em três dimensões, ferramentas exclusivas, como as de estampagem, feitas no próprio ateliê, pois fossem adquiridas no comércio especializado inviabilizaria a produção artesanal das peças, dado o custo elevado.

No intercurso. A força e a destreza manual, tão peculiar ao vigor juvenil, que se desarranjam com o tempo, devem ser aliadas ao raciocínio rápido e ao conhecimento adquirido no percurso das atividades. Para o manuseio de ferramentas e equipamentos fundamentais, o treinamento mínimo é necessário. No entanto, embalado pela necessidade na junção de esforços, autodidaticamente, logo o artista cria intimidade com todos, pois, vale saber que, neste intercurso pode somente elogiar o ócio e subverter a razão quem faz da arte o seu ofício. (In: Moura, 2014, p.39)

A partir desta tarefa, o cuidado para se lidar com máquinas rotativas deve ser redobrado. Os riscos de acidente se elevam, dada a natureza do material e as altas rotações por minuto das máquinas. Rebarbas e pontas afiadas do aço são elementos perigosos. Certamente as situações no ateliê se diferenciam bastante às de um artista plástico convencional trabalhar. Para esse, um avental seria suficiente e nenhum desses aparatos, como luvas de couro, capuz e protetores respiratórios seriam necessários para desempenhar suas tarefas. Esta indumentária poderia parecer exagero, mas, em não se a usando, os riscos passariam da potencialidade para a existência de acidentes sérios. Ao longo da história da arte muitos artistas pereceram intoxicados pelas tintas obtidas de óxidos e outros produtos

químicos, por conta do desconhecimento dos efeitos das agressões tóxicas de tais produtos. No mundo de hoje seria negligência repreensível para com a própria saúde sob o aparato de equipamentos de proteção individual, o visual deste artista foge do trivial e assume aspecto compatível com o de um metalúrgico. Nunca com o de um artista romântico de qualquer época em que possa ser chamada de bela. Afinal, é no mundo contemporâneo conturbado, deste início do Século XXI, da multimídia, da transversalidade, onde os temas e as linguagens artísticas se imbricam é que o artista lança mão de diversos métodos e recursos para criar seu universo estético, construir a sua poética com esta liga fabulosa que é o aço.

A força do pulso e o ritmo do malho.

É preciso acreditar na força do pulso, no impacto do martelo e no amparo da bigorna. Martelagem, percussão, malhação, várias são as denominações para a ação de modelar com a força do impacto do próprio punho uma peça cujo suporte seja o aço. Valem o suor derramado, os calos nas mãos e no cérebro. A bigorna, tão primária é ferramenta essencial, assim como o martelo ou malho. Nesta ação o ritmo se coadjuva de estampidos. A chapa range, refuta, teima em se manter impassível, mas, paulatinamente o plano definidor da forma ganha outras faces.

Ainda que as técnicas de lidar com aço sejam bastante diferentes daquelas que lidam com pedra, lidar com modelagem do aço também exige esforço físico. O trabalho gera fadiga, cansaço e desconforto com o barulho. Teria dito Leonardo da Vinci:

"A Escultura não é uma ciência, mas uma arte deveras mecânica, pois o trabalho do escultor é o resultado de muito esforço e fadiga". (In: Wittkower, 1989, p.87)



Figura 2. Cruz, atividades de modelagem por percussão. Fonte: Acervo pessoal;
Fotos A. da Cruz e Márcio Garcez. 2003; Ateliê.

Além de diversos procedimentos, variadas são as ferramentas para a modelagem. Todos são conhecidos pelos metalúrgicos, mas, em se tratando de arte há de se reinventar. Em um ateliê simples nem todos os recursos podem ser encontrados. A singeleza de uma ideia no instante crítico resolve o que antes parecia impossível.

Verga a chapa sob os impactos; cede e se conforma em ângulos, curvas sinuosas ou abruptas. É quando ondulações multifacetadas sensuais e capazes de prender olhares, delinear conceitos e intuir inquietações se explicitam.

Depois deste êxtase, que venham as opiniões e os seus ruídos surdos.(In: Moura, 2014,p.47)

Estampagem e a Produção de Múltiplos.

A multiplicação da força mecânica pela prensa hidráulica possibilita dobraduras profundas, curvaturas suaves e uniformes. A base da matriz contendo a forma primária recebe o êmbolo que, numa combinação: **côncavo / convexo**, conforma a chapa de aço, produzindo as séries de múltiplos que se convertem em troféus para quem os merecem receber. Uma prensa de 30 toneladas consegue imprimir força suficiente para estampar uma chapa na espessura de 1,5mm perfeitamente. Os recursos adicionais é que precisam se obtidos, para fixação adequada na base do estampo. Os estampos ou

matrizes precisam ser feitos de modo a garantir a forma estável ao receber a pressão do êmbolo da prensa.

A prensa hidráulica é o equipamento constituído por estrutura pesada, dotada de pistão hidráulico, cilíndrico, que tem no seu interior um êmbolo. Este êmbolo é impulsionado por óleo apropriado, (óleo Hidráulico) depositado em uma câmara, e injetado por uma bomba acoplada ao próprio cilindro. Ao ser deslocado pela pressão do óleo, o êmbolo produz força mecânica multiplicada pelo valor da área. Assim, quanto maior a área interna do cilindro, maior é a força da prensa, medida em tonelada.

Estampos

São matrizes; ferramentas usadas com o objetivo de conformar, ou seja, mediante a força do êmbolo da prensa impor à chapa metálica o formato desejado. Os estampos são produzidos no ateliê, ainda que rústicos, bem diferentes dos encontrados na indústria, mas, suficientemente funcionais.

Os estampos no ateliê são confeccionados se reutilizando material encontrado em ferro velho. As chapas e barras de aço carbono devem ser no mínimo de 12 mm de espessura, para oferecer resistência e não se deformar facilmente, mediante a força exigida. Outro material comumente usado é o ferro de construção civil. As barras deste tipo de material apresentam bons resultados. É importante observar que, as peças a serem estampadas são de pequeno porte e a tiragem geralmente não chega a 100 unidades.

Múltiplos

São obras produzidas propositadamente como réplicas. Elas são feitas com o mesmo zelo da primeira. Todas produzidas, a partir de uma matriz, ou estampo, como as gravuras e esculturas. É uma das tarefas constantes no ateliê. No caso particular são esculturas que servirão como troféus. De cada obra fica uma cópia na reserva técnica como amostra. Para estas, o cuidado deve ser igual à peça do homenageado que a recebeu com pompa e honraria.

Soldagem

Numa ação que parece mais um milagre contraditório da física, cerzir com eletrodo é curto-circuitar para fundir duas partes de estruturas metálicas,

sem danos ao circuito elétrico. Tal costura é tenaz, exigência necessária para a boa estruturação de obras que desafiam, por vezes, a lei da gravidade e são construídas com o propósito de, despidoradamente, inquietar o senso-comum.

O Eletrodo é elemento metálico, fino e longo, de seção circular, utilizado na solda elétrica para fusão por arco elétrico. A fusão do eletrodo, neste caso, se dá sobre as duas partes a ser soldadas, fixando uma na outra.

No comércio é encontrada uma variedade de fabricantes e tipos que devem atender as normas técnicas para as devidas aplicações, por exemplo: para ferro fundido, aço carbono e aço inoxidável.

O fato de trabalhar com chapa fina, o método de soldagem é por pontos ao invés de cordões com o mesmo rigor usado na indústria. A soldagem por cordões produz muito calor deformando a chapa e, consequentemente, a peça.

Desbaste: a dor do nascimento

Como a soltar grunhidos estridentes, o aço ferido pelo disco veloz da ferramenta de desbaste produz ruído, que, metaforicamente, sugere a dor do nascimento; um trabalho de parto. A operação consiste em retirar, com disco abrasivo, o excesso de material das soldas e as rebarbas dos cortes, assim como produzir esmerilhamento nas superfícies onde se queira rebaixamento, tal e qual num ato de esculpir. Há esguichos incandescentes: chispas das limalhas rompendo o espaço tal e qual estrelas ascendentes, ou cometas, movendo-se em ultra velocidade e deixando caudas luminosas. Nesta operação usar protetor auricular, facial, luvas e capuz que proteja a nuca é importante. Com a velocidade, as limalhas quentes se chocam com os objetos e caem nas aberturas da roupa e das botas, provocando dor intensa.

Lixamento

A chapa de aço, em geral vem da indústria com um nível de polimento que permite perfeitamente ser aplicada. No entanto, para se obter texturas, operacionalizar a pátina, produzir grafismo, desenhos com efeitos óticos de três dimensões (3D), procede-se o lixamento da superfície da obra feita em aço. Lixas nas mais variadas granulações são utilizadas. No movimento os vincos e as texturas se firmam, mostram-se como registros indelévels de

intenções. A aplicação das lixas se dá da maior granulação (menor número da lixa) para a menor até chegar próximo ao nível de polimento. O grafismo fica mais acentuado quanto maior for a granulação da lixa. A numeração que designa a granulação é inversa ao tamanho do grão, de modo que, o número 100 representa uma lixa mais fina que o número 30, cujo grão é maior. Além do processo manual, o lixamento é feito se utilizando de ferramentas rotativas com uma variedade de discos.

Polimento

É o inverso do lixamento, ao extremo deste processo. Produz até superfície espelhada. O polimento quando necessário, antecede a pátina. A operação é feita oscilando a ferramenta politriz. No movimento da lixadeira e esmerilhadora os vincos e as texturas se acentuam e se firmam. Para se eliminar os riscos, o polimento pode se iniciar com lixas de granulações abaixo daquela com a qual se fez o lixamento. Ao se reduzir a granulação das lixas, consegue-se o abrandamento das saliências e ranhuras até a superfície se tornar espelhada. Com cera, discos de polimentos e almofadas, se aumenta o espelhamento da superfície. Para a aplicação da cera de carneiro com disco de polimento se utilizando uma máquina politriz de baixa velocidade, que se dá em dois momentos: primeiro com uma cera de granulação maior, cor branca; e outra que possibilita o espelhamento, de cor azul, granulação finíssima. Outra forma de fazer este polimento é manual, utilizando-se uma lixa 1200, que produz também um polimento tão acentuado ao ponto de refletir o entorno do objeto também.

A Pátina

O fogo continua nos deslumbrando pela natureza, quase mágica, como se constitui e se apresenta. O calor sob a forma de centelha, o combustível e o oxigênio são os elementos essenciais para a sua existência. Sob controle, saído como plasma de um maçarico, este fogo se constitui em insumo indispensável para o artista produzir a pátina no aço inoxidável em tons variáveis, entre dourado e púrpuro, passando pelo sépia. A pátina é o envelhecimento, neste caso, proposital. É, por si, a oxidação que acontece no aço por conta do aquecimento, quando se utiliza a chama do maçarico. A coloração obtida termina dando caracterização às obras produzidas desta maneira.

Envernizamento

Visa barrar a evolução da pátina e aumentar a proteção química da chapa de aço. O verniz bi componente usado em pintura automotivo é o mais indicado. A aplicação poderá ser feita com rolo ou preferencialmente com pistola de alta pressão vindo de um compressor de ar. O compresso colhe o ar atmosférico e o comprime. Os valores desta pressão podem ser medidos em bar, polegada por centímetro quadrado ou por quilograma.

Transporte e instalação

Chegado o momento de entregar a obra pronta. No caso das obras de grande porte, será necessário logística, onde se pensem em caminhão com braço mecânico ou guindaste e caminhão comum. Tanto para ser retirada do ateliê, caso aí tenha sido feita, e não no local onde ficará definitivamente, quanto ser elevada e alinhada no local de instalação. Acondicionamento adequado é item muito importante. Para longa viagem, pode ser providenciado caixote de madeira suficientemente resistente para suportar os solavancos da estrada (curvas e buracos) sem danos para toda a própria estrutura do caixote e da obra.

Inspeção Monumental

Na última etapa, as obras são protegidas finalmente com verniz automotivo bi-componente, o que confere maior resistência às intempéries.

Um ano depois de concluída, uma visita à obra para verificar o estado de conservação é importante,



Figura 3 – inspeção monumental de obra no Sindipetro.

Fonte: Extraída do Livro "Crônicas do Ateliê". Foto: Nailson Moura. 2013.

Referências Bibliográficas

MOURA, Nailson, **Crônicas do ateliê**, Sergipe: J. Andrade, 2014

ALABERT, Francisco, **Semana de 22. São Paulo: Scipione, 1992.**

WITTKOWER, Rudolf, **Escultura**, São Paulo: Martins, 1989.

MARCONDES, Luiz Fernandes, **Dicionário de Termos Artísticos**, Pinakothke, 1998.

PERFORMANCE

ALGUMAS FORMAS DE AÇÃO

Vilma Maria Santos Rebouças

vilmareboucas@oi.com.br

RESUMO

Este artigo aborda uma introdução a história da arte da performance no mundo e no Brasil de maneira multidisciplinar, desde as primeiras experiências da década de 70 até as produções contemporâneas, exemplifica as mais variadas formas do fazer performance, fundamenta-se nos estudos conceituais e teorias de vários autores como Guy Debord; Jorge Glusberg; Renato Cohen; Regina Merlin; Bartolomé Ferrando; assim como algumas manifestações artísticas como a body arte, o happening, e a instalação, estabelecendo uma cronologia artística. Limita-se a partir de exemplos concebidos e realizados por diversos artistas, reflete sobre a prática da performance e cogita essa familiaridade em vários artistas estrangeiros e brasileiros.

Palavras-chave: Performance; Ação; Corpo; Manifestações Artísticas.

ABSTRACT

This article covers an introduction to performance art history in the world and in Brazil in a multidisciplinary way, from the first experiments of the 70s to contemporary productions, exemplifies the different ways of doing performance, is based on the concepts studies and theories several authors, such as Guy Debord; Jorge Glusberg; Renato Cohen; Regina Merlin; Bartolomé Ferrando; as well as some art forms such as body art., happening and installation establishing an artistic chronology. Limit yourself from designed and made by various artists examples, reflects on the practice on performance and considering that familiarity in various foreign and Brazilian artists.

Keywords: Performance; Action; Body; Artistic manifestations.

Relacionando Conceitos

A arte da *Performance*, é por natureza, uma arte multidisciplinar, podendo ser também definida como uma arte híbrida, uma arte cuja características foram “emprestadas” de várias linguagens artísticas.

No livro *A Sociedade do Espetáculo*, Guy Debord afirma que “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos, tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p.14). Partindo desta perspectiva, as imagens que se apresentam e se destacam na vida, constituem-se como um pseudomundo, isto é, as imagens possuem uma realidade própria que acabam por encerrarem-se na construção de diversas realidades que se entrecruzam em movimento dinâmico.

Assim o espetáculo unifica a sociedade, onde “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens” (DEBORD, 1997, p.14), onde se utilizam significantes sinais presentes na produção dominante. Acreditamos que, nesta sociedade do espetáculo em que vivemos, a Arte da *performance* poderá envolver, mostrar ou ensinar outros significados, críticas e signos de uma realidade própria. No seu livro Jorge Glusberg diz:

A vida da sociedade será uma das maiores fontes de elementos para a arte da performance; de fato, isso se dá num volume muito maior que para outras disciplinas artísticas... Nesse sentido, as performances realizam uma crítica às situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolvem nossas atitudes e, sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações (GLUSBERG, 1987, p.72)

Renato Cohen (2002, p.28), possivelmente pioneiro em estudos sobre a *performance* no Brasil, a define como uma arte de fronteira, ou seja, aquela arte em constante modificação perante as demais formas estabelecidas de arte. O autor vê a *performance* como uma expressão cênica, que transcorre no espaço e no tempo, e esta expressão cênica é composta pela trilogia atuante – texto - público. “O atuante não precisa ser necessariamente um ser humano (o ator), podendo ser um boneco, ou mesmo um animal” Assim discorre Cohen:

Podemos radicalizar ainda mais o conceito de “atuante”, que pode ser desempenhado por um simples objeto, ou

uma forma abstrata qualquer. A palavra “texto” deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais. No que tange à presença do público (...). A posição que adotamos foi de considerar duas formas cênicas básicas: a forma estética, que implica o espectador, e a forma ritual, em que o público se tende a se tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente. (Id. p.28/29)

Segundo Regina Melim (2008, p. 8), o termo *performance* foi reconhecido como categoria no início dos anos 1970. Atualmente tenta-se expandir seus conceitos. Fala-se da *performance* como uma arte híbrida que consegue transitar entre diversas linguagens como a dança, o teatro, a música, a poesia, entre outras, aperfeiçoando novas ações. Para a autora explicar esse conceito ampliado de *performance*, inicia sua pesquisa traçando uma trajetória desse gênero artístico, citando os principais artistas e grupos internacionais, e algumas das *performances* realizadas por cada um. Melim menciona como exemplos o *Grupo Fluxus*, o *Acionismo Vienense*, além de artistas como Joseph Beuys, Allan Kaprow, Valie Export, Marina Abramovic entre outros.

No Brasil, a autora apresenta uma revisão no panorama das produções de *performance*, relatando as ações de Flavio de Carvalho, as influências do neoconcretismo de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, e artistas como Artur Barrio. A autora leva em conta os questionamentos suscitados na noção de *performance* e as discussões sobre este termo a partir da década de 90.

Bartolomé Ferrando (2009), professor catedrático da disciplina *Performance* da *Universidad Politécnica de Valencia, Faculdade de Belas Artes, de Sant Carlo*, em seu livro *El arte de la Performance: elementos de creación*, faz-nos uma interpretação – usando-a para expor o caráter comunicativo de uma ação – pela tradicional oposição: forma/estrutura (como é algo) e conteúdo (o que é algo), declarando de tal modo: (tradução nossa).

Assim, pois o sentido do que se diz ou faz, é entendido ou visto de modo deformado ou parcial. E se no discurso da fala é evidente este fato, quando entramos no terreno da arte, a evidência da existência de um corte ou de uma fissura é muito maior. No entanto, além disso, tanto em um caso como em outro, seguindo os escritos da Escola de Praga, no intercambio comunicativo se produz uma comunicação mais da *estrutura* que dos próprios

conteúdos. Por isso, habitualmente do outro lado do corte ou da fissura, entenderemos mais o *como* do que o *quê* do enunciado *do outro* e, se presume também de modo deformado ou parcial (FERRANDO, 2009, p.70)

Definir, conceituar ou classificar *performance* é para muitos teóricos uma tarefa árdua e até mesmo impossível, devido à efemeridade e a característica de arte híbrida dessa linguagem. Sabemos que “tentar escrever sobre o evento indocumentável da performance é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo” (PHELAN, 1997, p.173).

Conciso Histórico do Fazer *Performance*

No final dos anos 1960, a arte conceitual ganha força, enfatizando uma maior importância no processo de criação do que no objeto em si. Nesta época, a *body art* se estendia entre as diversas formas artísticas ganhando cada vez mais adeptos.

A *body art* de Vito Acconci, intitulada *Following Piece*, nova expressão artística do momento, teve sua estreia em 1969, e consistia em seguir diferentes pessoas na rua, até que estas entrassem em prédios ou carros. Neste período, as gerações ascendente de jovens artistas de vanguarda tinham em mente um forte ideal que consistia na liberdade de expressão a qualquer preço e utilizavam o meio artístico para desenvolver seus objetivos e ideais. Renato Cohen (2013) observa que, em 1970, parte-se para experiências mais sofisticadas e conceituais, incorporando-se tecnologia e incrementando a estética. Já Glusberg alega: “a proposta maior de todos esses movimentos era a de eliminar o vínculo de exaltação à beleza a que o corpo humano foi elevado durante séculos e séculos pelas artes como a literatura, pintura e escultura, deixando-o mais livre a novas conexões.” (GLUSBERG, 1987, p.42-43).

Joseph Beuys, importante artista performer alemão, ficou conhecido por uma de suas ações mais famosas, *Como explicar pinturas a uma Lebre Morta*, de 1965, realizada na galeria *Schmela de Dusseldorf*, na Alemanha. Nesta ação, o artista com o rosto coberto por mel e folhas de ouro percorreu a galeria, onde estavam expostas suas obras, segurando uma lebre morta e explicando para ela o significado destes trabalhos (Figura 1). Nesta oportunidade, ele declarou que: “Mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos a seu estúpido racionalismo” (BEUYS, 1965, apud GLUSBERG, 1987, p.38).

No universo feminino, conhecemos o significativo caminho da artista Marina Abramovic. Nascida em Belgrado, em 1946. Ao lado de seu companheiro Ulay, Abramovic tornou a *performance* um experimento constante, um espaço de investigação dos limites e das possibilidades do corpo. *Performance* como *Rythm*, (Ritmo) série da década de 1970, são exemplos de ações em que a artista testou os limites do corpo em várias situações, resistindo à dor e ao sofrimento físico/psicológico.

A francesa Orlan é mais um exemplo de performer sempre em ação. A artista transforma seu próprio ser numa obra ainda em construção. Procura fundir arte e vida, representação e apresentação. Percebe-se, desde as primeiras ações, como *Le baiser de l'artiste* (1977) (Um beijo de Artista), quando vendia um *Beijo* por cinco francos, até a obra mais característica de sua produção como *L'art charnel – Carnal art*. (A Arte Carnal-Carnal Arte). Na década de 90, a artista passou a modificar sua própria imagem corporal através de performances cirúrgicas consecutivas, a exemplo de *Imagem(s) nouvelle(s)*.

Outra artista que faz parte do cenário da arte da *Performance* é Carolee Schannemann nasceu em 1939, na Pensylvania, EUA. (uma das primeiras mulheres a utilizar o próprio corpo nu em *performance*, instalações, vídeo e fotografia), influenciada pelas leituras de Simone de Beauvoir e Wilhelm Reic, abordou o erotismo e as questões do gênero em suas produções ao tratar da posição e dos papéis desempenhados pela mulher em nossa sociedade.

Ana Mendieta, artista cubana, nasceu no ano de 1948, desenvolveu sua produção entre as décadas de 70 e 80, utilizou o corpo como instrumento de comunicação acerca da mulher e da natureza, sua poética foi construída a partir das relações estabelecidas entre os seguintes elementos: território, corpo e ritual dos cultos pré-colombianos às atuais cerimônias sincréticas da *santeria*. Mendieta lidava em seus trabalhos com o conceito do efêmero, já que suas obras são destruídas pela ação do tempo, restando apenas o registro que ela mesma fazia através das fotografias.

Valie Export nasceu em 1940, na Áustria. Esta artista abordou em seus trabalhos, temas sobre a relação de dominação homem/mulher, temas feministas e sexistas, temas existenciais, explorando também a sinestesia através da visão e do tato. Na *performance Tap and touch cinema* (*Toque e Toque Cinema*), realizada em 1968, Export propunha a comunicação tátil ao invés da visual. Ação esta em que a artista – vestindo uma caixa que cobria o torso sem as vestes – saiu às ruas de algumas cidades convidando as pessoas a visitarem o cinema por cinco minutos. Assim Valie Export pode ter trazido várias contribuições para a produção visual do cinema,

da *performance* e da *video-performance*, como também para a produção de *videoinstalação*.

A Performance no Brasil

As ações de Flávio de Carvalho são consideradas como as primeiras manifestações da arte da *performance* no cenário nacional. Em 1956, em São Paulo, Flávio de Carvalho realizou a *Experiência número três*. Obra elaborada e desenvolvida como uma passeata no Viaduto do Chá. Nesta ação, o artista desfilou com saia e blusa de mangas curtas e bufantes o “Traje Tropical” (Figura 2) – uma crítica aos vestuários de modelo europeu adotado em países de clima tropical como o nosso. Regina Merlim (2008), no seu livro *Performance nas artes visuais*, apresenta-o como um importante antecessor da *performance* no panorama das produções de *performance* no Brasil.

Outro artista que podemos destacar na história da arte da *performance* no Brasil, é Antônio Manuel. Trata-se de uma artista português, radicado no Brasil, que na década de 70 inscreveu *O Corpo É A Obra* (Figura 3) no 19º Salão Nacional de Arte Moderna. O que compôs o trabalho foi os dados pessoais e as medidas do próprio corpo do artista apresentados na ficha de inscrição do evento. Resultado: Antônio Manuel teve seu trabalho rejeitado pelo júri e, como resposta, apresentou-se nu, descendo as escadas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, durante a abertura do evento.

Ainda durante as décadas de 60 e 70, houve várias ações no Brasil, descritas pelo crítico Mario Pedrosa e definida pelo mesmo de experimentalidade livre, que correspondiam, principalmente a uma profunda reavaliação da presença do objeto de arte. Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape são três dos artistas brasileiros citados por Merlim (2008), que passam a repensar a obra, o espectador e o espaço. Fazem suas obras pensando no sensorial, no corpo, no movimento no objeto e na manipulação.

Continuando o histórico da *performance* no Brasil, Regina Melim (2008) relata que, em 1969, o crítico inglês Guy Brett, escreve um livro sobre arte cinética e observa que, no Brasil, nos anos 1960, ocorria um cinetismo extremamente diferenciado dos demais países e que esta linguagem do movimento havia migrado também para experiências com o corpo, sublinhando sua extensão com a participação dos espectadores. O crítico cita, entre vários exemplos norteadores dessa proposição, *os Bichos* de Lygia Clark, Objetos que ganham sentido ao serem manuseados por pessoas, tornando-se assim estruturas vivas.

Os Parangolés de Hélio Oiticica, são capas coloridas que buscam o tato e o movimento e afirmam a importância da cor. A participação física é o centro e o interlocutor do acontecimento, envolvendo todo o corpo.

Ovo e o *Divisor*, de Lygia Pape, neste trabalho, acentua-se a participação do público. Em *Ovo*(1967), cubos de madeira são envolvidos em papel ou plástico colorido, muito fino, que deve ser rompido pelas pessoas, para que tenham a sensação de nascimento. Já em *Divisor*(1968), uma multidão preenche um pano de 30 por 30 metros, colocando a cabeça nas várias aberturas existentes. Lygia Pape provavelmente com suas obras também traduz uma reavaliação do objeto, de caráter coletivo e participativo.

Wesley Duke Lee, com as primeiras investidas na prática da linguagem no Brasil; Paulo Bruscky, também considerado como precursor da arte conceitual em nosso país; Teresinha Soares, em Belo Horizonte; José Roberto Aguillar e Banda Performática; Ivald Granato organizador do *happening* evento de intervenção artística intitulada *Mitos Vadios* (1978), ocorrido no estacionamento Unipark, Rua Augusta, em São Paulo. Deste evento, além do próprio Ivald Granato, participaram em *performance* artistas como Ciccilo Matarazo, Claudio Tazzi, José Roberto Aguillar, Antônio Manuel, Ana Maria Maiolino, Júlio Plaza, Olney Fruse (enviou a obra), Regina Vater, Portilhos, Ubirajara Ribeiro e Hélio Oiticica.

Artur Barrio em 1970: *4 dias e 4 noites*, segundo Merlim (2008), a obra mais radical e subjetiva do artista (Figura 4). Nesta ação Barrio perambula à deriva pelas ruas do Rio de Janeiro buscando exceder os limites do seu corpo. Ato este que foi registrado apenas por um caderno-livro. Outra ação marcante na desconstrução da noção do objeto, realizada também por Artur Barrio são as suas *Trouxas Ensanguentadas* (situações), foram apresentadas pela primeira vez no salão da Bússola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ em 1969, continha matérias precárias como carne, pão, jornal, papel higiênico entre outros.

Ainda em 1970 e 1980, na cidade de Recife, Paulo Bruscky realizou uma *performance*, em que caminhava pelas ruas, ou no interior da Livraria Moderna, e no centro da cidade, sentado em meio aos livros ou na vitrine, com uma placa pendurada no pescoço com os dizeres: *O que é arte, para que serve?*.

Na noite de 27 de abril de 1979, o grupo intitulado de 3NÓS3, composto pelos artistas Hudnilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França, realizou uma intervenção em que o grupo cobriu com sacos de lixo a cabeça de 69 esculturas e monumentos públicos espalhados pela cidade de São Paulo.

Ensacamento, como ficou conhecido à ação que tinha por objetivo inverter a percepção habitual do espaço da cidade e da arte, foi bem divulgada pela mídia, mas a associaram a uma reivindicação salarial dos lixeiros.

A *performance* se estabelece no Brasil a partir da década de 80, com surgimento dos artistas Guto Lacaz, em *Eletroperformances* (1983), Otávio Donasci e suas *videocriaturas*, se trata de homens-máquinas, ou seja, *performers* vestidos num roupão preto, os quais carregavam um monitor de TV inserido em cima de suas cabeças; este monitor era conectado ao vídeo, fazendo com que se exibisse na tela de TV a imagem de um rosto proferindo textos e dialogando com o público, ou com outras *videocriaturas*.

A criação do SESC Pompéia e o Centro Cultural São Paulo, em 1982, foram muito importantes para a expansão de manifestações alternativas. Em 1983, o SESC Pompéia abriu mais uma vez espaço para *performance*, realizando o *II Ciclo de Performance*; aconteceu também o *festival do vídeo*, com a participação de diversos artistas multimídias como o Otávio Donasci. No ano de 1984, a Funarte realizou seu I Festival de *performance*, deste participaram Ivald Granato, Paulo Yutaka, Guto Lacaz, entre outros.

Não poderíamos deixar de citar a significativa presença de Márcia X no panorama da *performance* no Brasil, explorando as relações entre arte, erotismo e religião como por exemplo, a performance *Pancake* (2001). Destacamos também uma obra apresentada meses após sua morte: *Desenhando com terços uma performance*/ instalação que consiste em imagens fotográficas de dois rosários católicos como pênis sobrepostos em forma de X.

Finalizando este conciso histórico da *performance*, percebemos que é difícil definir em um só conceito a performance nas artes visuais. No final da introdução do seu livro *performances nas artes visuais*, Regina Melim coloca: "Quando o assunto é *performance*, é sempre um número variável de concepções, as quais não se postula como obrigatória para atingir um consenso". (MELIM, 2008, p. 9). A autora cita ainda grandes nomes dentre autores e artistas que criaram conceitos próprios da arte da *performance*.

Algumas Formas do Fazer Performance

...ao invés de nos oferecer uma história e um personagem, esses artistas tornam-se tanto estória como personagem em suas obras... (VERGINE, 1974-2000:9)

Para entendermos o fazer *performance*, começamos por narrar algumas histórias de performances, ou atos performáticos.

A primeira história é da mulher que, em 2011, atravessa as ruas da cidade de Belém, sendo carregada nua atada a uma vara de metal, (Berna Reale, 2011);

E aquela que convidou os espectadores a usarem nela, enquanto se manteve passiva durante seis horas, inúmeros objetos, dentre eles uma rosa, uma pistola, uma bala, uma tesoura, uma câmara polaroid, uma faca, uma caneta, um chicote, um batom, mel, correntes, (os objetos puderam ser utilizados livremente e a performer, que se definiu como objeto, assumiu plena responsabilidade pelos atos dos “espectadores” que chegaram a brigar entre si já que alguns queriam feri-la mortalmente), (Marina Abramovic, 1974);

Ou a história de um homem que empurrou um bloco de gelo nas ruas da cidade do México até seu derretimento completo, (Francis Alves, 2000);

Como também a história da mulher que subiu com os pés descalços uma escada cujos degraus eram facões, (Gina Pane, 1971);

A mulher que no centro do Rio de Janeiro, colocou frente a frente duas cadeiras de sua cozinha, descalçou os sapatos, sentou-se, escreveu num cartaz a frase: “converso sobre qualquer assunto”. (ou converso sobre saudade, converso sobre política, converso sobre o amor). E, por sucessivas manhãs, conversou com diversas pessoas sobre assuntos diversos, (Eleonora Fabião, 2008);

Outra história dramática é da mulher cubana que retrata um estupro e assassinato de uma estudante de enfermagem (Sara ann Otten por outros estudantes). Pessoas são convidadas pela artista para irem ao seu próprio apartamento, estas pessoas se deparam com o corpo da performer todo ensanguentado com manchas escuras, a cabeça escondida e os braços amarrados na mesa, fica óbvio o abuso, (Ana Mendieta, 1973);

A mulher que, trajando camisolão branco, usou terços de plástico cor-de-rosa-bebê para realizar desenhos de pênis no chão, (Márcia X, 2006);

E a mulher que se veste e se maquia como uma noiva zumbi que morreu devido às violências sofridas pelo companheiro, e sai a procurar do agressor, derruba muitos homens até formar um monte deles, (Vilma Rebouças, 2014);

Como conclusão

Procurando entender o contexto em que vivemos, buscamos na arte uma maneira de nos comunicar, objetivando uma resposta à nossa convocação de vida. Ao aceitar a arte, e no princípio desta relação, lembramos que devemos questionar muitas vezes sobre sua função e logo concluir que a arte tinha por objetivo auxiliar o homem em suas dores e paixões, fosse através da transformação, da negação, da aceitação, entre outros; concluimos que a arte ajudaria a nos conhecermos melhor e que talvez houvesse uma troca de experiência real e recíproca do homem para o homem.

É neste caminho que a *performance* surge como uma linguagem contemporânea, preenchendo as necessidades deste homem híbrido, simultâneo e multimídia. Este homem movido por uma busca, pela identificação entre sua história e a das demais, este homem que aumenta a cada dia suas dores de realidade através de *reality shows*. Assim por intermédio das ações performáticas estudadas, estas nos conectam diferentes formas de ação humana, fazendo-nos repensar conceitos como realidade, ficção, representação, identidade, alteridade, política, religião, entre outros.

Hoje, percebendo na arte da *performance* uma arte completa no sentido estrutural à condição humana, dada sua importância ritual, simbólica, seu caráter interdisciplinar, sua relação com expressões predecessoras, sua característica cênica-teatral, assim como sua origem na dinamização das artes plásticas, a *performance* provavelmente é um veículo pelo qual nos resgatamos e tomamos consciência da própria vida; talvez por ser uma arte viva, uma arte total.



Figura 01- Como Explicar Pintura a uma Lebre Morta/1965 Beuys. Fonte: www.proyectando.leyedo.wordpress.com. Acesso em 01 Agosto. 2016



Figura 02: Experiência nº3. Flávio de Carvalho/1957. Fonte: <http://performance.net/Flávio-de-carvalho-Marcia-x/>. Acesso em 01 Agosto 2016.

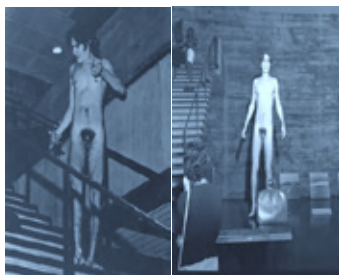


Figura 03: O Corpo É a Obra/1970 de Antônio Manuel. Fonte: www.bienal.org.br. Acesso em 01 Ago. 2016.



Figura 36- Artur Barrio - Trouxas Ensanguentadas /1969. Fonte: <https://cartografiasentimental.wordpress.com/2011/01/18/o-significado-politico-nas-trouxas-ensanguentadas-de-barrio/>. Acesso em 30 Dez. 2014.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. **Caderno Vídeo Brasil 01: Performance**. São Paulo: SESC SP, 2005.

CARVALHO, Flávio de. **A cidade do homem nu**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

_____. **Experiência N.2** – uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro. Nau. 2001.

COHEN, Renato. **A Performance como Linguagem: Criação de um Tempo – Espaço de Experimentação**. São Paulo. Perspectiva, 2013.

DEBORD, Guy. **A separação consumada**. In: **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. P.13-25.

FERRANDO, Bartolomé. **El Arte de La Performance: Elementos de Creación**. S.L.Valencia. Ed. Mahali,. 2009.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo, Ed. Perspectiva. 1987.

MANUEL, Antônio. **Porque Fiquei Nu**. In: DEPOIMENTOS de uma geração, 1969-1970. Rio de Janeiro, 1986.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar editor 2008.

MILLIET, Maria Alice, **Lygia Clark: Obra-trajeto**. 1992.

PAIM, Claudia. **Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços auto gerenciados**. Porto Alegre. Panorama Crítico Ed. 2012.

PHELAN, Peggy. **A antologia da performance: representação sem reprodução**. Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa: Edição Cosmo, n. 24, p. 171-191, 1997.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** *Revista O Percevejo*, Tradução Dandara, Rio de Janeiro: UNI-RIO, ano 11, 2003, p.25-50. STILES, K.; SELZ, P. *Theories and documents of*.

Teses e Monografias

FERREIRA, Otávio Luiz Cabral. **Construccion Sexual y Performatividad Analisis del Proyecto: Tres Pielas em um Cuerpo**. 270ps. UPV-FBASC, dp. Esculturas. Valencia. 2009.

REBOUÇAS, Vilma Maria Santos. **Sexo Casual: escultura mulher contemporânea**. 59 f.; il. Trabalho para obtenção especialização em artes visuais: Cultura e Criação. SENAC/SE, 2012

_____ **Performance: Uma Forma de Educar**. 84f.; il. Monografia para obtenção curso Licenciatura em Artes Visuais; apresentada a Universidade Federal de Sergipe – UFS. 2015.

Documentos em Meio Eletrônico

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Sala Preta- revista de artes cênica. São Paulo v. 8, p. 235-246, 2008.

SANTOS, José Mário Peixoto. **Breve Histórico da "Performance Art." no Brasil e no mundo**. Revista Ohun – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Salvador, EBA – UFBA, ano 4, nº 4 p 5/26, dez. 2008. Disponível em http://www.revistaohun.ufba.br/01-Artigo-Ze_Mário_ohun_4pdf. Acesso em junho/2014.

WATANABE, Shinya. **Escritos Selecionados**. Nova York. Disponível em: <http://www.Shinyawatanabe.net/em/writing/content57.html>.)

Vídeo de Berna Reale – s/título **Vídeo produzido pela Matrioska Filmes com exclusividade para o PIPA 2014**. Disponível em <http://www.pipa.org.br/pag/berna-reale/> Acesso em 29 Dez. 2014.

Vídeo da Performance – **Vito Acconci**. Disponível em http://www.dailymotion.com/vídeos/x7ygpvc-vito-acconci-seedbed-1972_creation#.USjtzDCefuE. Acesso em 30 Dez. 2014.



I MOSTRA DAVID 2016

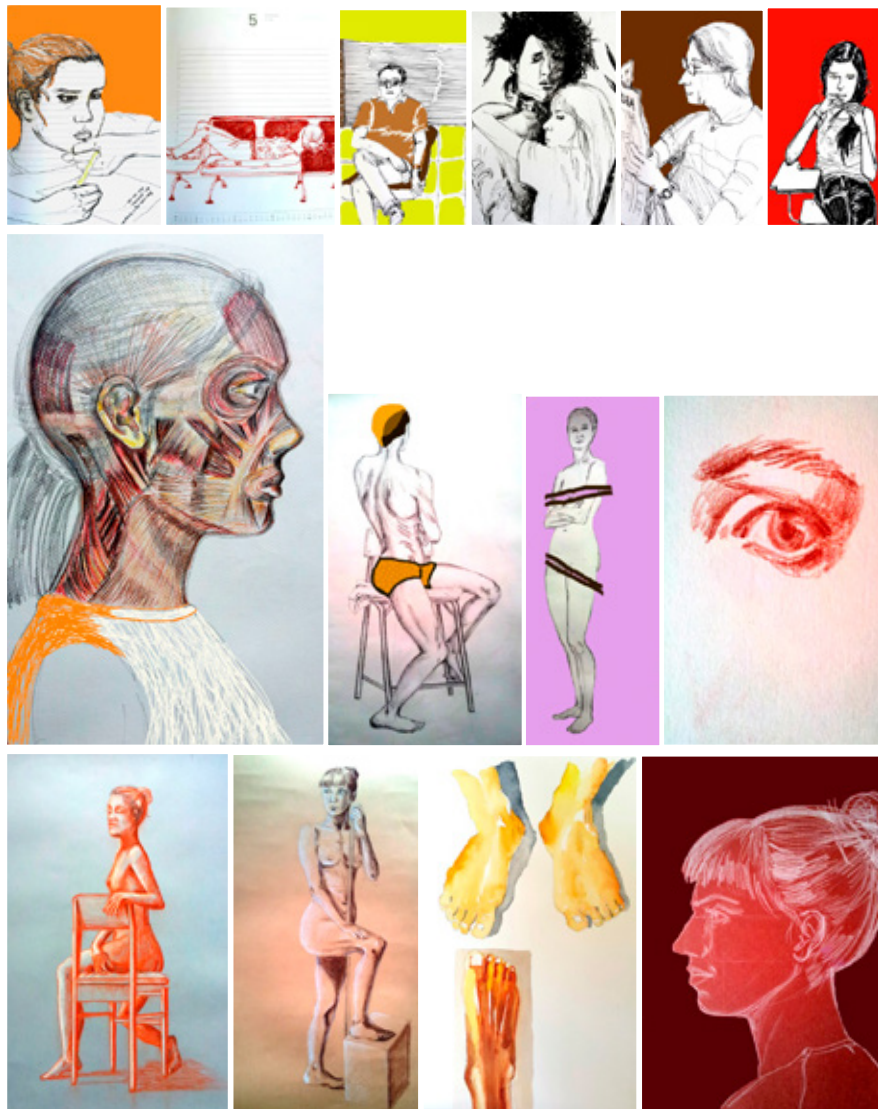
PARTE 3

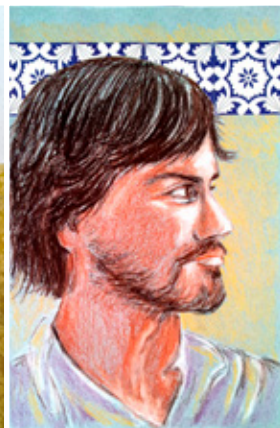
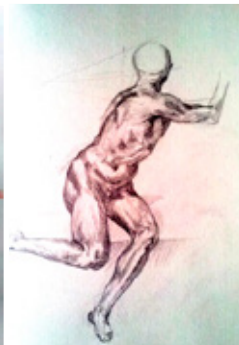
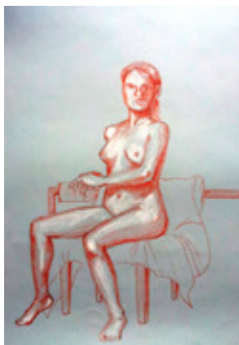
I ExpoArte 3x4

Obra visual digital: ÁLBUM: entre seres e criaturas

Adriana Dantas

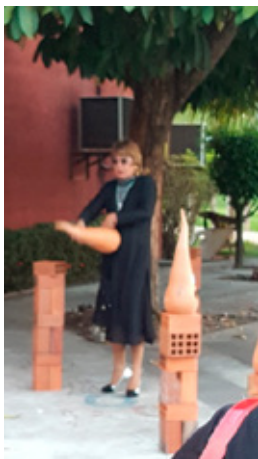
(recorte para algumas das 110 obras expostas)

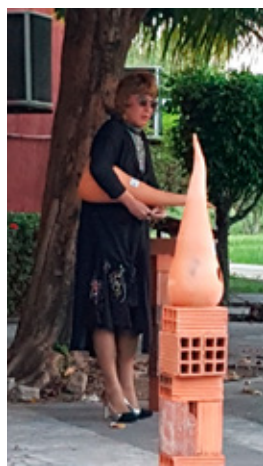




Obra performática: **VALE DE LÁGRIMAS**

Otávio Luís





Obra fotografia: **VISITA A UMA VELHA SENHORA**

Maicyra Leão



I MOSTRA DAVD 2016

ISBN 978-85-7822-581-0

