

Helder Agostinho Spaniol

UM ESTRANHO QUE ME CHAMA PELO NOME

Brasília, 2014



**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais**

UM ESTRANHO QUE ME CHAMA PELO NOME

Helder Agostinho Spaniol

Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Visuais,
habilitação em Bacharelado, do Instituto de Artes
da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof^ª Dr. Nelson Maravalhas Júnior

Brasília, 2014

Dedicatória

Ao veio Décio Spaniol,
À Dona Edna Spaniol e à
minha Késia Spaniol.

Agradecimentos

Ao meu orientador, **Nelson Maravalhas Jr**, por sua erudição, dedicação e incentivo nesta trajetória.

Aos professores **Eduardo Belga** e **Priscila Rufinoni** pelas sugestões para futuros estudos.

Ao amigo **Eduardo Belga** pelas conversas sadias sempre rodeadas de desenhos, ao amigo **Carlos Wolfgram** pela crítica e pelas músicas.

Ao irmão **Ednardo Paulo Spaniol** e irmã **Ana Maria Spaniol**, pela força do exemplo.

Ao **Sindicato**, coletivo de artistas com olhares agudos e generosos, que me proporcionou maior compreensão no universo dos desenhos.

A todos os amigos e colegas que dedicaram seu tempo e cuidado incentivando esta pesquisa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO I: Percepção, Imaginação e Tradução no desenho alegórico	8
1. Percepção	8
1.1. Percepção na Psicologia	8
1.2. Percepção na Filosofia.....	10
2. Imaginação	12
3. Tradução e Interpretação.....	14
3.1. Tradução	14
3.2. Interpretação	15
CAPÍTULO II: Os <i>Entimemas</i> do Desenho Alegórico e Narrativo	21
1. A Alegoria	21
2. A Narrativa.....	27
3. O Simbólico.....	29
4. Figuras de Linguagem	30
CAPÍTULO III: A Alegoria enquanto experiência: Pontos no Desenho	32
CONCLUSÃO	35
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	36
LISTA DE FIGURAS	38

INTRODUÇÃO

Proponho explorar com este trabalho os vínculos entre percepção, imaginação e tradução presentes em meu processo criativo associando às suas características: a alegoria, a narrativa e algumas figuras de linguagem, tais como a metáfora e a sinédoque. Primeiro, serão esclarecidos os termos e a manifestação destas características em outros trabalhos poéticos. Em seguida, será discutida minha produção poética em imagens alegóricas e narrativas. Este trabalho também servirá para minha própria orientação enquanto acontece a pesquisa visual e sua correlação com teorias convergentes e motivadoras.

Ao revisitar meus desenhos, pude perceber que havia uma recorrência na maneira de conceber os trabalhos no sentido da forma pela qual enunciava os motivos, enquanto que os assuntos eram acessados e incorporados por processos não muito perceptíveis. Quero dizer que as origens dos temas não são tão claras como acontece no trato de alimentá-los. Notei que a maneira como eu desenho percorre certo tipo de método, coisa que não ocorre na seleção dos temas os quais eles expressam. Estes mesmos motivos, tão diversos, acontecem na ordem do dia, como um acesso subjetivo de questões reinventadas. Aqui não tratarei propriamente dos temas, mas sim da maneira pela qual eles se manifestam. Os discursos criados funcionam como linguagem simbólica mais do que linguagem direta.

Para melhor situar o leitor, começo o trabalho falando do processo de apreensão, de reinvenção e correção que percorre toda maneira pela qual o desenho acontece. No primeiro capítulo abordo algumas definições de percepção e imaginação para em seguida me apropriar de algumas teorias da interpretação voltadas para meu processo criativo. Na primeira seção, trago as denotações e a etimologia do termo percepção para em seguida estudar seu uso na psicologia e filosofia. Na seção seguinte busco falar sobre a imaginação e alguns conceitos interligados a ela, tais como imagem, imaginário, fantasia e representação mental. Na última seção proponho debater sobre o acesso ao conteúdo das imagens alegóricas e como eles podem se estabelecer dentro de algumas teorias da interpretação.

O segundo capítulo, “*Entimemas* do desenho alegórico e narrativo”, a qual se refere aos pré-requisitos indispensáveis para uma aproximação mais esmiuçada dos assuntos presentes nos desenhos, trata-se da alegoria enquanto gênero poético, da narrativa e de recursos literários. Uma espécie de exigência de um olhar treinado, já

iniciado nas questões internas do trabalho plástico. Refiro-me a alguns artifícios aplicados na ordem do discurso em minhas imagens. Apresento primeiramente a etimologia do termo alegórico e sua definição para em seguida, montar uma cronologia do seu uso em imagens narrativas históricas. Em seguida, faço uma análise sobre a estrutura da narrativa, a partir de estudos da narrativa literária, presente nos meus desenhos. Finalizo este capítulo, dedicando-me às estruturas linguísticas para construção de texto figurado. Explico neste momento o uso de algumas figuras de linguagens, tais como a sinédoque, a metáfora e silepse. Trata-se de recursos emprestados da literatura para agregar mais expressividade à mensagem e induzir de forma sensível ao significado simbólico dos desenhos.

O terceiro e último capítulo é um testemunho de quem produz desenhos alegóricos e narrativos. Aborda assuntos nevrálgicos na minha produção de imagens. Este capítulo vem com o intento de fundamentar minha visão enquanto produtor de desenhos alegóricos e narrativos. Baseia-se, portanto, na definição do termo *poiesis* das experiências fundamentais da 'Poética' de Aristóteles. É explicitado um ponto de vista de quem produz analisando questões próprias da narrativa, da alegoria e do desenho como meio de produção de imagens. Busca-se aqui uma cumplicidade com a obra grifando o momento de libertação e concentração concomitantes no processo criativo.

CAPÍTULO I: Percepção, Imaginação e Tradução no desenho alegórico

Pretendo mostrar neste capítulo como o desenho alegórico prevê vínculos entre as três modalidades que o intitulam e como elas são incisivas para o acontecimento da narrativa. Quero investigar ainda, como que o trinômio: percepção, imaginação e tradução podem ser associados tanto ao meu processo criativo quanto à interpretação dos desenhos alegóricos apresentados nesta monografia.

1. Percepção

A percepção humana é composta de aspectos interessantes e por intermédio dela o homem é capaz de estabelecer relações entre as mais diversas coisas e de diferentes maneiras. Ela ora pende para aspectos puramente fisiológicos a partir das sensações dos perceptos dos sentidos, são eles: visão, audição, tato, paladar e olfato; ora pende para aspectos racionais e cognitivos. Falarei a seu respeito no campo da Psicologia, Filosofia e como se aplica na leitura das imagens alegóricas. Para alguns autores esta relação se entremeia criando dados complexos para gerar a consciência da experiência. É nesta corrente que irei construir meu retalho poético.

1.1. Percepção na Psicologia

A percepção é a função central capaz de atribuir significado a estímulos sensoriais. É a capacidade de apreender pelos sentidos e pela mente. Tomar conhecimento de algo por meio dos sentidos; captar pela inteligência; compreender algo; descobrir por intuição, notar.

O exercício da atenção é algo muito exaustivo, porém é indispensável para o desenvolvimento da percepção, e é com essa convicção que pretendo respaldar um desenho que privilegia e faz junção com a sensação e a inteligência. A percepção é um conceito que em determinados estudos pende mais para o sensível, e por vezes para o intelectual. “Assim como aparece ligado às noções de sensação, sensibilidade ou intuição sensível, o conceito também envolve o campo das ideias e da intuição intelectual”¹.

Do ponto de vista psicológico ou cognitivo a percepção envolve também os processos mentais, a memória e outros aspectos que podem influenciar na interpretação

¹ SAES, Sílvia Faustino de Assis. **Percepção e imaginação**. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2010, p. 9.

dos dados percebidos. Os estudos psicológicos da percepção são amplos e estão vinculados ao comportamento e na aceitação da suposta existência do inconsciente. Segundo Furth², seria nele que se organizariam as figuras e os desenhos e a partir desta organização poder-se-ia considerar outros estímulos vindos deste inconsciente para justificar esta ou aquela escolha para chegar ao entendimento da situação proposta nas imagens.

As informações vindas deste inconsciente poderiam se manifestar na ação cotidiana por acidente ou, segundo Freud, como uma parapraxia, ou seja, a ocorrência em pessoas sadias de fatos como o esquecimento de palavras que nos são normalmente familiares; esquecimento do que pretenderíamos fazer; incursão em lapsos de linguagem e escrita; erros de leitura; colocação de coisas em lugares errados e incapacidade de encontrá-los. Freud explica que a intenção é a responsável pela parapraxia:

As parapraxias são fenômenos psíquicos plenamente desenvolvidos e sempre possuem um significado e uma intenção. Servem a propósitos definidos que, devido à situação psicológica predominante, não podem ser expressos de nenhuma outra maneira. Essas situações, via de regra, envolvem um conflito psíquico que impede a intenção subjacente de encontrar expressão direta e a desvia ao longo de caminhos indiretos. A pessoa que comete uma parapraxia pode notá-la ou menosprezá-la; a intenção reprimida subjacente à parapraxia pode-lhe ser até familiar, mas geralmente não se dá conta, sem o auxílio da análise, de que essa intenção é responsável pela parapraxia em questão.³

Aqui, percebo uma vinculação entre percepção e imaginação. Quando acontece a tomada de consciência da ação, supostamente equivocada, redefinimos a intenção, pois imaginamos ser este o caminho mais lúcido. É a fusão que acontece em meus desenhos quando elaboro uma narrativa misturando memória, que em grande parte já são redefinidas por algum anseio inconsciente, e sinais simbólicos já definidos historicamente.

Para a psicologia a percepção é o processo que resulta na consciência a partir de dados observáveis. Estes dados podem se manifestar tanto na objetivação física dos objetos e coisas definidas quanto na tradução de imagens e textos, com seus devidos

² FURTH, Gregg. M. **O mundo secreto dos desenhos: uma abordagem junguiana da cura pela arte** (coleção Amor e Psique). São Paulo: Paulus 2004, p. 50.

³ FREUD, Sigmund, *Apud*. FURTH, Gregg. M. **O mundo secreto dos desenhos: uma abordagem junguiana da cura pela arte** (coleção Amor e Psique). São Paulo: Paulus 2004, p. 51.

índices de figuração e abstração. Essas atividades permitem que os organismos se organizem e interpretem os estímulos externos.

1.2. Percepção na Filosofia

Penso também na emblemática mudança de pensamento a cerca do conceito de percepção na filosofia, começando pela novidade promovida por René Descartes (1596 – 1650) em contrapartida ao proposto por Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.).

Segundo os ensinamentos de Descartes, há uma diferença entre perceber diretamente as coisas através dos sentidos (olfato, paladar, audição, entre outros) e mover-se pelo estímulo causado por elas, construindo um conteúdo mental através do qual alguma coisa se apresenta à nossa consciência. Esta mudança possibilitou o alargamento do pensamento sobre percepções e emoções chegando ao conceito de percepção mediada⁴.

David Hume (1711 – 1776) acrescenta que todos os conteúdos da mente são percepções e estas se distinguem por graus de força e vivacidade. Ele também explicita que a primeira impressão ou primeira intuição acerca de um dado objeto de estudo é mais vivaz e é capaz de ser acessado pela memória sempre de maneira diluída ou modificada. Este trânsito permitido pelos sentidos pode pregar peças na maneira pela qual a experiência se dá no tempo, na medida em que acrescentamos novos dados às impressões mais antigas. Como se a vontade de manter viva alguma experiência fosse sendo composta paulatinamente a partir do desejo de criar um elo forte na tomada de consciência primária. Contrário a esse critério, Hume classifica as percepções em duas classes: as *impressões* são percepções mais fortes e vívidas; os *pensamentos* ou *ideias* são percepções mais tênues, menos vivazes. Para Hume, as ideias são condicionadas por experiências vividas. Elas podem ser simples ou complexas, criando diferenciações por derivação e distinção de grau. As percepções simples são aquelas incapazes de admitir distinção nem separação. As percepções complexas são aquelas que podem ser distinguidas e separadas em partes.

Immanuel Kant (1724 – 1804) concebe a percepção como um fenômeno construído pelos perceptos do corpo e traz a razão como capacidade de encerrar um aspecto da coisa que constrói o sentir. Para Kant só há percepção se existir consciência

⁴ SAES, Sílvia Faustino de Assis. **Percepção e imaginação**. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2010, p. 16.

crítica conjugada com os perceptos. Kant separa o fenômeno da percepção da coisa em si. A coisa em si não é absorvida pelo observador, pois ela é suprassensível. O fenômeno, por sua vez, encerra o código que aparece para o leitor do objeto de estudo. Kant afirma que só os fenômenos são objetos genuínos da percepção.⁵ Kant descreve uma dupla condição para o fenômeno ser acessado: por um lado, é preciso que tenhamos sensações mediadas pelos sentidos do corpo; por outro lado, se faz necessária a consciência das sensações absorvidas. Ou seja, a percepção é um estado da consciência e não dos órgãos do corpo, o que viria a se chamar intuição sensível.

O conceito de percepção serve para iluminar outro conceito importante no sistema de Kant: o de intuição empírica. É empírica somente a intuição que se relaciona com os objetos por meio da sensação. A percepção é, pois, intuição empírica, intuição na qual se tem consciência de um objeto, representado como real no espaço e no tempo. E esta intuição na qual Kant se refere não se vincula com o sentido de inspiração, normalmente associado na linguagem comum. O sentido da intuição, em filosofia, é o de um conhecimento direto, sem necessidade de raciocínios. Em latim, o verbo *intuo* significa “ver”, e é dele que provém a palavra intuição.⁶

Tanto o pensamento de Hume quanto o de Kant são contributivos para o entendimento de uma modalidade de expressão que necessita de um pensamento mais elástico, no qual o que é percebido deve ser analisado aos pré-requisitos necessários conjugando memória, símbolo e alegoria. Em Hume, vejo que a alegoria se faz quando o percebido toma forma e se destina ao reordenamento necessário previsto em sua própria definição, a saber: contar de forma inusitada algo metafórico. Em Kant percebo que a alegoria se justifica no momento em que a tomada de consciência dos perceptos se mistura com a memória, criando assim uma ideia bem resolvida a partir de alguma proposição explicativa.

A percepção de uma obra visual pelo olhar atento e vinculado pelo afeto com a imagem permite um enlace capaz de gerar aproximações e desdobramentos temáticos, estéticos, estilísticos, bem como conceituais. Assim, o perscrutador se torna agente ativo de interlocução sempre com o privilégio da descoberta. Contemporaneamente é inadmissível atribuir ao espectador uma postura passível de mera recepção, prevê-se ao contrário disto, uma atividade participativa, muito em voga nas propostas das obras plásticas interativas, e não menos importante nas imagens alegóricas presentes nesta

⁵ Idem, p. 23.

⁶ Ibidem. p. 25.

pesquisa. O participante deve, por sua vez, desenvolver uma interação física e semântica, para compor junto à obra, certo ajustamento conceitual. Desenvolverei estas relações entre obra e fruidor na última seção sobre interpretação.

2. Imaginação

Como visto anteriormente, a percepção evoca alguns subtemas para entendermos mais facilmente seus meandros. Algo semelhante acontece com o conceito de imaginação, que traz outros subtemas interligados, tais como os de imagem, imaginário, fantasia e representação mental.

O significado da palavra imaginação denota uma faculdade que possui o espírito de representar imagens; faculdade de criar a partir da combinação de ideias; criatividade; obra criada pela fantasia. Formar imagens mentais a partir de algo que não está presente ou não é real; inventar; representar na mente; presumir; ter certa ideia; devaneio; sonho.

Este processo mental pode intervir tanto em fantasias como na criatividade artística e intelectual. Este termo é derivado do latim *imaginatio*, que por sua vez substitui o grego *phantasia*. Aristóteles, em *De Anima* (428 a 1-4), deu-nos uma primeira reflexão teórica sobre o conceito de imaginação (*phantasia*) que se refere apenas ao processo mental através do qual concebemos uma imagem (*phantasma*). A mente humana, segundo Aristóteles, não é capaz de pensar sem imagens. Este procedimento mental faz parte da atividade de todas as formas do pensamento e não se confunde com o que se virá a designar por criatividade ou imaginação criativa.

A imagem narrativa referente a esta pesquisa se envolve diretamente com as proposições supracitadas. Nesta modalidade de imagem, assegura-se desde uma consolidação da via de expressão autônoma, ou seja, uma projeção de ideias e desejos condicionados à linguagem gráfica, como uma *phantasia* aristotélica⁷, motivada por princípios variados que denota a capacidade segundo a qual estamos aptos a produzir imagens ou representações.

A potência poética inscrita nas imagens narrativas autônomas não deve ter um teto, um limite, uma atadura. Ela deve investigar o lado do devir, o da potência

⁷ SAES, Sílvia Faustino de Assis. **Percepção e imaginação**. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2010, pag. 38.

inspiradora de cada um. Mas também pode enveredar-se para o malicioso, para o ‘inclinado’ das predileções, para o tendencioso, o sugerido. Neste sentido, um desenho simbólico e narrativo pode evocar uma determinada situação peculiar e individual, mas que de alguma maneira sirva-lhe de parâmetro para outras possíveis conjecturas textuais. Toda imagem tem um quê de insustentável, pois reside nela um lugar de descoberta. Uma descrição pode ser falha, uma vez que o leitor não acessa seu conteúdo, tanto pelo viés da super-interpretação, quanto pela observação de um olhar pouco treinado. E aqui reside uma primeira dualidade: a de que as imagens podem sugerir para um olhar algo que para outro lhe escapa; e que esta descoberta, mesmo que tangente ao seu campo de validação surge através de alguma aproximação entre memória e ‘fato visual concreto’. A linguagem investiga assim a lógica da percepção, os desvios dos meandros visuais estabelecidos, bem como a noção de valor: o que há de legítimo, de autêntico e o que floresce pelo delírio. Como diria Ligia Canongia em menção ao trabalho plástico de Vik Muniz:

O aspecto pretensamente documental da obra nada descreve senão o avesso da ideia de “documento”, a sua insuficiência como registro da verdade, permitindo que as imagens delirem na incongruência latente do mundo, negando as convenções.⁸

O jogo entre o fantástico e o elucidativo é o que me interessa. São as maravilhas da ficção a partir de um universo vivido, vivenciado que estruturam o conteúdo das imagens que produzo. Falo de um fantástico que não é destituído de simbolismo no seu bojo e de uma vivência que em parte mensura o sonho, o desejo. A relação de imagens que se sobrepõem e se mesclam, pela simples colagem, num mesmo trabalho pode parecer incoerente num primeiro momento, mas de alguma forma não é arbitrária no instante da criação dos trabalhos. São correções de uma versão insuficiente, mas que de alguma forma lhes sirvam de eco, de uma memória revolvida.

Segundo Kant, a capacidade de receber representações graças à maneira como somos afetados pelos objetos, denomina-se sensibilidade. E é por seu intermédio que acontecem as intuições capazes de propor sentido. O efeito de um objeto sobre a capacidade representativa, na medida em que por ele somos afetados, pode-se chamar sensação.⁹

⁸ CANONGIA, Ligia. Texto de curadoria para Exposição: *Vik Muniz, Do Tamanho do Mundo*, realizada no Santander Cultural, em Porto Alegre, em 21 de maio de 2014.

⁹ SAES, Sílvia Faustino de Assis. **Percepção e imaginação**. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2010, p. 58.

A imaginação é uma espécie de força criadora que tanto pode interferir na construção de uma fantasia consciente como de uma fantasia inconsciente. O seu significado mais usual é o de que sua capacidade engloba tudo aquilo que escapa à realidade. Os filósofos do século XVIII repensaram este conceito antigo, do qual afirma que a capacidade de sentir decorre da capacidade de imaginar. As ideias divergem entre a imaginação como dependente da atividade dos sentidos e a imaginação como força responsável por toda ação sensorial. Hume traz o conceito de imaginação associado ao de mente. Para ele a imaginação é a relação que criamos entre várias imagens. Kant tem uma proposta diferente: considera que nossas impressões já estão estruturadas pelos sentidos, cabendo à imaginação a síntese das experiências perceptíveis ao construir imagens mentais. Em meu trabalho alegórico identifico que a imaginação consiste em uma atividade psicológica, onde as impressões deixadas pelos sentidos são articuladas com rigor para suprir a necessidade do desejo de compreensão.

3. Tradução e Interpretação

3.1. Tradução

As imagens alegóricas pedem a todo instante a atenção, pois sem ela pode-se incorrer erros de classificação e logo uma ineficiência de critérios para seu devido entendimento. Pode-se, por exemplo, confundi-las com imagens surrealistas. As imagens surrealistas são provenientes de um estado criativo que é pautado no delírio imaginário, uma espécie de livre associação que se preocupa, antes de qualquer coisa, com a premissa da manifestação do inconsciente. As imagens alegóricas, ao contrário daquelas, são compostas pela associação discriminada e criteriosamente escolhida (entre coisas muitas das vezes diferentes umas das outras), para surtir um efeito onde a experiência do inquiridor se equipare a do artista. Esta postura crítica aproximativa eu chamarei de tradução de imagens visuais. Wollheim tenta compreender a experiência artística diante das obras que observa e identifica esta postura como parte da vontade do artista.¹⁰ Pressupõe que reside na obra de arte uma natureza humana universal comum ao público e ao artista. Desta forma o inquiridor poderia captar a intenção do artista. Seu texto é dividido entre assuntos, tais como: o espectador diante da obra, a intenção do

¹⁰ WOLLHEIM, Richard, em um curso ministrado em 1984, na *National Gallery de Washington*, dá início ao que compilaria suas palestras no livro **A Pintura como Arte**.

artista, textualidades e apropriações, bem como a metáfora e o corpo. Wollheim observa imagens e a elas vincula descobertas da psicologia e hipóteses da psicanálise, partindo diretamente da imagem para retirar conclusões sempre em busca do desejo do artista. Essa busca acontece, segundo o autor, nos limites da filosofia exercida como sensibilidade e não através do campo da história da arte.

A meu ver, as imagens alegóricas pedem, assim como propõe Wollheim, um olhar investigativo que busca sempre desvendar as obscuridades da imagem que por sua vez, também são do artista. Elas contêm mistério, justamente por fugir do trivial, e tenta assim, estabelecer uma cumplicidade entre artista, obra e observador. Walter Benjamin traz o conceito de imagens mediadas: são imagens que pedem que o sujeito se movimente em direção a elas para completá-las. A alegoria carece deste movimento.

3.2. Interpretação

A crítica ensaísta Susan Sontag discorre em seu artigo *Contra a Interpretação* sobre o equívoco recorrente da grande maioria dos críticos de artes atuais em creditar valor e legitimar obras de arte a partir do discurso. Ela acredita ser uma falha o comprometimento dos críticos de arte com a significação da obra de arte, incorrendo em privação sensorial e emocional em prol do controle racional. Discute teoricamente como que a crítica das artes pode ser autoritária quando determina que esta ou aquela obra deva ser realmente compreendida por determinados métodos e níveis de compreensão, como se as elucidassem e as tornassem mais importantes. Vejo aqui um perigo clássico de teorias que sobrepõem outras teorias já estabelecidas pelo simples fato destas estarem antecedendo-as na pressuposição de que a passagem do tempo se equipara ao progresso e de que os teóricos de hoje repousam tranquilamente sobre os de ontem. Percebe-se que alguns dados históricos que atravessam as obras de arte fazem parte da construção poética do olhar de quem as traduz. Desta maneira a postura de Sontag segue confortável, já que as sensibilidades individuais e coletivas sofrem da impermanência restritiva da memória e dos valores. Contudo, a julgar pelo caráter factual da obra, bem como das circunstâncias formais, podemos configurar um raciocínio recorrente pautado na longevidade das estruturas formadoras das imagens.

Hoje há um reconhecimento incontestável da legitimação de obras de arte que priorizam primordialmente o conteúdo. Esta é outra crítica que Sontag faz em seu artigo *Contra a Interpretação*.

Mesmo nos tempos modernos, quando a maioria dos artistas e críticos já abandonou a teoria da arte como representação de uma realidade exterior em favor da teoria da arte como expressão subjetiva, o elemento principal da teoria mimética persiste. Quer nossa concepção de obra de arte utilize o modelo de retrato, da representação (a arte como um retrato da realidade), quer o modelo de uma afirmação (arte como afirmação do artista), o conteúdo ainda vem em primeiro lugar. O conteúdo pode ter mudado. Agora pode ser menos figurativo, menos lucidamente realista. Mas ainda pressupomos que a obra de arte *é* seu conteúdo. Ou, como se diz hoje, que uma obra de arte, por definição, *diz* alguma coisa.¹¹

Porém, artistas com Marcello Grassmann, William Kentridge, entre outros, enunciam seus motivos, não em detrimento do conteúdo, mas sim trabalhando de tal maneira que o conteúdo não seja coadjuvante da forma. Em Grassmann podemos perceber uma vitalidade na maneira pela qual ele cria suas formas. São seres que nascem de processos imaginativos, mas ao mesmo tempo se vinculam com determinada morfologia aos moldes de seres grotescos que povoam nossa memória. Grassmann vai à contramão da corrente concretista e neoconcreta da década de 1950 e 1960, como quem sustenta uma atividade não menos redentora ou importante como foram os movimentos modernistas no Brasil. Marcello Grassmann mantém certa tradição e a renova, deixando-a vibrante.¹²

Sontag critica Aristóteles e sua defesa em prol do desenho mimético, ou seja, aquele que copia a natureza. Fala sobre a insuficiência dos desenhos figurativos, de tal maneira que estes estariam sempre condicionados a conteúdos determinados. Defende a produção abstrata e decorativa. Estas sim estariam melhores alocadas para as novas situações que a crítica desenvolve. Pouco há de aceitação, no discurso de Sontag, sobre desenhos representativos. O conceito de mimese é vasto e configura-se inclusive, pela produção musical. Parece-me que Sontag deixa escapar esta característica, que, em si mesma, já compreende o sentir.

De acordo com Paul Valéry, no que diz respeito ao desenho de observação, o comando da mão pelo olhar é bastante indireto¹³. Percebe que, mesmo no desenho mimético, existe informação gráfica proveniente da imaginação e que a memória é uma constante que media até mesmo o desenho de precisão. Este comando no ato de apreensão das coisas que nos cercam se vincula não só na maneira pela qual o desenho surge, mas também nas escolhas dos seus conteúdos.

¹¹ SONTAG, Susan. **Contra Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 12.

¹² MARCELLO Grassmann. Org. Lygia Eluf. **Cadernos de Desenhos** – Campina, São Paulo. Editora Unicamp, 2010. p. 13.

¹³ VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. Cosac & Naify, 2003, p.71.

Susan Sontag afirma haver uma forte resistência por parte de determinados programas utilizados por críticos para chegarem à obra de arte. Ela ainda afirma que há um costume já muito estabelecido que privilegia o único acesso à obra de arte pelo viés da interpretação.

Embora a corrente evolução de muitas artes pareça nos distanciar da ideia de que uma obra de arte é fundamentalmente seu conteúdo, essa ideia continua exercendo uma extraordinária hegemonia. Quero sugerir que isso se dá porque a ideia se perpetua agora sob aspecto de uma certa maneira de encarar a obra de arte profundamente arraigada na maioria das pessoas que encaram com seriedade qualquer uma das artes. O que implica a excessiva ênfase na ideia do conteúdo é o eterno projeto da interpretação, nunca consumado. E, vice-versa, é o hábito de abordar a obra de arte para interpretá-la que reforça a ilusão de que algo chamado conteúdo de uma obra de arte realmente existe.¹⁴

Sontag esquece que existem modalidades de discurso, inclusive nas artes plásticas que preveem interpretação, que o mote da expressão acontece na maneira pela qual o artista elabora seu trabalho e cria relações entre os elementos selecionados. A narrativa é uma destas modalidades. Ela prevê encadeamento de ideias para desenvolver a proposição de sentido que o texto pede. Milton José Pinto afirma em seu artigo que “Numa verdadeira teoria com vocação científica, a interpretação é a etapa final e não um pressuposto do processo cognitivo”¹⁵. Falaremos disto mais detalhadamente logo adiante na seção sobre narrativa. Outro equívoco cometido por Sontag é a generalização e a pretensão de estabelecer evolução para determinadas correntes artísticas. As narrativas históricas, por exemplo, são modalidades de discurso que atenderam às necessidades da época em que foram criadas e nos trazem aprendizado até os dias de hoje. Se o conceito não cessou de se redefinir e se atualizar segundo as diferentes contribuições das ciências interpretativas, é porque a interpretação das obras de arte é uma atividade literária e crítica desde a Antiguidade e sempre se exerceu.

Rudolf Arnheim diz em seu livro *Intuição e Intelecto na Arte*: “Ninguém que tenha sido verdadeiramente tocado por uma obra de arte se refere a ela em prosa analítica sem apreensão”¹⁶. São vários os termos que contornam este sujeito peripatético: por vezes espectador, fruidor, observador, visitante. Gosto de utilizar o termo perquirir, pois prevê um espectador que investigue a obra, que crie o máximo de

¹⁴ SONTAG, Susan. **Contra Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 13.

¹⁵ BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa** / Petrópolis, RJ : Vozes, 2013, p. 10.

¹⁶ ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e Intelecto na Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 4.

vínculos possíveis entre os elementos fornecidos no desenho¹⁷. É na investigação rigorosa que o diálogo será estabelecido. Cria-se assim uma cumplicidade capaz de transformar o enredo da narrativa em algo novo, mas que de alguma maneira precisou do velho para se reestabelecer. Sontag define interpretação de tal maneira onde o que é vislumbrado escapa do jogo entre elementos visuais e vivência particular de cada perquiridor:

Em relação à arte, interpretar significa destacar um conjunto de elementos (X, Y, Z, e assim por diante) de toda a obra. A tarefa da interpretação é praticamente uma tarefa de tradução. O intérprete diz: “Olhe, você não percebe que X em realidade é – ou significa em realidade – A? Que Y é em realidade B? Que Z é de fato C?”.¹⁸

“A interpretação, portanto, pressupõe uma discrepância entre o claro significado do texto e as exigências dos leitores (posteriores). Ela tenta solucionar essa discrepância.”¹⁹ Aqui ocorre certa emancipação do leitor em relação ao propositor. O espectador que tiver uma atitude de efetuar uma investigação escrupulosa e inquirir de maneira minuciosa fatalmente estará traduzindo a imagem em projeções mentais que se vinculam por associação direta com os elementos estudados. Aqui caímos na figura de linguagem sinédoque onde a parte é tomada pelo todo e o todo pela parte. Falarei melhor sobre isto logo adiante na seção sobre figuras de linguagem que são caracterizadas em meus desenhos.

Contrário a este raciocínio, os textos produzidos pela crítica norte americana Susan Sontag traz como carro chefe a aniquilação da interpretação. Segundo a autora “o conteúdo de uma obra de arte faz parte de uma ilusão que nasce com o hábito de abordar o trabalho e a tentativa de interpretá-lo”²⁰. Sontag afirma ainda que a interpretação pressupõe uma discrepância entre o claro significado do texto e as exigências dos leitores posteriores à produção da obra analisada. Ela questiona a integridade de um trabalho pela construção posterior de um discurso que sempre, em última instância, modifica e perverte o original. O intérprete assume o papel de reescrever o texto para conservar um trabalho que se vê importante e precioso, mas com isto transforma e anuncia da maneira mais inteligível possível para revelar sentido à

¹⁷ MARAVALHAS, Junior, Nelson. **A Tarefa Infinita**. Brasília: Ed. Do autor, 2007, p. 27.

¹⁸ SONTAG, Susan. **Contra Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 14.

¹⁹ Idem, p 27.

²⁰ SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre, L&PM, 1987, p. 13.

obra. Este processo de constante atualização da obra, para Sontag, inibe o mais precioso papel da obra de arte: a sua aparência pura.

O conceito de interpretação é amplo e vem sendo modificado a partir de contribuições de várias áreas do saber. É no cruzamento destas várias disciplinas que foi se constituindo como método seguro para uma boa aproximação da obra de arte. Jean-François Groulier chama atenção para alguns cuidados com esta prática. Primeiro ele aponta para certo relativismo cultural na escolha dos parâmetros dos elementos constitutivos de determinada empreitada interpretativa. Chama a atenção, por exemplo, para a noção de beleza e harmonia por elas não serem universais assim como o julgamento de valor para legitimar esta ou aquela obra de arte. Segundo ele, “um dos primeiros testemunhos sobre método interpretativo foram as *Ekphrasis*, descrição das obras de arte com início na tradição retórica”. É um gênero descritivo que fez parte da forma pela qual o discurso acerca de determinadas imagens se valiam.²¹

As *Ekphrasis* inauguram-se como métodos desde a descrição de Homero do escudo de Aquiles cujo livro de Filóstrato a respeito dos afrescos de Nápolis ilustram, e é utilizado até hoje em teoria da arte, crítica de arte, e ensaios mais amplos, pois a descrição sugere um acesso mais imediato e seguro para imagens. Porém, segundo Groulier, esta forma discursiva se constrói por algumas ambiguidades, já que mesmo na descrição existe escolha de caminhos que destacam este ou aquele elemento figurado. O próprio método descritivo já é em si, uma interpretação, pois a decifração acontece com a elaboração intuitiva do discurso a partir de elementos destacados por critérios individuais.

Com efeito, descrever as qualidades mais destacadas de uma obra, sua singularidade e sua alteridade essencial, exige uma arte do matiz, uma acuidade do olhar e um senso da evocação, de modo que a referência ao objeto corre geralmente o risco de ser eclipsada pelo talento, e até mesmo pela subjetividade exclusiva daquele que descreve. Donde o perigo de derivas, de logomaquias as mais diversas e de saberes complacentes que pesam sobre toda disciplina, literária ou não, e contra os quais precisamente se constituíram modelos de interpretação mais rigorosos e mais sóbrios.²²

Aqui Groulier aponta para o perigo da superinterpretação ou do discurso epidíctico. É a erudição de quem enuncia o discurso que faz validar e enaltecer determinadas imagens. Este campo, como dito anteriormente é vasto e com muitas

²¹ GROULIER, Jean-François, in Lichtenstein, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol. 8 Descrição e Interpretação**. São Paulo, Ed. 34, 2005, p. 9 e 10.

²² *Ibidem*, p.10.

ciladas. Cabe ao perquiridor eleger o método mais eficaz para sua construção de sentido.

A metodologia utilizada pela Analice Dutra Pillar, em artigo publicado no livro *Pesquisa em Artes Plásticas*, para leitura de imagem, passando pela descrição, análise, julgamento e interpretação, corrobora para um melhor enlace do espectador que está interessado em desenvolver um olhar analítico e cuidadoso com a obra.

A descrição faz parte de um método introdutório que se inicia já na identificação dos dados de legenda da obra de arte. São eles: o título, a dimensão, a data, a técnica, nome do artista, bem como dos elementos evidentes dispostos na imagem. Descrever literalmente o que há figurado na imagem também é um processo aproximativo entre espectador e obra. A análise procura discriminar as relações entre os elementos formais da imagem: o que as formas criam entre si, como elas se influenciam e se relacionam. São levadas em conta as texturas, cores, maneira de construção visual, se o contorno é suave ou forte, se existe contraste dos elementos, se há predominância do volume ou de planos, entre outros recursos visuais. O estágio da interpretação é o momento em que se decide a significação da imagem, em que se procura dar sentido às observações visuais, o que implica a tradução verbal do que foi visto. Interpretar torna-se aqui, o momento de organizar as observações de modo significativo, é conectar as ideias que explicam algumas sensações e sentimentos experimentados frente a uma imagem. Analice Dutra Pillar divide o processo de julgamento em três modalidades, o Julgamento Formalista, o Expressivista e o Instrumentalista. O julgamento formalista que realça a importância dos elementos formais e como eles estão dispostos. Esta visão procura contemplar as relações entre as partes e o todo. O julgamento expressivista enfoca a profundidade e a intensidade da experiência que se tem quando observamos uma imagem. Nesta visão, um trabalho plástico pode ser excelente sem ser belo. Esta visão comunica ideias e sentimentos que aproximam os elementos constitutivos da imagem ao modo como o artista deu forma ao material. O Julgamento Instrumentalista se interessa pela utilidade do trabalho para uma finalidade determinada. Normalmente se vincula este julgamento em projetos culturais, atendendo às necessidades das instituições sociais. De acordo com esta visão, a arte deveria estar a serviço de uma causa maior, como os interesses da igreja, do patrocinador, do estado, do comércio, entre outros interesses persuasivos que imbuí o artista em determinada empreitada.

Aqui, serão levadas em considerações as duas primeiras modalidades de julgamento apresentadas, visto que este trabalho defende a autonomia da imagem em

todos os sentidos, desde sua criação até sua interpretação e apropriação para discursos específicos. Sendo assim, os julgamentos expressivistas e formalistas vão a favor de uma conjugação de critérios que priorizam, por um lado, as raízes do trabalho analisado (seu vínculos históricos, simbólicos e com culturas determinantes de ações pressupostas para uma interpretação lúcida e honesta), e ao mesmo tempo, saboreando as incursões da liberdade nas escolhas das partes a serem criteriosamente enlaçadas para a proposição de sentido fornecida pelo interpretante.

CAPÍTULO II: Os *Entimemas* do Desenho Alegórico e Narrativo

Para melhor entender meu trabalho de desenho e sustentar minha produção, legitimando-a, é preciso sistematizar e recorrer aos conceitos interpretativos das imagens. Percebo que meu desenho situa-se neste lugar, visto que se vincula constantemente com dados históricos e com deslocamentos simbólicos e alegóricos. A ideia de correspondência é cara para o devido condicionamento das minhas imagens e sua efetivação enquanto texto. Digo condicionamento referindo-me ao silogismo dialético *Entimema*: que parte de premissas prováveis para chegar a conclusões verossímeis²³. Termo de origem grega, derivado de *enthýmema*, que na lógica silogística contém premissas, dando-se por subtendida as proposições subsequentes. Pode ser entendido, ainda, como sendo silogismo em que há antecedentes e consequentes no discurso. E quando se estipula correspondência parte-se da prerrogativa de impressões comparativas, analíticas e com índice de intencionalidade. E se temos intuítos e desígnios nas imagens, estas pedem interpretações pelo intermédio da coerência e da coesão.

1. Alegoria

A etimologia da palavra alegoria é: *Allegoria, ae* derivado do grego *allegoría*, formado de *állos,e,on*, outro, outra + rad. do verbo grego *agoreúo* ‘falar em público’ + *ia* suf. Formador de substantivo abstrato.

A Alegoria foi um método de interpretação aplicado por pensadores gregos (pré-socráticos, estoicos, etc.) aos textos homéricos, por meio do qual se pretendia descobrir ideias ou concepções filosóficas embutidas figurativamente nas narrativas mitológicas. Eram textos filosóficos escritos de maneira simbólica, com intuito de apresentar tropologicamente ideias e concepções intelectuais. A Alegoria também pode ser definida como modo de expressão ou interpretação que consiste em representar pensamentos, ideias, qualidades sob forma figurada. Narrar por elementos simbólicos; história ou discurso com personagens e acontecimentos simbólicos. Falar em público, diferentemente do que foi enunciado literalmente. Consiste em apresentar ideias sob

²³ LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – Vol. 8 Descrição e Interpretação*. São Paulo, Ed. 34, 2005, p. 30.

forma figurada, de maneira que cada objeto representado funcione como disfarce das proposições de uma ideia, num processo em que “o acordo dos elementos do plano concreto e aqueles do plano abstrato se dá traço a traço”²⁴. A Alegoria é baseada na analogia e propõe ao observador uma múltipla intuição – que parte da similaridade para se alcançar a dissemelhança, do familiar ao estranho.²⁵ Daí justifica-se o título desta monografia: ‘Um Estranho que me chama pelo Nome’. Proponho situações de vínculos – entre inquiridor e obra, entre fatos históricos e imaginários, entre vocabulário gráfico e soluções técnicas, uma espécie de percepção mediada.

No desenho alegórico também ocorre duas facetas distintas, controversas e antitéticas: ou o desenhista introduz elementos e personagens alegóricos numa composição histórica, ou seja, na representação de um acontecimento sabido por documentos ou que se acredita ter ocorrido, como por exemplo, o martírio de Jesus Cristo; ou o desenhista imagina o que se denomina uma composição puramente alegórica, isto é, ele inventa uma ação que sabidamente nunca ocorreu de fato, mas da qual se serve como de um emblema para exprimir um acontecimento verossímil²⁶. Nesta monografia, o que se vê são desenhos que embaralham estas duas espécies de composições alegóricas, deixando como evidências, determinados sinais que são realocados de lugar, compondo uma reinscrição simbólica.

Jean-Baptiste Du Bos faz uma reflexão crítica e discorre sobre alguns perigos no uso inadequado de personagens alegóricos em composições históricas. Em vez de se aterem à imitação das paixões, preferem exercitar uma imaginação caprichosa e formar quimeras, cuja alegoria misteriosa é um enigma mais obscuro do que os enigmas da esfinge. Em vez de falarem a linguagem das paixões, que é comum a todos os homens, utilizam uma linguagem que eles próprios inventaram, e cujas expressões, proporcionais à vivacidade de sua imaginação, não estão ao alcance do restante dos homens. Assim, frequentemente todas as personagens de uma imagem alegórica são mudas para os espectadores cuja imaginação não se encontre no mesmo nível que a do artista.²⁷ Vejo que os desenhos propostos nesta pesquisa partem do pressuposto de uma autonomia que por definição se desvincula de qualquer compromisso com a realidade ou historicidade.

²⁴ HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**, Objetiva, 2009, p. 88.

²⁵ Idem.

²⁶ DU BOS, Jean- Baptiste. **Sobre as ações e as personagens alegóricas no âmbito da pintura**, no livro **A Pintura**, textos essenciais, vol. 8. p. 36.

²⁷ Ibidem, p. 47.

São menções que despreziosamente, criam laços e por vezes, conflitos e provocações para plasmar o avesso de documento, de uma imagem hermética ou matemática.

Embora próxima do símbolo, a alegoria se distingue dele, pois, enquanto na relação simbólica o elo entre a imagem e sua significação é direta e clara, como no exemplo da imagem da cruz e a imagem da morte de Cristo na cruz; na alegoria, essa relação é arbitrária, fruto de uma construção intelectual, por exemplo, a imagem da mulher com os olhos vendados segurando uma balança, representando a justiça. Walter Benjamin (1892 - 1940) reabilita a alegoria na época moderna justamente por seu caráter "arbitrário e deficiente". Em *As Origens do Drama Barroco Alemão*, 1928, o pensador da Escola de Frankfurt aponta a importância da alegoria para a visão barroca do mundo, indicando, ao mesmo tempo o seu lugar fundamental para a arte moderna. Recusando qualquer ideia de totalidade e de plenitude de sentido (almeçadas pelas representações simbólicas), a imagem alegórica, por sua incompletude, seria a única capaz de 'dar conta' do mundo capitalista moderno, que anula o sujeito e desintegra os objetos. O ressurgimento da alegoria na época moderna, segundo Benjamin, pode ser percebido, por exemplo, na obra poética de Baudelaire, que vê o capitalismo moderno como um cenário erguido sob o signo da destruição.²⁸

Alegorias são amplamente utilizadas na literatura de todas as épocas e em vários lugares: nas escrituras dos hebreus, onde a história de Israel é comparada ao crescimento de uma vinha no salmo 80; nos textos religiosos (como os de Santo Agostinho, Santo Ambrósio e São Paulo); na literatura clássica - o mito da caverna de Platão, que representa a passagem da ignorância à verdade; na obra *Metamorfoses*, de Ovídio (43 a.C. - 17 d.C.); na *Divina Comédia*, 1321, de Dante Alighieri (1265 - 1321), considerada uma das maiores alegorias literárias, é um compêndio dos símbolos da história europeia do século 14, escrito em forma de poema, é um misto de vertigens e metáforas, símbolos e descrições. A obra narra a trajetória de um homem que é o próprio Dante, em busca do paraíso onde está sua amada Beatriz. Ela é organizada em três livros – o Inferno, o Purgatório e o Paraíso – com o total de 33 cantos; nas obras *Os Triunfos*, de Petrarca (1304 - 1374), que especula sobre o amor, a morte, a castidade etc. - e *Amorosa Visão*, de Boccaccio (1313 - 1375), por exemplo. O século XVI assiste a uma profusão de alegorias, em representações de vício e virtude, de vida e morte, como no *Auto da Alma*, 1518, e no *Auto da Barca do Inferno*, 1517, de Gil Vicente (1465 -

²⁸Enciclopédia Itaú Cultural Virtual. Acesso em 25 de outubro de 2014. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3819/Pintura-Alegórica>.

1537). Nos séculos XVII *A Marcha do Peregrino*, (1678/1684), de John Bunyan, alegoria da salvação de Cristo e XVIII *As Viagens de Gulliver*, 1725, de Jonathan Swift, continuam sendo muito utilizadas. Obras como *O Processo*, 1925, e *O Castelo*, 1926, de Kafka, são exemplos do uso da alegoria na literatura moderna.²⁹

Formas e personagens alegóricos acompanham a história das artes visuais, da Grécia clássica à arte contemporânea. Alguns exemplos parecem suficientes para dar uma ideia geral de seu uso e disseminação. Ao longo do Renascimento vamos encontrar composições alegóricas, seja em obras figurativas de Giotto (ca.1267 - 1337) - as imagens femininas que personificam os vícios e as virtudes, no afresco da Capela dos Scrovegni (ca.1305/1306) - seja no conjunto de afrescos atribuído a Francesco Traini no Campo Santo de Pisa, no qual figura *O Triunfo da Morte*, ca.1350. Na Alta Renascença, é possível mencionar, entre outras, composições como *A Temperança*, de Perugino (ca.1450 - 1523) - parte de um afresco no Colégio de Cambio, em Perúgia (1497) -, o trabalho *A Tempestade* (fig. 4) de Giorgione (1477 - 1510), que subordina o tema da sua pintura à evocação de estados de espírito. Giorgione cria uma alegoria se fazendo da tensão da própria composição, com amarras simbólicas. As duas colunas quebradas sugerem uma representação de esperança e sonhos arruinados, provavelmente expressando a transição do primeiro plano iluminado para a imagem intimidadora do fundo, ambiente no qual se forma uma tempestade ameaçadora. Neste plano o autor capturou o momento exato em que um brilho de um raio divide a imagem em duas partes. No plano horizontal encontra-se à direita uma mulher que amamenta um bebê e à esquerda um soldado em posição de contraposto, apoiando-se em uma lança. O olhar da personagem feminina se fixa na direção do espectador do quadro, criando assim uma tensão também neste sentido. A obra de Giovanni Bellini (1430 - 1516). Introduziu também modificações no simbolismo, que podemos ver em obras como *São Francisco em Êxtase* e no altar de *San Giobbe*, onde usou temas religiosos por meio de elementos naturais. Entre as mais conhecidas pinturas alegóricas do período estão os afrescos de Rafael (1483 - 1520) para as salas papais do Vaticano, como a *Stanza della Segnatura*, em que compõe alegorias da teologia, da filosofia e da poesia.³⁰

Entre os alemães, o nome de Albrecht Dürer (1471- 1528) pode ser lembrado em função de célebres gravuras alegóricas *A Morte e o Demônio*, 1513, e *Melancolia I*,

²⁹ Idem.

³⁰ Enciclopédia Itaú Cultural Virtual. Acesso em 25 de outubro de 2014. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3819/Pintura-Alegórica>.

1514. Nos séculos XVII e XVIII encontram-se obras alegóricas em Peter Paul Rubens (1577 - 1640), *Alegoria sobre as Bênçãos da Paz*, ca.1630, e *Triunfo da Igreja sobre a Fúria, a Discórdia e o Ódio*, 1628; em Luca Giordano (1634 - 1705), *Apoteose dos Médici*, 1682; em Giovanni Battista Tiepolo (1696 - 1770), *A Humildade e a Mansidão*, 1743, no teto da Scuola Del Carmine, Veneza; em Anton Raphael Mengs (1728 - 1779), *O Parnaso*, 1761, e em esculturas de Antonio Canova (1757 - 1822), como *Amor e Psique*, 1787/1793. Em pleno romantismo francês, François Rude (1784 - 1855) e Eugène Delacroix (1798 - 1863) constroem alegorias com base na história política da época. No famoso alto-relevo feito para o Arco do Triunfo, *Partida dos Voluntários em 1782*, popularmente conhecida como *A Marselhesa*, Rude glorifica alegoricamente a Revolução Francesa. No célebre *A Liberdade Guiando o Povo*, 1850, quando registra a insurreição de 1830 contra o poder monárquico, Delacroix representa a liberdade pela figura feminina, que ergue a bandeira da França sobre as barricadas. Trata-se de uma das mais conhecidas alegorias históricas, no caso alegoria da liberdade nacional. Em fins do século XIX, a alegoria é reabilitada com força nas interpretações simbolistas da arte clássica, como as telas alegóricas, que lembram afrescos, de Pierre Puvis de Chavannes (1824 - 1898), como *O Verão*, 1891.³¹

A reação à arte acadêmica do século XIX, assim como às expressões líricas dos românticos, não significa que a arte do século XX descarte totalmente a alegoria como forma de representação. Parte da obra do austríaco Gustav Klimt (1862- 1918), por exemplo, está marcada por claro timbre alegórico: os estudos para o teto da universidade de Viena (*A Medicina*, 1901, e *A Jurisprudência*, 1903/1907) e *As Três Idades da Mulher*, 1908. Na pintura metafísica italiana, por sua vez, os ambientes enigmáticos de Giorgio de Chirico (1888 - 1978) valem-se frequentemente do recurso alegórico (*Melancolia de uma Bela Tarde*, 1913). Estados de alma estão representados alegoricamente em obras futuristas de Umberto Boccioni (1882 - 1916) - *Os Adeuses*, 1911. As vanguardas figurativas do século XX fazem uso de alegorias históricas, como nas pinturas murais mexicanas - em especial em trabalhos de Diego Rivera (1886 - 1957), em que a arte narra, alegoricamente, a história do país e exalta o fervor revolucionário do povo.

Na arte colonial brasileira, a alegoria é empregada com alguma frequência, podendo ser encontrada, entre outras, nas obras de José Joaquim da Rocha (1737 -

³¹ Ibidem.

1807) - forro da nave da Igreja e Convento de Santo Antônio, em João Pessoa - e nos painéis realizados por Teófilo de Jesus (1758 - 1847) para o Museu de Arte da Bahia. O forro da Biblioteca da Catedral Basílica de Salvador, atribuído a Antonio Simões Ribeiro (s.d. - 1755), apresenta as alegorias da sabedoria, do tempo, da fortuna e da fama. Na arte acadêmica brasileira, parte dos artistas envolve-se na construção da memória da nação, de timbre romântico, com base na eleição de alguns emblemas: o índio é talvez um dos mais importantes deles. Nesse sentido, as representações de personagens indígenas nesse período tomam a forma de alegorias da nação e do povo, por exemplo, *Moema*, 1866, de Victor Meirelles (1832 - 1903), *Iracema*, 1881, de José Maria de Medeiros (1849 - 1925) e *O Último Tamoio*, 1883, de Rodolfo Amoedo (1857 - 1941). A produção insólita e inclassificável de Alvim Correa (1876 - 1910) deve ser mencionada no que diz respeito à composição de ambiências grotescas de forte tom alegórico, por exemplo, a sua série *A Guerra dos Mundos*, 1903.

Do mesmo modo, alegorias rondam as telas dos anos 1920 e 1930 de Cícero Dias (1907 - 2003) por exemplo, *Persistir*, 1926, *O Eterno*, 1927, *Aurora Mulher*, 1928, *Alegoria de uma Partida*, 1928, e o painel *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*, 1926/1929. Na produção contemporânea, é possível lembrar a produção de Gilvan Samico (1928), a maior parte dela marcada por forte conteúdo alegórico (*O Barco do Destino e as Três Garças do Rio*, 1965, *O Rapto do Sol*, 1984, *Criação das Sereias - Alegoria Barroca*, 2002). Samico, foi também influenciado pelo expressionismo de artistas como Oswald Goeldi e Lívio Abramo, mas ficou conhecido por suas xilogravuras inspiradas na temática e no estilo da gravura nordestina.

É uma linguagem clara, límpida, mas plena de ecos. Ela é assim jovem e arcaica. A linha, que Samico traça, para definir as figuras é também expressiva em si mesma como linha, tem intensidade e melodia. É uma gravura sem truques, sem retórica, sem falsas emoções. É tudo gráfico: o que está ali está ali, à nossa vista.³²

Samico utiliza-se de características marcantes da alegoria, a exemplo de sua imagem 'A Caça' (fig. 5). Estes ecos, dos quais se refere Ferreira Gullar, são as misturas atemporais previstas no jogo alegórico. Os planos gráficos de Samico criam texturas claras para equilibrar sua composição ao passo que simbolizam atmosferas curiosas para seus personagens. Ele nos conta sobre às mitologias nordestinas,

³² GULLAR, Ferreira. **Relâmpagos**. Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 2003, p. 127.

diferentemente. O mistério ou a multiplicidade de sentidos nas cenas criadas por Samico decorrem do que Ferreira Gullar chamou de “sonho, delírio e poesia”. Ainda assim, como observou Gullar, “queremos decifrá-las, ou melhor, de fato não o queremos, porque necessitamos de preservar-lhes o enigma, o encantamento”. É este enigma que sobrevive em *A caça* e em inúmeros outros títulos em que Samico opera a fantasia com o seu arsenal de enredos e personagens.

A imagem alegórica e narrativa implicou certa divergência nos programas modernistas, em especial no concretismo e nas vanguardas abstracionistas. Esta diferença é histórica e está diretamente ligada com a característica das imagens narrativas em que exprime uma sensação promovida pelo encadeamento dos acontecimentos figurados na ‘cena’ associada ao olhar daqueles que de alguma maneira já foram iniciados no tema em questão. A categoria de imagem narrativa pode-se dar de duas maneiras: como produto de uma história, subordinando-se a ela, agregando sentido visual, como ocorre nas ilustrações dos livros infantis ou mesmo na construção de uma história particular, onde a imagem é quem sugere o texto, como uma geratriz de fabulações e conjecturas capazes de provocar sentido na junção entre a visualidade promovida pelo artista e o arcabouço de experiências trazido pelo fruidor. Nesta última possibilidade, a imagem é o que cria substância para o texto, trazendo ao espectador a possibilidade de recriar os elementos figurados.³³

2. A narrativa

A narrativa se manifesta em todo o mundo de inumeráveis maneiras. Existe em primeiro lugar, uma variedade enorme de gêneros, com atributos específicos, como se toda matéria fosse interessante para se constituir narrativas. Ela pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas características. A narrativa está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no desenho, nas histórias em quadrinhos, na conversação, na poesia, na música. Além disso, a narrativa está presente em todos os tempos, em todas as sociedades, em todos os lugares.³⁴

Com o intento de fundamentar minha visão de desenhista partiremos agora para uma análise de quem produz imagens que são entusiasmadas e impulsionadas pela

³³ BELGA, Eduardo. *Vórtice Grotesco*. 2011, p. 87.

³⁴ BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa* / Petrópolis, RJ : Vozes, 2013, p. 19.

narrativa. As vanguardas modernistas se propuseram a desenvolver uma linguagem cortante e sectária rebatendo as narrativas históricas, enquanto alguns artistas resistiam com programas ligados a proposições metafóricas e simbólicas, a exemplo de Gilvan Samico.

Estas imagens muitas das vezes são revestidas por *narrativas enviesadas*³⁵, como resquícios de uma historicidade que pulsam nas imagens destes artistas. Trata-se de uma forma particular e contemporânea de contar histórias. As narrativas enviesadas também contam histórias, mas de modo não linear. No lugar do começo, meio e fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas. Esta maneira de compor enredo promove uma rede mais complexa com um jogo entre seus Entimemas e a mutação dos seus símbolos, se assemelha assim, à tarefa dos perceptos em transpor o que ele capta pelos sentidos em consciência. Estas relações são desenvolvidas pela junção de símbolos e elementos figurados nos desenhos em tempos desconexos, ou seja, naqueles desenhos que sobre põe símbolos já consolidados em tempos distintos, criando novos conceitos. Falo de uma modalidade de imagem cuja desenvoltura do vocabulário gráfico se articula em narrativas que assumem uma forma transmissível.³⁶

A imagem narrativa prevê vinculações entre acontecimentos encadeados de tal forma que haja razão, sentido e ordenamento. Acrescento com minhas adições visuais uma nova maneira de ver estes fatos que criam novos enredos a partir de superposição de tempo e espaço. A razão pode ser construída a partir de intuição e memória particulares, bem como o ordenamento sugerido pelo jogo de situações verossímeis nas imagens que criam a possibilidade de confabulações e concatenações de ideias que participam de um *campo de correspondência* da imagem analisada e sentida. Penso em conformidade com Jorge Luiz Borges: “compreendi que o trabalho do poeta não estava na poesia; estava na invenção de razões para que a poesia fosse admirável; naturalmente, esse trabalho ulterior modificava a obra para ele, não para os demais.”³⁷ Este raciocínio privilegia a concatenação de ideias para a criação de desenhos autônomos onde os mesmos permitem aos leitores novas formas de olhar e ver. Contribui assim para construção de subjetividade, que exprime algo desejável.

³⁵ CANTON, Katia. **Temas da Arte Contemporânea**, Martins Fontes, 2009.

³⁶ BELGA, Eduardo. Dissertação de Mestrado intitulada **Vórtice Grotesco**. 2011, p. 87.

³⁷ BORGES, Jorge Luiz. **O Aleph**, Companhia das Letras, p. 140.

No filme *O Moinho e a Cruz*, do Diretor polonês Lech Majewski, ocorre algo parecido com as ideias citadas acima. No âmbito da narrativa, notamos que há uma releitura onde alguns fatos históricos são revistos pelo diretor, que faz uma interpretação sobre a pintura *A Procissão para o Calvário*, do pintor Pieter Bruegel. Majewski imagina como teria sido a criação da tela de 1564 de Bruegel sobre a realidade de Flandres da época. O início do filme de Majewski se assemelha com os primeiros rabiscos de algum artista, quando este testa os elementos que farão parte do trabalho, agrupando e reordenando as figuras. O Diretor começa sua narrativa, a partir dos elementos visualizados na tela de Bruegel, onde os personagens alegóricos dão continuidade à cena criada pelo pintor. Engendra seu contexto a partir de uma visão própria, articulando como aconteceria a criação da obra de Bruegel. Majewski tenta ver de outra maneira, e isto não significa contrariar a ideia pressuposta por Bruegel, mas, sobretudo uma tentativa de encontrar um novo caminho de leitura dos elementos visuais. Majewski utiliza-se da liberdade premente para compor uma nova narrativa, diferente daquela vivida por Bruegel.

A referência aos atributos formais supracitados não corresponde à crítica modernista de Susan Sontag e seu programa contra a interpretação nas obras de arte. Mas sim, de uma relação de ‘forças psicológicas’, termo utilizado por Rudolf Arnheim, em seu livro *Arte e Percepção Visual*, empregadas nas imagens. Este projeto investiga a partir da ótica de quem produz desenhos narrativos e que lançam mão de símbolos, características não só dos aspectos formais, mas também propõe, no âmbito da linguagem, um debate sobre interpretação e tradução da imagem em texto verbal. A partir de uma leitura epistemológica pautada na abordagem cognitiva da mente, procuro estabelecer conexões entre percepção sensorial (retiniana) e raciocínio. O teórico Rudolf Arnheim, em seu livro *Intuição e Intelecto na Arte*, prevê uma leitura duradoura respaldada nas questões formais tanto quanto na apreensão do tema para então acontecer uma tradução do visual em verbal (ARNHEIM, 1904). Este tema, no âmbito do meu trabalho vem camuflado pelo campo do simbólico.

3. O Simbólico

A alegoria considera na imagem uma presença psicológica que equivale às forças que amarram uma composição, a saber, essa força psicológica é a possibilidade de gerar entendimento através da congruência dos símbolos e da história. A diferença

entre alegoria e símbolo é estabelecida no Romantismo, em especial nos escritos de Goethe (1749 - 1832) e Schlegel (1772 - 1829). A crítica de Goethe condena a alegoria, defendendo ser a verdadeira poesia a simbólica. A alegoria fala de outra coisa que não de si mesma, o símbolo aproxima dois aspectos da realidade em uma unidade bem-sucedida (*sym*, "conjunto"; *ballein*, "lançar", "colocar em conjunto"). O símbolo é aquilo que, por convenção ou por princípio de analogia formal substitui ou sugere algo. Ele pode se revelar como um emblema, uma insígnia. Pode se manifestar em pessoa ou personagem que se torna representativa de determinado comportamento ou atividade. Palavra ou imagem que designa outro objeto ou qualidade por ter com estes uma relação de semelhança; alegoria, comparação, metáfora.³⁸

O simbolismo enquanto movimento literário e pictórico surge no final do século XIX, na França, como reação ao Realismo e ao Parnasianismo e que, por sua visão subjetiva, simbólica e espiritual do mundo, situava o valor da obra de arte não na tradução fiel da realidade, mas na combinação subjetiva de sentimentos e de pensamentos, de figuras e de formas regidas por leis próprias. A alegoria se situa na articulação inusitada de elementos díspares, incluindo o símbolo. Ela usa desta maneira, o símbolo como suporte para engendrar novos discursos.

4. Figuras de Linguagem

É na relação de duplo sentido das figuras de linguagem que meu trabalho germina, na metáfora, na sinédoque, na silépsis. A palavra sinédoque tem origem grega, *synekdoche* (συνεκδοχή), e significa "entendimento simultâneo". Consiste na atribuição da parte pelo todo, ou do todo pela parte. Particularmente me interessa as decisões plásticas que estabelecem o 'entendimento simultâneo'. O todo pode participar de determinadas ciladas onde às partes contrariam a lógica do conjunto e o substitui por nova significação, na medida em que se preza o elemento criativo em detrimento do histórico para aqueles desenhos que fazem referência direta aos conteúdos já estabelecidos, símbolos e fatos documentados. É na ambivalência entre humor e horror, no real e no absurdo, na irracionalidade e na lógica que vou construindo as narrativas entrecruzadas. Tento em tom de disfarce, realizar uma torção no modo de ver. Ironizar o mundo das aparências e dar cheque na fronteira entre dados factuais e criação, faz em

³⁸ HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**, Objetiva, 2009, p. 1745.

parte do processo de seleção de imagens e do deslocamento que faço com minhas intervenções ou correções.

A silepse também é um recurso emprestado da linguística para explicitar uma determinada ideia. Caracteriza-se pelo destaque do enunciado no que se refere à concordância, quando ela não se faz com a pessoa que está explícita no discurso, mas sim, com a que subentende. A etimologia da palavra é grega, súllépsis, eós e designa compreensão, inclusão, reunião. É o emprego de determinado vocabulário ao mesmo tempo com sentido próprio e com sentido figurado. É a concordância que se faz com o termo que não está expresso no texto, mas sim com a ideia que ele representa. É uma concordância anormal, psicológica, espiritual, latente, porque se faz com o termo oculto, facilmente subentendido. É uma ideia que está contida, mas não iluminada pela representação direta.

Pelo viés da linguagem e figuras de linguagem tenho o intuito de propor, através da leitura sistemática de meus trabalhos, a possibilidade da construção de uma aproximação temática e formal com seguimentos da produção do desenho artístico contemporâneo. Se, entretanto, considerarmos um exemplo concreto: os desenhos de William Kentridge, inspirada nos vários acontecimentos históricos de povos diversos; compreenderemos que um poeta ou talvez um desenhista possa de fato evocar alguns aspectos da experiência transmitida por um fato vivenciado, mas apenas em função da sua própria poesia ou imagem, e não pela referência direta da própria vivência. Se pensarmos a própria estrutura das animações de Kentridge (série de animações distintas de seus desenhos à naquim), podemos deduzir que a maneira formal, da qual lhe serve, já constrói relações metafóricas que reforçam os meandros de seu trabalho. A reminiscência das cenas anteriores, quadro a quadro, numa constante mutação por apagamento e invenção contribui para narrativa, que por sua vez, é entrelaçada pela conjunção da técnica empregada, dos fatos geradores do texto e da adição poética do autor. E é neste novo texto criado a partir de fragmentos da memória que constitui o recorte, a novidade e também o eco dos conteúdos simbólicos geradores das imagens. Arnheim propôs uma reflexão para sintetizar uma maneira apropriada de abordagem visual.

Os historiadores e os críticos podem dizer muitas coisas úteis sobre um quadro sem qualquer referência a ele como obra de arte. Podem analisar seu simbolismo, atribuir seus temas a origens filosóficas ou teológicas, e sua forma a modelos do passado; podem também usá-lo como um documento social, ou como uma manifestação de uma atitude mental. Tudo isso,

contudo, pode se limitar ao quadro como um transmissor de informações factuais e não precisa se relacionar com seu poder de transmitir testemunho do artista através da expressão formal e do conteúdo. Por isso, muitos historiadores e críticos sensíveis concordariam com Hans Sedlmayr quando afirma que tais abordagens deixam de considerar fatores que só se podem explicar como qualidades artísticas (3, p. 37). Isso equivale a dizer que, a menos que tenha apreendido intuitivamente a mensagem estética de um quadro, o analista não pode esperar lidar intelectualmente com ele como uma obra de arte. (ARNHEIM, 1904)

Desse modo, Arnheim defende que uma boa investida no campo da interpretação não só depende dos atributos contextuais e temáticos de uma obra, mas também das relações internas, do vocabulário que a compõe e ainda da observação intuitiva do conjunto de recorte e seleção proposto pelo artista, ou seja, da sua qualidade estética.

Esta modalidade de discurso prevê um texto que dá indícios de uma proposição de sentido, de um enredo que não se fecha em si mesmo e que não seja factual e ilustrativo. Esta autonomia que está presente, por exemplo, nas obras de Gilvan Samico que vincula momento presente, passado e o movimento que o intérprete deve fazer para compreender e agrupar em sua mente alguma noção de significado.

Neste sentido, pude perceber que meus desenhos evocam mensagens metafóricas, ou seja, atribui-se designação de uma determinada fala mediante uma aproximação com outra coisa não mencionada diretamente. Estabeleço relações de semelhanças para reforçar um determinado discurso, ideia ou proposição. Cria-se uma transposição daquilo que foi exprimido no desenho para o campo das ideias, fazendo assim, uma ponte com o perquiridor da imagem.

CAPÍTULO III: A Alegoria enquanto experiência: Pontos no Desenho

Vimos até aqui um esmiuçar do gênero alegórico, da definição do termo e algumas manifestações desta modalidade expressiva. Tentei esclarecer o termo alegórico e narrativo aplicado ao desenho figurativo, bem como, investigar sua origem e levantar um arcabouço de referências visuais e teóricas que possam convergir com o meu trabalho de desenho. Pretendendo mostrar como estes desenhos podem se apresentar ainda hoje de modo não habitual e não banalizado. Partiremos agora para uma análise pelo campo das experiências fundamentais da 'Poética' de Aristóteles, em especial no conceito de *poiesis*.

A série dos desenhos exposta nesta conclusão de curso foi construída na técnica do pontilhismo feito a nanquim. Pontilhismo que cria uma superfície aveludada, gostosa

de ver e também serve como ponte conceitual. Eu o vejo como um processo linguístico metafórico: algo como fragmentado, disperso tal qual uma poeira que vai e vem depositando matéria que por vezes, esconde a luz e trás uma necessidade de modificação, reinvenção. Ali figuram objetos e pessoas do meu convívio quando eu ainda morava na casa de meus pais na Bahia, elementos que sofreram com o passar do tempo e com o desgaste das minhas lembranças. Imbuído pelo desejo de manter viva minha memória retirei do significado inicial daqueles objetos e relações pessoais novas formas de ver e sentir o passado. Recriar a partir de uma nova narrativa serviu-me para perceber alguns vínculos simbólicos marcados pelo gosto e construir com eles uma espécie de relicário. Oliver Sacks afirma haver mecanismos naturais para o esquecimento rotineiro de nossa mente. Este processo de esquecimento, segundo Sacks, pode acontecer por motivações diferentes: as lembranças podem ser herdadas de outras pessoas pelo viés da influência ou do próprio gosto comum; podem ainda ser sugestionadas de maneira perversas, como no caso de torturas físicas ou psicológicas; elas se manifestam ainda por reconfigurações de dados na mente.³⁹

Estes trabalhos me fazem envolver-me durante algum tempo num processo criativo lento que, antes de qualquer coisa, servia-me de chão, uma espécie de moradia onde pudessem existir minhas expectativas e ambições. Expectativas de recontar algumas facetas e experiências vividas a partir de uma ótica diferenciada criando assim, uma extensão destas experiências, contando-as de maneira alegórica. Vejo estes desenhos como lembranças inventadas aos moldes das ficções de Jorge Luiz Borges. E estas expectativas deixam mais vivas as lembranças nostálgicas de um tempo que passou e modificaram a minha maneira de ver as coisas e acontecimentos. É como uma correção daquilo que vivi ou ansiei. “Nem sempre as lembranças mais vivas correspondem a situações vividas”⁴⁰.

Eu proponho questões imanentes da alegoria, da narrativa e do desenho como ponto de partida para discussões dos conteúdos do trabalho plástico. Crio assim, uma maior possibilidade de leitura que enfoca signos, símbolos, e sinais presentes na imagem criadas pelos sujeitos como um texto em remissão a outros textos, imagens relacionadas a diferentes autores e épocas. Esta relação intertextual é um modo de criar, de inventar, de construir imagens que citam outras imagens, que em si mesma, já

³⁹ SACKS, Oliver. Ilustríssima - **Fala, memória: quando as lembranças nos pregam peças**. Folha de São Paulo, 26/05/2013.

⁴⁰ SACKS, Oliver. Ilustríssima - **Fala, memória: quando as lembranças nos pregam peças**. Folha de São Paulo, 26/05/2013.

engrandece e multiplica o desenho ficcional. Criar a partir da metodologia de narrativas intercruzadas expande as possibilidades de leitura do transmissor e evita a simples e inócua modalidade de discurso das imagens ilustrativas. Desta forma, uma aproximação honesta seria estabelecer certo gosto estético, quando me refiro às imagens desenhadas tanto quando lido com lembranças de situações reescritas em forma de colagens gráficas.

O meu trabalho prático foi gradualmente se constituindo através de medidas que transitam entre certo tipo de alegoria e o simbólico. Pude perceber que existe uma associação entre linguagem e cultura, e estas se vinculam através das características objetivas intrínsecas do meu trabalho plástico e que por fim, influenciam os agrupamentos feitos na mente do observador. Pelo caráter linguístico há, de maneira recorrente, o uso de linguagem metafórica e o deslocamento dos ‘conteúdos de significação’ (CHOMSKY, 2013) daquilo que se estuda visualmente nos desenhos enquanto que pelo caráter cultural existe a necessidade de se conhecer previamente acontecimentos gerais de cultura, bem como, o que, (na palestra *Sobre a Natureza Humana*), Michel Foucault chama de “estrutura universal da cultura”. Há uma necessidade de articulação dos conteúdos vinculando, no meu trabalho, intenção, pré-requisito e forma que pode ser vinculada ao conteúdo, tanto pela proposição de sentido, como pela seleção do vocabulário das texturas gráficas.

É curioso como acontece o uso de elementos fundamentais do desenho, tais como o ponto, a hachura, os tons, as gradações, os climas criados com a perspectiva atmosférica convergindo sempre em situações metafóricas. Quando estou concentrado, desenhando, me vejo imerso de duas maneiras concomitantes. A primeira se mostra na atenção para manter a qualidade desejada, idealizada antes da ação. É quando me aproximo do desenho e vejo apenas a sua matéria, no caso da série apresentada, fixo-me nos pontos que vão criando uma atmosfera, um clima específico. A segunda é quando me distancio do desenho e vejo a ideia. O bonito para mim está justamente neste momento de transformação, quando a matéria se mostra como uma ponte para outra coisa.

Matisse em algum lugar disse: “os materiais não falam coisas que não dizemos”. Se pautarmos o processo criativo aos moldes da definição da *Poiesis* de Aristóteles, perceberemos que uma imersão substancial com o trabalho alegórico poderá surtir determinada sensação de perplexidade. É quando ocorre uma sensação de

estranhamento, quando não percebemos os limites metafóricos sugeridos na imagem. A meu ver isto ocorre no exato momento de autonomia da imagem alegórica.

A conduta do prazer estético, que é ao mesmo tempo libertação de e libertação para, realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo com sua própria obra (*Poiésis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa quanto na interna (*Aiēsthesis*); para que a experiência subjetiva se transforme em intersubjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas da ação predeterminadas e a serem explicitadas (*Katharsis*).⁴¹

Poiēsis é uma definição aristotélica para contemplar o processo de produção poética, é a vivência que acontece ao se desenhar ou escrever um poema, por exemplo. Esta vivência pode investigar territórios desconhecidos da mente, inclusive no ato de retornar a concentração no mote da intenção nas articulações alegóricas. Quero dizer que os devaneios permitidos, por vezes, na alegoria pode desviar seu artesão do ato inicial de engendrar imagens alegóricas. A exemplo da *Série AEnima*, os pequenos desenhos engendram situações diversas que por sua vez emolduram de maneira simbólica o seu predecessor: *Um estranho que me chama pelo nome*. Eles tentam conter, de forma metafórica e alegórica tanto a imagem anterior quanto o olhar estrangeiro. A própria distribuição em forma de moldura cria esta ideia de contenção. Um observador mais atento perceberá que a sobreposição das duas imagens apresentadas (fig. 1 e fig. 2), constrói um todo complexo, onde a figura central da primeira imagem, um autorretrato que se propõe a desenhar um visitante que lhe aparece na frente, ocupa um lugar de observação, tradução e representação. Em volta desta figura, existem vários elementos que orbitam a sua volta e que se estendem aos desenhos da segunda imagem (fig. 2). Estes dados descritivos podem ou não servir para explicar o surgimento da alegoria, de qualquer modo, fica ao sabor da imaginação precisar os fatores que contribuem para que ela se invente.

⁴¹ JAUSS, Hans Robert, *Apud*. BELGA, Eduardo. Op. Cit. p. 59.

CONCLUSÃO

Esta monografia é o resultado de investimentos concomitantes em áreas teóricas da interpretação de imagens e percepção, assim como na produção de artistas do gênero alegórico e meu trabalho plástico. A pesquisa se propôs ser uma leitura esclarecedora de um gênero não muito usual na contemporaneidade. Os trabalhos expostos ao final desta empreitada seguem as características deste gênero poético e evocam certo tipo de olhar. As referências teóricas e práticas vinculadas a esta modalidade expressiva sustentam e corroboram para que se firme meu trabalho de desenho.

A arte em suas manifestações pode evocar uma expressão dos sentidos de necessidade do artista. Nem sempre é possível teorizar todos os seus passos em seu momento de criação. Muitas soluções são mais intuitivas que objetivas e a teoria vem atrás para falar sobre o que já foi feito. O exercício de tentar teorizar contribui para o alargamento das possibilidades plásticas e vice-versa.

Ao final do semestre produzi vinte e nove desenhos dos quais vinte e oito criam uma espécie de margem que se fecha emoldurando uma folha em branco. As associações alegóricas são muitas, das quais foram desenvolvidas em poucas quantidades. Tenho outras ideias para desenvolver e rabiscar. Este é apenas o início de um trabalho artístico de pesquisa e produção. E, como todo início, está rodeado de muitas dúvidas e incertezas. Sendo um exercício desafiador, o produto dele terá uma boa consequência.

Acredito que a conversa necessária entre observador e obra potencializa novos desejos capazes de reinventar subjetividades, compartilhando as nossas diferenças e experiências, nas quais a arte, em nosso caso, o desenho, seja capaz de vincar em nossas vivências como o maior vínculo entre seus coadjuvantes. A intenção primordial é abrir o leque de possibilidades, atendendo e reconhecendo substancialmente a vocação transitiva que o desenho, como linguagem expressiva e poética proporciona e, assim, coser as pontes intermináveis do universo alegórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 1998.

ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e Intelecto na Arte**. Martins Fontes. São Paulo, 1989.

BARTHES, Roland, [et al.] ... / tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. **Análise Estrutural da Narrativa**. 8ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BELGA, Eduardo Lustosa. **Vórtice Grotesco**. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política**, trad. S.P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORGES, Jorge Luiz. **O Aleph**, Companhia das Letras. São Paulo, 2008.

CANTON, Kátia. **Temas da Arte Contemporânea**, livro: Narrativas Enviesadas. São Paulo. Editora Martins Fontes, 2009.

CASSIRER, Ernest. **A Filosofia das Formas Simbólicas, I – A Linguagem**. Martins Fontes, 2001.

CHOMSKY, Noam, FOUCAULT, Michel. **Palestra assistida no site www.youtube.com**, no dia 09/08/2013 as 20h00min horas e zero minuto.

CHUÍ, Fernando, TIBURI, Marcia. **Diálogo/Desenho**. Senac, 2010.

DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Desígnio**, São Paulo: Senac, 2007.

DEXTER, Emma. **Vitamin D: New perspectives in drawing**. New York: Phaidon, 2005.

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Martins Fontes.

DU BOS, Jean- Baptiste, in Lichtenstein, Jacqueline (org.). **Sobre as ações e as personagens alegóricas no âmbito da pintura**, no livro **A Pintura, textos essenciais, vol. 8**. São Paulo, Ed. 34, 2005.

ELUF, Lygia Org.. **Marcello Grassmann. Cadernos de Desenhos – Campina**, São Paulo. Editora Unicamp, 2010.

FAUSTINO, Sílvia de Assis Saes. **Percepção e imaginação**, 2010, pag. 9 e 10.

FURTH, Gregg M. **O mundo secreto dos desenhos: uma abordagem junguiana da cura pela arte**. São Paulo: Paulus, 2004. (Coleção Amor e Psique).

GROULIER, Jean-François, in Lichtenstein, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol. 8 Descrição e Interpretação**. São Paulo, Ed. 34, 2005.

GULLAR, Ferreira. **Relâmpagos**. Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 2003.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**, Objetiva, 2009.

MARAVALHAS, Junior, Nelson. **A Tarefa Infinita**. Brasília: Ed. Do autor, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 1994. Pag. 325.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

_____. **Criatividade e processos de criação**. 20. Ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

SAES, Sílvia Faustino de Assis. **Percepção e imaginação**. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2010.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O Enigma Vazio: impasses da arte e da crítica**, Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SCALA, Group. **Mestres do Desenho**. Scala, Florence (Italy), 2010.

SIMBLET, Sarah. **Desenho: uma forma inovadora e prática de desenhar o mundo que nos rodeia**. Porto: Dorling Kindersley, 2005.

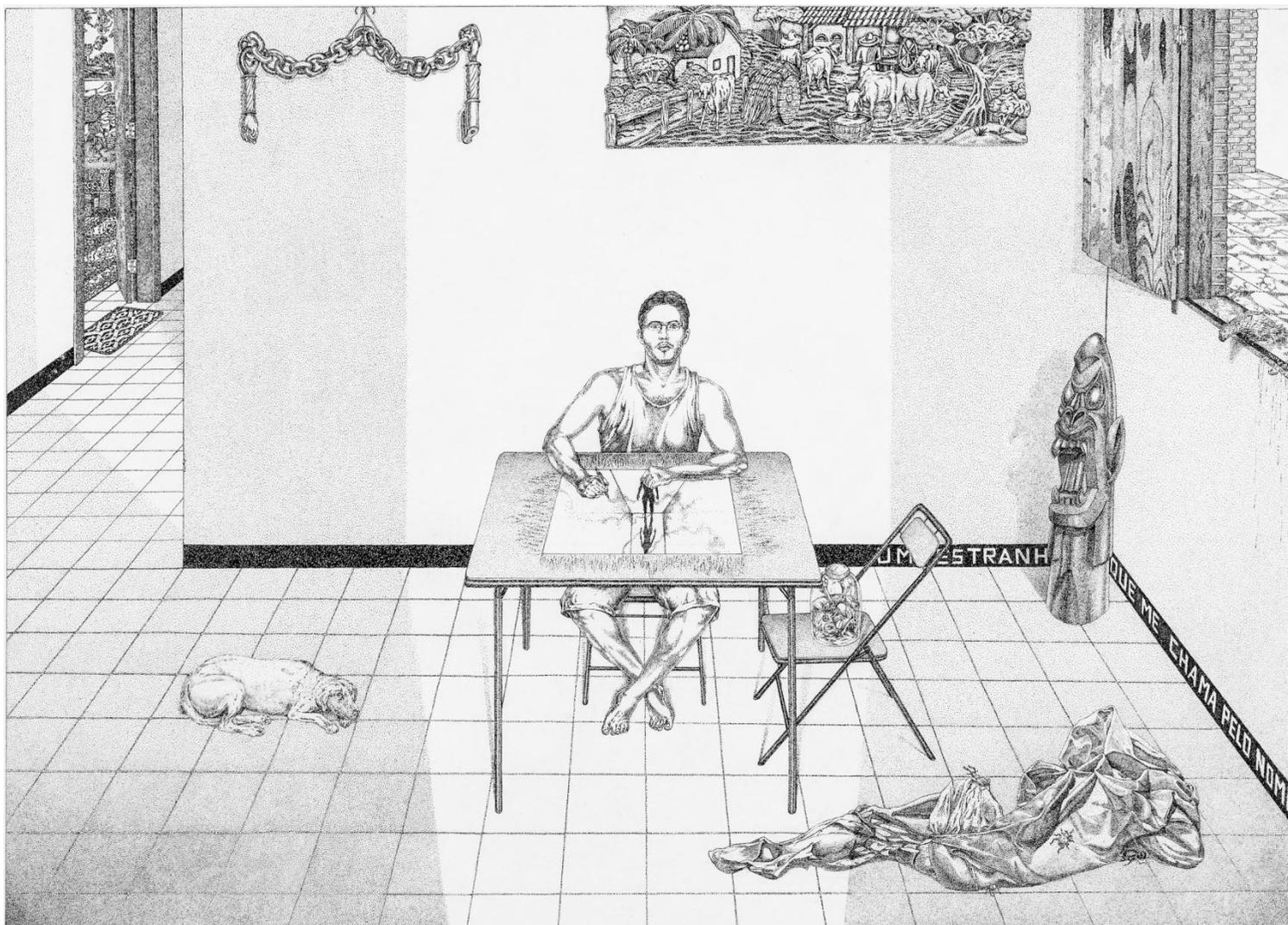
SONTAG, Susan. **Contra Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. Cosac & Naify, São Paulo, 2003.

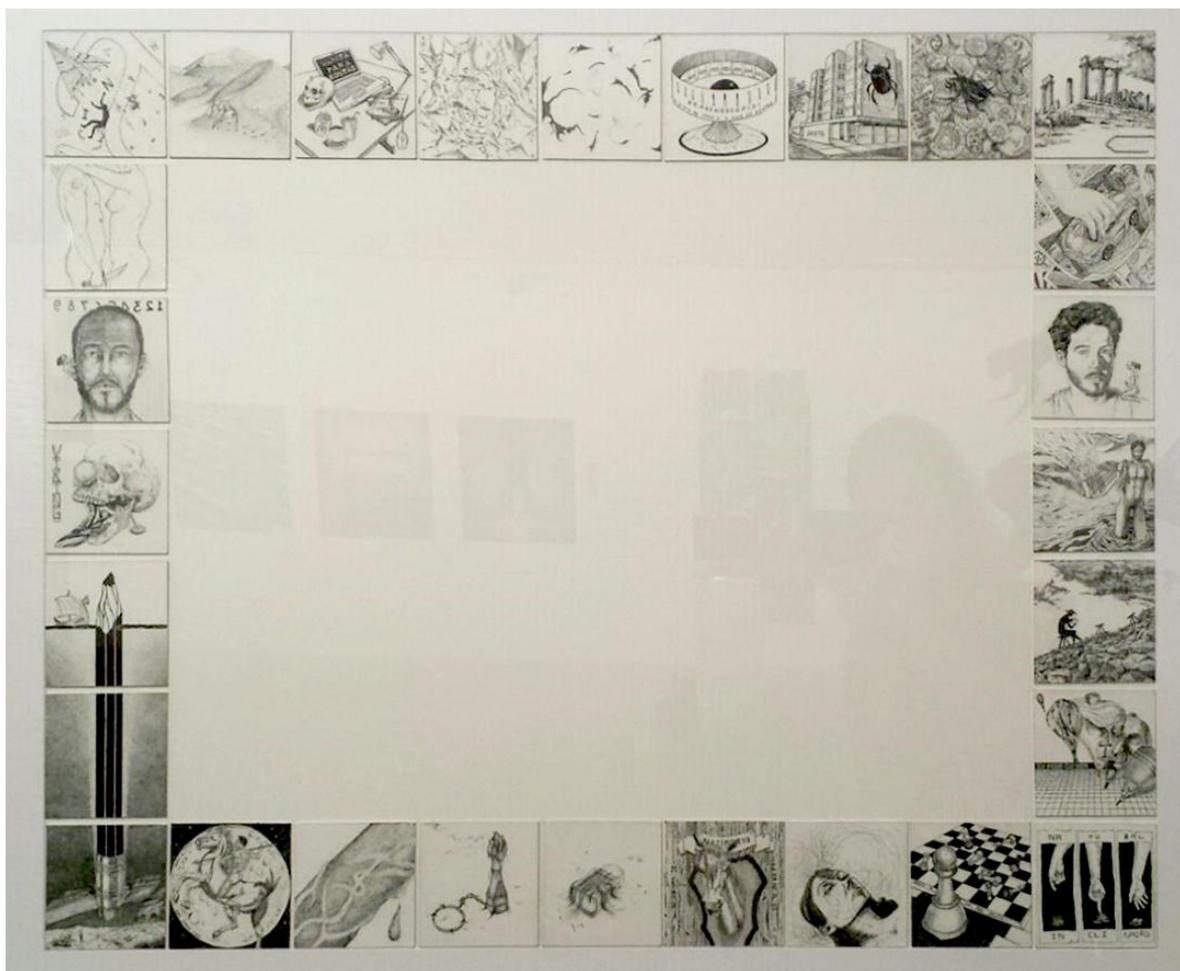
WÖLFFLIN, Henrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. Martins Fontes, 2000.

WOLLHEIM, Richard. **A Pintura como Arte**. Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 2002.

LISTA DE FIGURAS



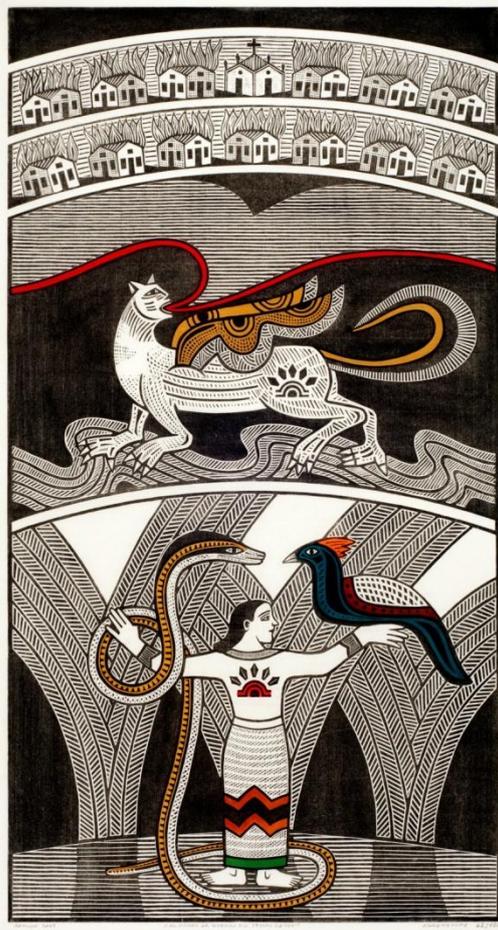
(fig. 1) Helder Spaniol – **Um estranho que me chama pelo nome**, 2014. Nanquim sobre papel. 50 x 60 cm.



(fig. 2) Helder Spaniol – Série **AEnima** (conjunto circular de 28 desenhos), 2014.
Nanquim sobre papel. 8 x 8 cm (cada desenho).



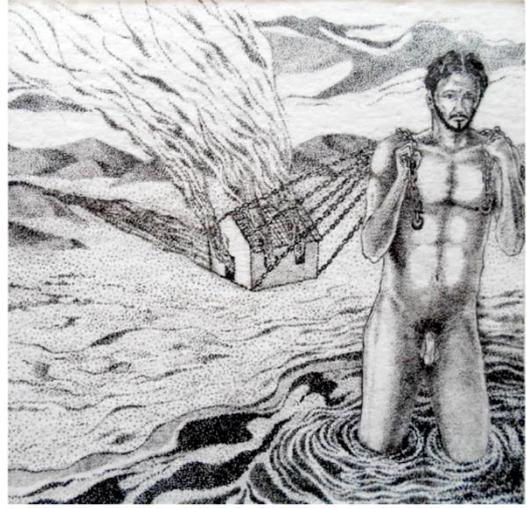
(fig. 4) Giorgione – **A Tempestade**, 1508. Óleo sobre tela. 73 x 82 cm.

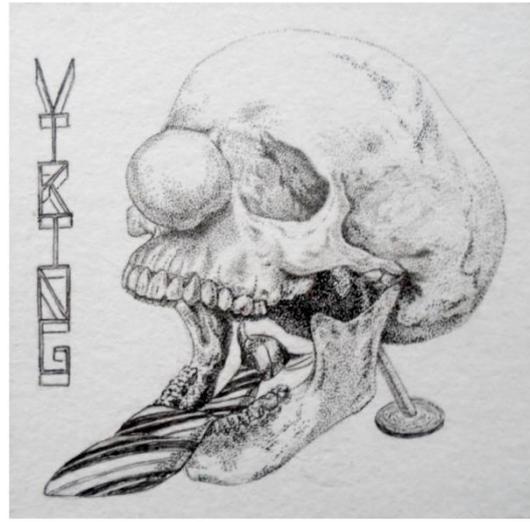
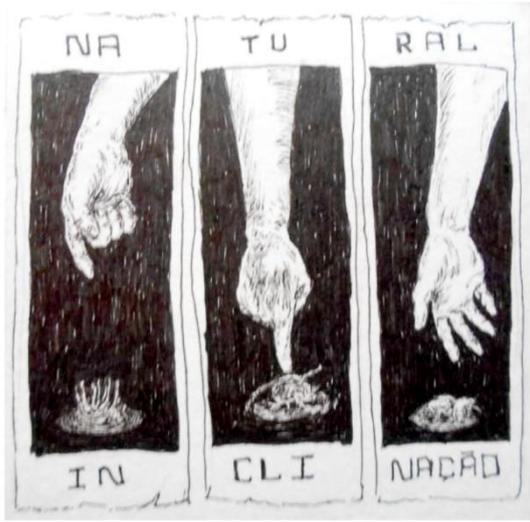


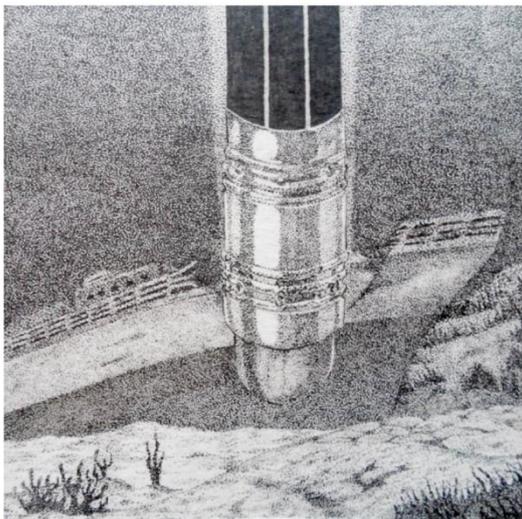
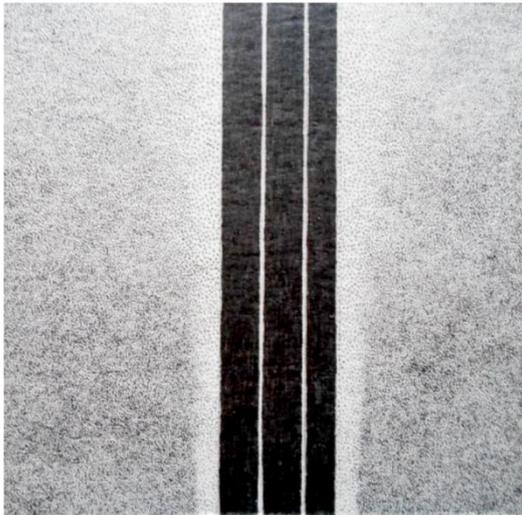
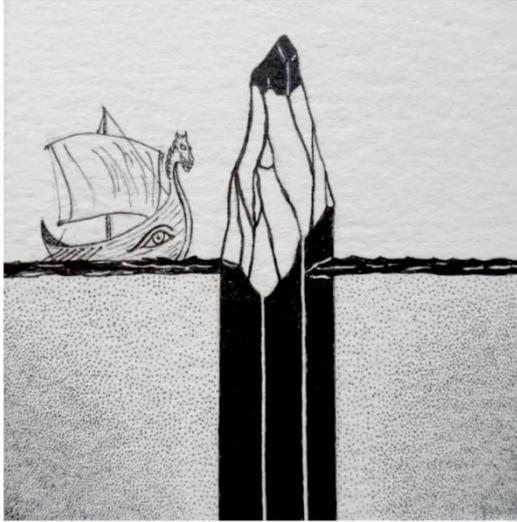
(fig. 5) Gilvan Samico - **A Caça**,
2003. Xilogravura, 92,7 x 47,5

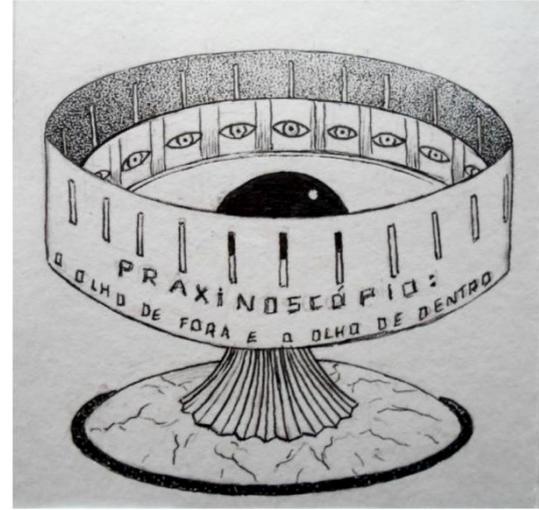
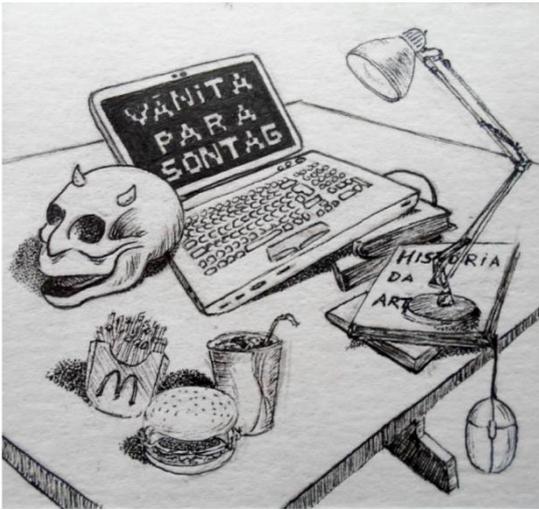
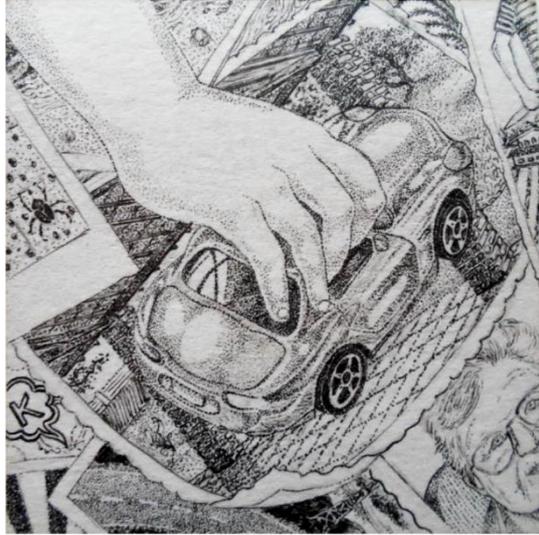


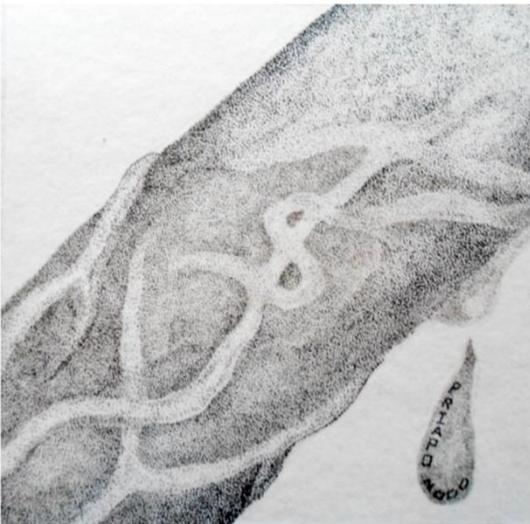
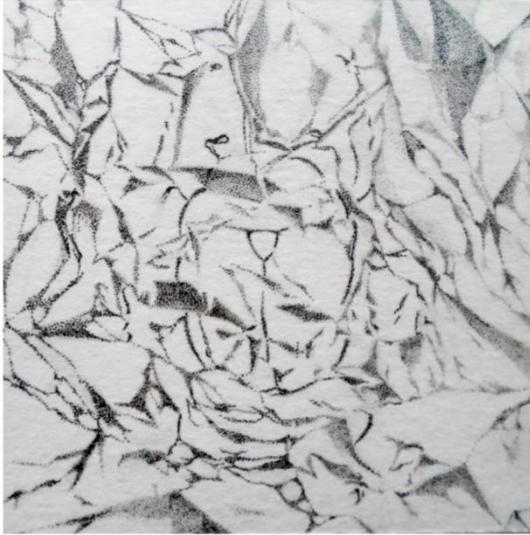
(fig. 6) Gilvan Samico -
**Rumores de guerra em tempo
de paz**, 2001. Xilogravura, 91,8
x 50,7 cm.



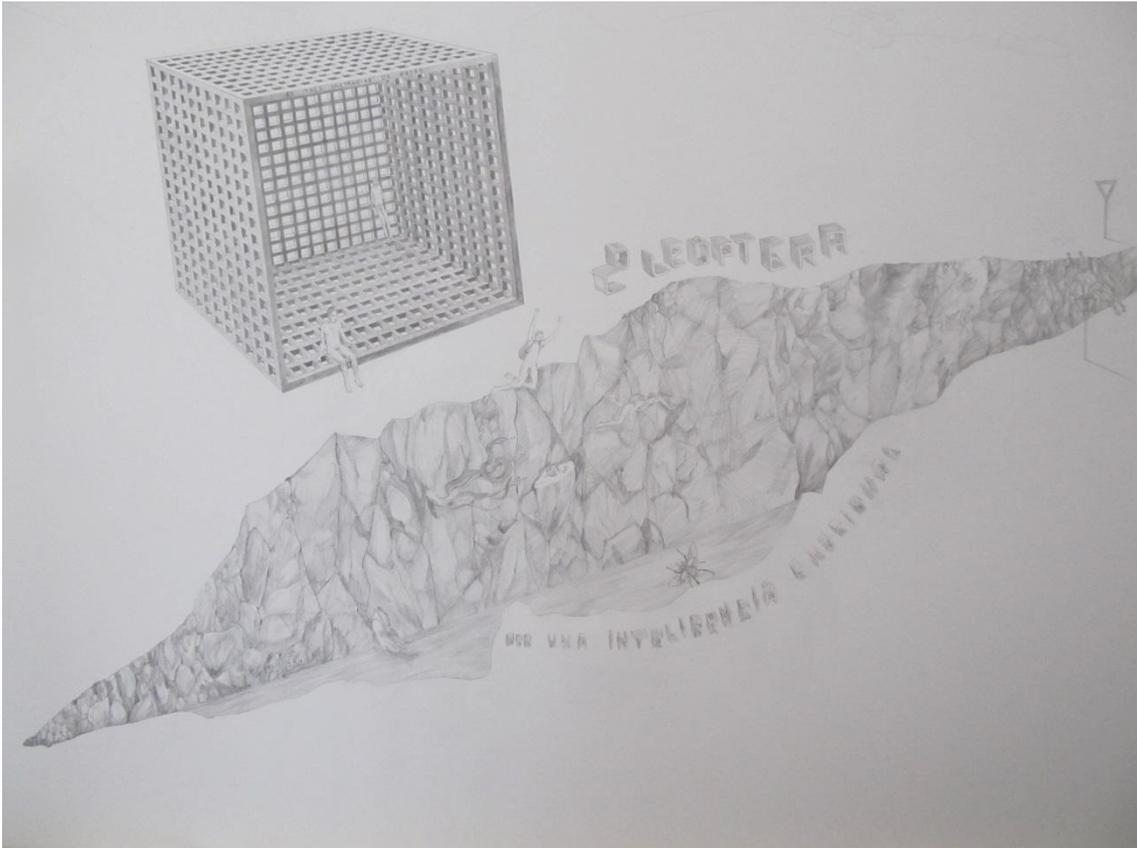




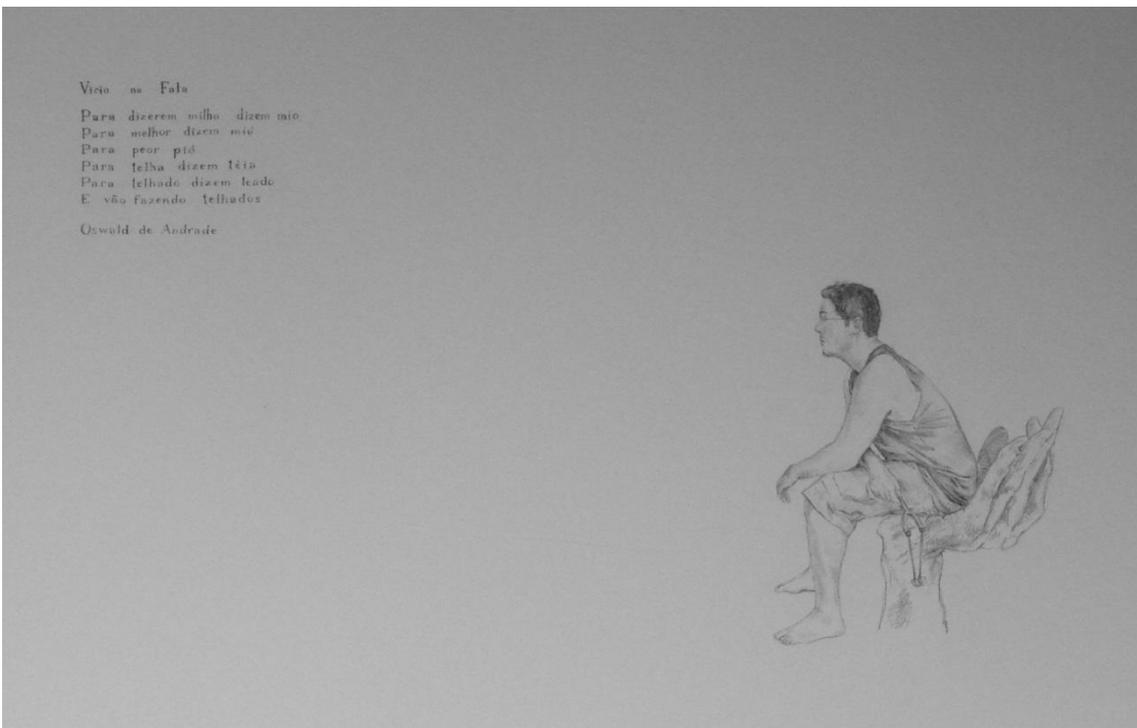




Helder Spaniol – Série AEnima (conjunto de 28 desenhos), 2014. Nanquim sobre papel.
8 x 8 cm (cada desenho).



(fig. 7) Helder Spaniol – **C(o)leóptera**, 2010. Grafite sobre papel. 70 x 100 cm.



(fig. 8) Helder Spaniol – **A pelota para o telhado**, 2011. Grafite sobre papel. 50 x 60 cm.



(fig. 9) Helder Spaniol – **Mira para além do dever de casa**, 2012. Grafite sobre papel. 60 x 50 cm.



(fig. 10) Helder Spaniol – **Oroboros**, 2012. Grafite sobre papel. 90 x 80 cm.



(fig. 11) Helder Spaniol – **O Acesso**, 2012. Grafite sobre papel. 25 x 50 cm.



(fig. 12) Helder Spaniol – **Assombros**,
2012. Grafite sobre papel. 70 x 60 cm.



(fig. 13) Helder Spaniol – **Cerne**,
2013. Grafite sobre papel. 70 x 60 cm.