



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

SATIN AZUL: O USO DO SÍMBOLO COMO RECURSO NARRATIVO

DANIEL SILVA LOPES

BRASÍLIA – DF
JULHO DE 2014



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

SATIN AZUL: O USO DO SÍMBOLO COMO RECURSO NARRATIVO

DANIEL SILVA LOPES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Plásticas.

Orientador: Eduardo Lustosa Belga

BRASÍLIA – DF
JULHO DE 2014

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que sempre me dão apoio e tentam ser compreensivos. À minha mãe, pela preocupação e cuidado constante. Ao meu pai, por me instigar desde cedo à curiosidade aos estudos, e pela revisão deste texto.

Ao meu orientador, mestre e amigo Eduardo Lustosa Belga, por acreditar em mim e pelo exemplo. Por todas as dores de cabeça e preocupações.

À minha banca, pela disposição em ler e avaliar minha pesquisa. Ao Paulo Faria, por primeiro me incentivar lidar com a aquarela, e em segundo pelo carisma. Ao Gallina, pela experiência intensa de um ano de monitoria e troca.

Aos meus professores de desenho, Sergio Rizo, Vicente Martinez, Nelson Maravalhas, Tsuruko Uchigasaki, por me instigarem na prática e conhecimento dessa linguagem. À Cintia Falkenbach, Elder Rocha e Pedro Alvim.

Para Augusto, Tristão, Lídia, Sofia e Júlia, por várias vezes me acolherem como se fosse da família. Ao Augusto por toda a paciência, por estar sempre por perto, por me incentivar e inspirar. Por ler meu texto e me ajudar na edição das imagens.

Para os amigos Helder Spaniol, Mateus Gandara, Daiara Figueroa, Maíra Figueiredo, João Diniz, Francisco Pinheiro, Gabriela Masson, Maria Zanta, Annima de Mattos, David Almeida, Heron Prado, Ricardo Ribeiro, Kabe Rodríguez, Renata Rinaldi, Renata Malheiros, Paula Petit, Tauan Gon e Betu e vários outros amigos que conheci durante meu trajeto e me ensinaram, compartilharam, e que de alguma forma contribuíram para a concretização deste trabalho.

Para Maisa Cristina, pelos bons momentos e pelos difíceis.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS.....	5
INTRODUÇÃO	7
1 ORIGEM POÉTICA	8
2 O KITSCH	10
3 O SIMBOLISMO.....	16
4 A PERDA DA INOCÊNCIA	23
5 O PÁSSARO CETIM	19
6 NARRATIVA	32
7 QUADRO GERAL	37
Conclusão	46
REFERÊNCIAS	47

LISTA DE IMAGENS

Figura 01.	A Queda. 2010, acervo pessoal.	9
Figura 02.	A Visita. 2010, acervo pessoal.	9
Figura 03.	O Cântico da Justiça. 2010, acervo pessoal.	9
Figura 04.	Ilya Repin, Sadko no Mundo Submerso, 1876.	11
Figura 05.	Picasso, Vida, 1903.	11
Figura 06.	Mark Ryden. Alegoria dos Quatro Elementos, 2006.	13
Figura 07.	James Jean, Hide, 2008.	14
Figura 08.	Arthur Rackham, Dançando com fadas.	15
Figura 09.	Fernand Khnopff, Com Verhaeren. Um Anjo, c.1898.	19
Figura 10.	John William Waterhouse, Círculo Mágico, 1886.	19
Figura 11.	Primeva. 2014, acervo pessoal.	21
Figura 12.	Os pastores da Arcadia. Nicolas Poussin, 1637–1638.	23
Figura 13.	Vanitas, Philippe de Champaigne, 1671.	24
Figura 14.	Johann Friedrich Grueber, Still life, 1662-1682.	24
Figura 15.	Estudo para "O Ladrão de Infâncias".	26
Figura 16.	Cronos. 2014, Acervo pessoal.	27
Figura 17.	Pássaro Cetim.	30
Figura 18.	Da Coleta. 2014, acervo pessoal.	32
Figura 19.	Der verwundete Mann, atribuído à Hans Wechtlin.	34
Figura 20.	O Homem Ferido. 2014, acervo pessoal.	35
Figura 21.	Esquema de apresentação das obras.	38
Figura 22.	Arcanos maiores, Tarô de Marselha. Autor desconhecido.	39
Figura 23.	Correspondência dos naipes com os 4 elementos.	39
Figura 24.	O Louco, Tarô de Marselha.	39
Figura 25.	O Eremita, Tarô de Marselha.	39
Figura 26.	O Mundo, Tarô de Marselha.	39
Figura 27.	Anasyrma. 2014, acervo pessoal.	40
Figura 28.	Zephyr. 2014, acervo pessoal.	41
Figura 29.	Ninho de Ossos, ou O que está para nascer à morte já pertence. 2014, Acervo Pessoal.	42
Figura 30.	Ninho de Facas, ou A herança de um ambiente hostil.	

	2014, Acervo Pessoal.	43
Figura 31.	Da Coleta. Quadro 1, 2014, Acervo pessoal.	44
Figura 32.	Da Coleta. Quadro 2, 2014, Acervo pessoal.	44
Figura 33.	Da Coleta. Quadro 3, 2014, Acervo pessoal.	44
Figura 34.	Da Coleta. Quadro 4, 2014, Acervo pessoal.	44
Figura 35.	Da Coleta. Quadro 5, 2014, Acervo pessoal.	45
Figura 36.	Da Coleta. Quadro 6, 2014, Acervo pessoal.	45
Figura 37.	Da Coleta. Quadro 7, 2014, Acervo pessoal.	45

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se deu de forma labiríntica. Aqui e ali, os assuntos parecem se tocar. No caminho, por várias vezes, me deparei mirando novamente o seu início e, por alguma tangente, acabava outra vez em seu meio. De alguma forma, este texto remonta ao caminho percorrido, mas numa tentativa de definir uma linha mais clara, para que o leitor não se perca (a menos que este deixe se perder) pelos tortuosos caminhos do autor.

O primeiro capítulo descreve um pouco da natureza do trabalho, de onde surgiu, e dos materiais que escolhi para desenvolver uma poética: o grafite e a aquarela. O capítulo seguinte diz respeito ao Kitsch e à forma como se manifesta no tratamento formal dessas imagens. Discorro também de maneira breve sobre minha influência do Lowbrow Art, quadrinhos e ilustração. Dando sequência, no terceiro capítulo faço uma aproximação do meu trabalho com o movimento simbolista, que se justifica pela utilização de sua unidade elementar, o símbolo. Se imaginarmos um ovo, o Kitsch é a sua casca. Pelo uso do símbolo, podemos acessar o seu núcleo.

Nos capítulos seguintes, me ocupo a discorrer mais à cerca do conteúdo do trabalho. No capítulo quatro, abordo a questão da morte, como elemento simbólico, o que, em minha poética, chamo de “a perda da inocência”. Trato também, nesse capítulo, da infância e da ideia de retorno. O capítulo cinco trata do Pássaro Cetim, que funciona como um conectivo dos diversos motivos que habitam meu repertório poético. Nesse capítulo descrevo de maneira breve sobre a sua espécie e seu rito de acasalamento, como também do motivo de sua escolha conceitual.

Nos dois últimos capítulos, faço uma análise mais aprofundada dos trabalhos. No sexto capítulo, minha análise parte do ponto de vista da narrativa. A partir da associação do contador de histórias com o colecionador, descrevo como me utilizo das imagens de referência que coleteo em minha poética. No sétimo capítulo, apresento uma breve análise do trabalho como um todo.

1. ORIGEM POÉTICA

As imagens por mim produzidas e que constam deste trabalho são, antes de tudo, um exercício. A questão da linha sempre foi algo intrigante e sedutor para mim, chegando a ponto de tornar-se o elemento mais presente em meu trabalho, lançando-me na investigação da linguagem do desenho. É por meio da linha que a minha interpretação do mundo que nos cerca e a recriação do mesmo se dá de forma mais satisfatória. O processo de elaboração e o envolvimento com os materiais também são fortes motivadores. A suavidade e a leveza são características que busco e, por esse motivo, procurei explorá-las no uso do grafite e da aquarela.

O grafite se tornou o tipo de material com que tenho maior familiaridade, em particular os mais rígidos, que resultam em gradientes suaves, permitindo-me tecer camadas e trabalhar os valores tonais. Utilizo-me da aquarela de forma a complementar o trabalho, que vai desde o uso da cor às possibilidades de modulados e acidentados, o que é impossível de se fazer apenas com o grafite. Enquanto com a linha busco manter certo controle, tento deixar a aquarela agir de forma um pouco mais espontânea.

Esse processo se deu de forma mais consistente nas disciplinas de Desenho 4 e Projeto Interdisciplinar. A partir da leitura do livro *Histórias do Bom Deus*, de Rainer Maria Rilke, foi proposto que fizéssemos desenhos a partir do texto, que iam desde ilustrações literais a motivos que servissem de simples pretexto para a produção. Dessa atividade foram produzidos os seguintes trabalhos: A queda, A visita e O Cântico da Justiça. (figuras 1, 2 e 3)

Esses três trabalhos partiram de livres interpretações acerca da narrativa textual de Rilke, a princípio de três contos escolhidos apenas pelo critério do gosto. As obras contêm elementos visuais que não são descritos no texto, bem como algumas liberdades poéticas que sugerem outras significações. Contudo, foi durante a disciplina de projeto interdisciplinar que uma possível conexão entre os trabalhos foi percebida (ou concebida), e a partir das relações observadas foi executado um quarto desenho intitulado *Pesadelos Sob Papel de Parede*, que em conjunto com os anteriores compunham um corpo de trabalhos por mim nomeado de *A Perda da Inocência*. Tratarei em maiores detalhes sobre esse assunto mais adiante.



Figura 1: A Queda, acervo pessoal. Aquarela sobre papel, 20 x 29,7



Figura 2: A Visita, acervo pessoal. Aquarela sobre papel, 20 x 29,7



Figura 3: O Cântico da Justiça, acervo pessoal. Aquarela sobre papel, 20 x 29,7

Ao imaginar algo, tento definir da melhor forma que posso no momento de passar para o papel, por vezes de maneira realista, mas tentando não submeter por completo a linha a uma determinada forma. Por esse motivo, a partir de ateliê tentei trabalhar de forma a deixar a linha e a cor mais autônomas. Sempre que necessário, faço uso de referências, que muitas vezes me auxiliam a solucionar uma determinada forma, tomando o cuidado para que se conforme com a composição. A cor entra no trabalho com uma paleta geralmente reduzida, em tonalidades mais emudecidas. A primeira camada é trabalhada com o papel ainda úmido, resultando em manchas mais soltas. As camadas que vem por cima se mesclam com as de grafite criando um tipo de textura granulada, contribuindo para um aspecto onírico da imagem.

O somatório dos procedimentos aqui descritos faz com que resulte no trabalho uma aparência que pode ser classificada no campo do Kitsch. Para mim, é interessante que aconteça dessa forma, ainda que isso sujeite a uma leitura mais superficial do trabalho.

2. O KITSCH

O termo de origem alemã, Kitsch, não possui uma tradução que faça jus ao seu conceito, de difícil compreensão. Possivelmente derivado das palavras alemãs *Verkitschen*, que quer dizer “trapacear” ou “vender algo em troca do combinado”; e *Kitschen*, significa fazer móveis novos com velhos.

Clement Greenberg (1939, p. 24) se utiliza do termo Kitsch para caracterizar o movimento de retaguarda que surgia em reação à vanguarda do final do séc. XIX. Segundo o autor, a partir do momento em que o conteúdo abordado pela vanguarda se encerra dentro dos parâmetros da própria obra, o artista não deveria ter outro referencial se não ela mesma. Em contrapartida, o Kitsch que surgia para atender a uma demanda criada pelas classes emergentes, se utiliza de procedimentos artesanais, acadêmicos e tradicionais, para produzir um determinado tipo de efeito sobre o observador:

Onde Picasso pinta a causa, Repin pinta o efeito. Repin pré-digere a arte para o espectador e poupa a ele o esforço, proporciona a ele um atalho para o prazer da arte que evita o que é necessariamente difícil na arte genuína. Repin, ou Kitsch, é arte sintética (GREENBERG, 1939, p.33)

Repin se utiliza da luz com dramaticidade intensa e tratamento realista das formas conferindo verossimilhança à pintura, mascarando o material em prol do resultado final e da reação do observador. Picasso evidencia a linha, a pincelada e a cor, dando ênfase ao processo. Por esse motivo, Greenberg (1939) condena o Kitsch e o coloca em uma categoria inferior à arte, pois o considera um tipo de produção rudimentar, de acesso fácil e imediato, destinado às massas.

Greenberg (1939, p. 29) afirma ainda que após a dissociação dos movimentos modernistas com o naturalismo, todo tipo de produção acadêmica passa a estar intimamente relacionada ao Kitsch, “pois aquilo que é chamado acadêmico enquanto tal já não tem mais experiência independente, mas tornou-se “fachada” pomposa para o kitsch”.



Figura 4: Ilya Repin, Sadko no Mundo Submerso, 1876

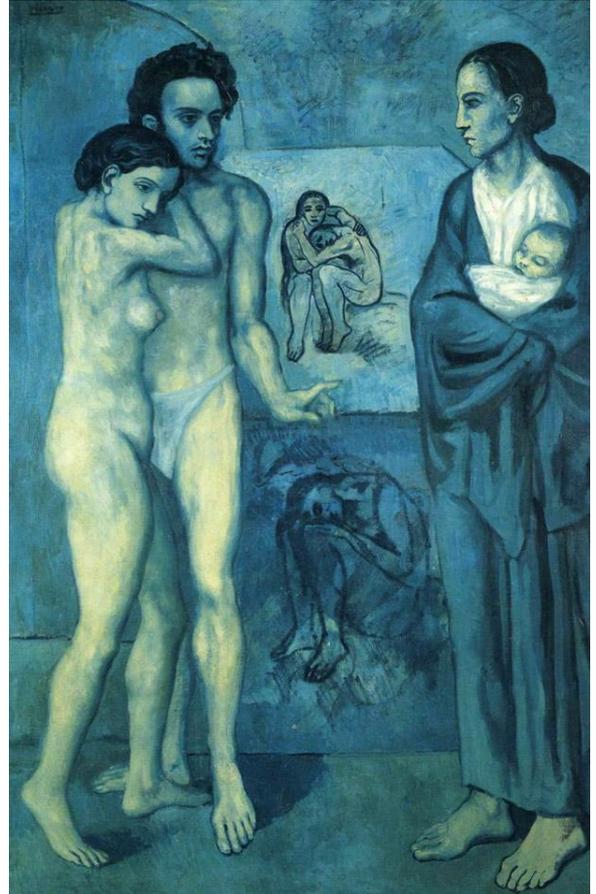


Figura 5: Picasso, Vida, 1903. 197 x 127,3 cm. OST.

Seguindo o raciocínio de Greenberg, Umberto Eco (2011) define como Kitsch o ato de pré-fabricação ou provocação de um efeito, que por referenciar soluções previamente validadas, como arte leva o observador a julgar que está consumindo algo elevado. Embora os autores compartilhem de um conceito comum, para Eco, o simples fato de reproduzir efeitos já assimilados pela tradição não diminui o seu grau de artisticidade por si só, e ao citar Broch, afirma que “há uma gota de Kitsch em toda obra de arte”.

Eco (2011, p. 127) vai além da proposta dicotômica de Greenberg, lembrando que em um processo dinâmico, a vanguarda já se utilizou da cultura de massa:

Hoje é a cultura de vanguarda que, reagindo contra a situação maciça e envolvente da cultura de massa, toma emprestado do Kitsch os seus estilemas; e não faz outra coisa a pop-art, quando individua os mais vulgares e pretensiosos dentre os símbolos gráficos e os transforma em objetos de uma atenção doentia e irônica, ampliando-lhes a imagem e citando-a no quadro de uma obra de galeria (ECO, 2011, p. 127).

Abraham Moles (2007, p. 1) por sua vez defende que o Kitsch não se trata exclusivamente de um estilo artístico, mas também de uma questão de comportamento. As coisas da natureza, uma vez classificadas como objetos, são passíveis de serem comercializados e adquiridas como souvenirs. Desta forma, ao se analisar um objeto, não se trata de configurá-lo como Kitsch ou não. Ao invés disso, há uma forma Kitsch de olhar para o objeto.

Com base no pensamento de Greenberg, Christina Pedrazza Segá (2008, p. 50,51) afirma que a partir da ideia de aura levantada por Benjamin à obra de arte, pode-se atribuir também uma aura para a vanguarda. Visto que a vanguarda está sempre em busca do novo, está também em busca do único. Uma vez que se reproduz uma descoberta da vanguarda, esta perde a sua aura em relação ao elemento repetido. O que o Kitsch faz é se apropriar das inovações da vanguarda e reproduzi-las, retirando a sua autenticidade e sua aura. (SEGA, 2008, p.50, 51)

Desta maneira, ao me utilizar de um tipo de representação que tende ao naturalismo, que ostenta esmero em seus elementos figurativos e apresenta características formais, com a finalidade de transmitir efeitos, posso afirmar que meu trabalho se enquadra na categoria descrita por tais autores. É importante frisar, no entanto, que apesar da maneira com que autores como Greenberg atribuem esse caráter estigmatizado para o Kitsch, sua presença é muito forte na produção contemporânea, o que reafirma o processo descrito por Umberto Eco. Esse processo acontece de maneira mais forte no auge do Pop Art, mas permanece até hoje em diversas vertentes artísticas.

Odd Nerdrum (2005, p. 15), pintor contemporâneo, assumidamente Kitsch, afirma que “o Kitsch tem a ver com o prazer”. Para o autor, kitsch “é uma imagem horrível pintada de maneira tão bela, que as pessoas sentem prazer a partir dela”. No entanto, considera o Kitsch não apenas como mera reprodução de efeitos. “Está tudo lá”, afirma. Porém, “o que se apreende da imagem depende da pessoa, e do ambiente em que essa pessoa teve a sua educação artística” (NERDRUM, 2005, p.16).

O Lowbrow Art, movimento artístico também conhecido como Surrealismo Pop, se apropria da estética kitsch de tal forma que se torna parte de sua identidade. Matt Dukes Jordan (2005, p. 12) lista uma série de características que considera principais, dentro do movimento: A forte influência dos desenhos animados; uma estética carnavalesca que afirma ser uma herança de Bosch, Goya e Bruegel; o

romantismo enquanto movimento artístico e literário e, por último, todo tipo de “subcultura” como quadrinhos, ilustração, grafitti, punk, tatuagem, sitcoms, etc.

Um de seus representantes mais fortes é o artista Mark Ryden (figura 6), tanto que sua obra se tornou uma espécie de cânone para o movimento. Pode-se perceber a presença do Kitsch tanto em sua técnica, quanto na escolha dos motivos com que trabalha, contendo diversas referências à cultura pop.



Figura 6: Mark Ryden. Alegoria dos Quatro Elementos, 2006. OST, 28x36".

Grande parte das minhas referências é desse campo. Enquanto quadrinista e leitor de quadrinhos, meus trabalhos apresentam forte influência dessa linguagem. No quadrinho, a narrativa é sua estrutura fundamental. As imagens se estendem, em sequência, dentro do espaço, seja em uma página ou várias. Muito da narrativa, no entanto, não se dá apenas na sequência, mas na relação das imagens e no espaço entre elas. Ao trabalhar com várias imagens simultaneamente, traço relações entre elas e penso a forma como estarão dispostas no espaço, de maneira semelhante como se dá em uma página de quadrinhos.

Da ilustração, tenho várias referências, mas cabe destacar aqui James Jean, que também pode ser visto como integrante do Lowbrow e o ilustrador clássico Arthur Rackham. James Jean (Figura 7) acabou por se tornar uma das influências mais forte no meu desenho. A temática referente ao ambiente da infância é também uma grande influência. Em um cenário onírico e nostálgico, seus trabalhos a princípio sugerem certa ingenuidade, mas que, se visto com maior profundidade, revela um aspecto hostil e perverso.



Figura 7: James Jean, Hide, acrílico sobre linho, 88x50", 2008

Suas pinturas mais antigas são habitadas por crianças híbridas de vegetais, insetos como borboletas e grilos, sapos, coelhos e garças, seres do folclore oriental, figuras com massas de tintas não muito definidas, tudo trabalhado com camadas de tintas suaves e paleta muitas vezes reduzida. Em uma de suas séries de desenhos, intitulada *Recess* o artista comenta que “os rituais de brincadeira e educação proveem uma estrutura para sua malícia, crueldade e inveja”. (JEAN, 2011, p.77) Ao passo que James Jean explora fortemente o esgotamento, e os vários focos de narrativa, em meu trabalho busco manter a clareza, dando destaque a um elemento principal.

Arthur Rackham a princípio é uma das minhas principais referências, porém em meus últimos desenhos há uma semelhança maior com seu trabalho. Em sua vida, ilustrou diversos livros infantis, em especial contos de fadas, e é até hoje uma referência marcante nesse tipo de ilustração. Rackham trabalha especialmente com

aquarela e seu desenho apresenta contornos bastante marcados, muitas vezes reforçados com nanquim (Figura 8). Em meus trabalhos mais recentes, trabalhei com um grafite mais macio, o que fez com que as cores ganhassem mais contraste para não perder em força para a linha. Acredito que por esse motivo, o resultado final se assemelha aos desenhos de Rackham.



Figura 8: Dançando com fadas, ilustração de Arthur Rackham para Peter Pan

3. SIMBOLISMO

Embora procure na forma uma imagem que cativa o observador, de maneira que possa declarar como Kitsch, quando se trata do conteúdo busco abordar uma natureza mais enigmática. Aquele que se atentar para além dessa superfície perceberá que os objetos não estão colocados ao acaso, como artifício decorativo. Na verdade, pouco pode ser apreendido se forem interpretados de maneira literal, pois funcionam de forma semelhante ao que fizeram os Simbolistas.

O Simbolismo surgiu inicialmente como movimento literário do qual faziam parte os poetas ditos “decadentes”. Posteriormente, se estendeu para o campo das artes plásticas. O termo “simbolismo” foi sugerido por Jean Moréas, por julgar ser um nome mais apropriado (GIBSON, 2006, p.31). A publicação do livro *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, é de grande importância para a origem do movimento. No entanto, Baudelaire não é considerado simbolista, mas um precursor desse movimento. Seu livro apenas refletia um desconforto próprio e de outros poetas da época, em relação à sociedade e a forma como viam o mundo (GOMES, 1994, p.7)

Segundo Michael Gibson (2006, p.7), esse mal estar geral da sociedade provinha do choque entre o pensamento positivista, estabelecido pelo advento da revolução industrial, e a forte herança católica, de um imaginário de um mundo transcendente, além do natural. A sociedade até então estruturada por tal contexto religioso, teve que ceder espaço para a nova organização social positivista, que coloca o mundo natural como único nível de realidade, e reestrutura toda a sociedade em favor do progresso. Esse processo resultou num mal estar comum na sociedade, encarado pelos artistas e poetas (de forma pessimista) como um sentimento decadente:

O Simbolismo estava imbuído de uma fortíssima nostalgia por um mundo de significados que se desintegrara no espaço de poucas décadas. É esta a razão para a melancolia e ansiedade expressas sempre que um artista olha para além da superfície das coisas. (GIBSON, 2006, p.20)

Movido por esse sentimento, o poeta simbolista buscava recuperar essa outra realidade negada pelo pensamento positivista. “Tal é a função do símbolo: exprimir o que está ausente, ou, no caso do simbolismo, o que é <transcendente> ou <de outro

mundo>” (GIBSON, 2006, p. 31). Ao se referir ao símbolo, Gibson dá a seguinte definição:

Um símbolo, pela sua verdadeira natureza, refere-se a uma realidade ausente. Em matemática significa uma quantidade desconhecida; em religião, poesia ou arte, empresta substância a uma qualidade desconhecida – um valor que permanece fora do alcance. Num contexto religioso, essa qualidade é desconhecida (ou desconhecível) por que pertence a uma ordem diferente de realidade – Uma ordem sobrenatural – e, por conseguinte, pode apenas ser significada por um objecto sagrado (GIBSON, 2006, p. 20, 21).

De acordo com Gibson (2006, p. 33), um artista poderia ser caracterizado como simbolista pela forma, pelo conteúdo, ou os dois. No que diz respeito ao primeiro, a cor era um forte elemento para os artistas simbolistas. Diferente da aplicação de cor conforme o faziam os naturalistas, a cor simbolista não era um elemento dado, mas exercia um forte poder expressivo. Por sua vez, os temas mesmo que bíblicos ou mitológicos buscavam a expressão e a fantasia. O reino do sonho, diferente do romantismo, era mais lúgubre e misterioso, enigmático e perverso. O artista simbolista era geralmente solitário e introspectivo, retirando-se para o próprio reino de imaginação (GIBSON, 2006, p.35).

Álvaro Cardoso Gomes (1994, p. 29) distingue o símbolo do signo, como “uma coisa que representa a outra”. O que muda é principalmente a motivação de um e de outro, pois o símbolo não se fecha em apenas um significado:

No sentido mais restrito, o mesmo que signo motivado; no sentido mais amplo, uma forma de expressão que visa sugerir estados da alma ou que visa expressar o mistério ou ideia sem revelá-los. O símbolo caracteriza-se pela plurissignificação, enquanto o signo, pela denotação (GOMES, 1994, p.62)

Pela utilização do símbolo, torna-se possível um recuo do meu trabalho com os simbolistas. Ainda que não esteja imerso no sentimento de não pertencimento da época, busco dar significado ao meu trabalho e ao mundo que nos cerca, pela construção de estrutura imaginária, que é acessada pela via do símbolo. Alguns dos motivos coincidem com vários daqueles frequentemente utilizados pelos simbolistas; outros são elencados, a partir do meu próprio repertório.

A fim de estabelecer melhor as semelhanças e diferenças entre o simbolismo e meu trabalho, tomo como referência outros dois autores, que elencam alguns critérios que caracterizam os simbolistas. São eles: Aurier e Anna Balakian.

Ao discorrer sobre a obra de Paul Gauguin, Aurier propõe uma dicotomia entre o Realista e Ideísta (CHIPP, 1996, p.85) Uma vez que para o autor o idealismo se refere ao classicismo, seria na verdade outra forma de realismo, o que justifica a escolha do termo ideísta. Os objetos (aqui empregado com o sentido de motivos) não devem ter mais importância do que as idéias, pois estes não passam de aparências reveladoras destas. Os objetos surgem como signos, e por isso ao produzir uma obra é necessária a simplificação de sua estrutura. “Do contrário, não lembraria o pintor o literato ingênuo que julga acrescentar algo a sua caligrafia rebuscada?” (CHIPP, 1996, p.87)

O ideísta (como Aurier nomeia o Simbolista) deve representar apenas o que for essencial para reconhecer no objeto o signo. “Cada detalhe não passa de um signo parcial para a compreensão plena do objeto” (CHIPP, 1996, p. 88). O Autor afirma que

Caberá ao artista a tarefa de evitar cuidadosamente esta antinomia própria a todas as artes: a verdade concreta, o ilusionismo, o *trompe-l'oeil*, de forma a não dar com seu quadro a falaciosa impressão de natureza que agiria sobre o espectador como a própria natureza – a saber, sem sugestão possível, ou (que me perdoem o bárbaro neologismo) ideicamente.” (CHIPP, 1996, p.88)

Aurier aponta cinco características para que uma obra seja considerada Ideísta: Ideísta, por ter como princípio a expressão da ideia; Simbolista, porque a ideia é expressa por meio de formas; sintética, por serem as formas descritas como um modo de compreensão geral; subjetiva, porque o objeto deve ser considerado como signo; por consequência, decorativa, da maneira como possivelmente compreendiam os egípcios e os gregos (CHIPP, 1996, p.88).

Este é o ponto em que me distancio do ideal artístico imposto por Aurier. Se considerarmos que cada característica tem como requisito a anterior, vários pintores simbolistas não seriam considerados ideístas, pois não atenderiam os requisitos propostos por Aurier. Nem todos os simbolistas pintavam como Gauguin, de forma que é de se esperar que não correspondam às características descritas.

Cabe aqui lembrar as pinturas de Fernand Khnopff, que mesmo sendo simbolista, em grande parte de sua obra, por muitas vezes não recusa a sua herança acadêmica naturalista (GIBSON, 2006, p. 90, 91). Ou ainda a Irmandade Pré-Rafaelita, cuja preocupação formal era característica evidente nos seus trabalhos (antevendo, talvez, o Art-Nouveau e o Kitsch). Embora não sejam considerados propriamente simbolistas, à sua maneira, no distante contexto da Inglaterra, esses pintores também se identificavam com os decadentistas (GIBSON, 2006, p. 63). Dada as devidas proporções, estes pintores atendiam ao objetivo primeiro de Aurier, submetendo a composição ao símbolo trabalhado.



Figura 9: Fernand Khnopff, Com Verhaeren.
Um Anjo, c.1898



Figura 10: John William Waterhouse, pintor
pré rafaelita. Círculo Mágico, 1886

As características listadas por Anna Balakian (1985, p. 84) são referentes ao simbolismo enquanto movimento literário, porém, é possível utilizá-las ao analisar a pintura simbolista. Essa autora destaca três tipos de símbolos encontrados nas obras simbolistas: naturais, míticos e a fusão do abstrato e do concreto. Por símbolos naturais, entende-se as coisas da natureza. Aqui, pode-se inserir também os objetos, enquanto elementos manuseáveis encontrados à nossa volta. A autora coloca também, nessa categoria, os objetos mitológicos e portadores de poderes

mágicos. O símbolo mítico se refere à introdução de algum determinado personagem proveniente da mitologia, geralmente clássica ou cristã. Para citar a presença desse símbolo na pintura, existe as figuras recorrentes de Medéia ou Salomé. Tinha-se como finalidade dupla criar uma sensação de mistério e uma ambiguidade na referencia do leitor. Por último, a fusão entre o abstrato e o concreto, que se refere à forma como o símbolo se insere na atmosfera da obra, fazendo com que funcione, em unidade, como um símbolo. Deste, podemos compreender o cenário que sugere uma natureza etérea ou atemporal, comum nas imagens simbolistas.

Dos três tipos descritos por Balakian, o símbolo natural é o que se faz mais presente em meu trabalho. Ainda à cerca dos objetos, é pertinente categorizá-los em duas subcategorias: primários, ou como são encontrados na natureza, sem a interferência do homem, como gravetos, ossos, flores e penas; funcionais, representando os objetos artesanais e manufaturados, como as facas, as bonecas e os brinquedos.

Em “Primeva”, (imagem 7) pode-se perceber a presença das características descritas pelos autores. A mulher se encontra nua e segura uma cabeça de boneca, e sua expressão é ambígua: algo entre o acolhimento, o remorso e a raiva. Ao seu redor, o ambiente é turvo e estéril. Os pássaros pousam sobre seu ombro, e ela parece não se incomodar.

A ideia de esterilidade pode ser percebida na imagem. Essa ideia por sua vez é expressa por meio de símbolos, atendendo aos dois primeiros requisitos de Aurier. No que diz respeito à síntese, se observarmos bem o modo como os objetos são representados, notaremos que este requisito não é contemplado. Contudo, sua descrição de síntese se assemelha ao conceito de Balakian, de fusão do abstrato com o concreto. Aqui, os elementos da obra funcionam em unidade, reforçando a ideia de esterilidade.

O critério de subjetividade se faz possível, se os objetos não forem lidos de maneira literal, mas como símbolos. Podemos entender que a cabeça da boneca estabelece um tipo de relação com a personagem, e não se encontra em seu contexto habitual. Da mesma forma, os pássaros. Uma vez que a leitura literal não faz sentido, descartamos essa possibilidade.



Figura 11: Primeva, Aquarela sobre papel, 21 x 29,7 cm. 2014, acervo pessoal

Por fim, o título “primeva”, faz referência às ideias de “primeira” e “primitiva” ou ainda, a figura de Eva, a primeira mulher da Bíblia, possibilitando uma leitura dentro da categoria dos símbolos míticos, descrita por Balakian.

Cabe esclarecer que o Kitsch e o Simbolismo compartilham de um território muito pequeno. Aproximar-se mais de um significa distanciar-se também do outro. A objetividade do Kitsch em passar um determinado efeito, se encontra em oposição à subjetividade simbolista, quanto ao que se representa. De fato, em alguns dos desenhos, a presença de um parece se dar de maneira mais efetiva do que de outro. Essa é a importância de ver a obra como um conjunto.

Essa distinção fica mais clara se compararmos novamente as obras de Repin e Picasso. Ambos apresentam características simbolistas nas pinturas destacadas (GIBSON, 2006), muito embora isso aconteça de maneira pouco expressiva, para que sejam considerados simbolistas de fato. Enquanto Picasso cabe como uma luva nos requisitos descritos por Aurier, Repin se aproxima mais do tratamento formal dos Pré Rafaelitas e das características citadas por Balakian.

4. A PERDA DA INOCÊNCIA

Além do uso do símbolo, minha poética dialoga com os simbolistas pelos motivos trabalhados. trata da consciência do homem em relação à sua condição mortal. Embora a morte tenha se mostrado um tema comum na minha produção, aparecia em menor grau de maneira literal, mas principalmente de maneira simbólica.

Assim, tomo como premissa para minha poética que, uma vez consciente da sua condição mortal e não podendo ignorar este fato, o homem se encontra fadado a viver com a presença constante da morte, em uma tentativa de retornar ao estado de pureza inicial. Essa tomada de consciência, a partir da morte simbólica, seria o que chamo, em meu trabalho, de perda da inocência.

Uma vez identificado esse forte emblema dos trabalhos citados, direcionei minha pesquisa para este assunto. O tema da morte foi muito comum durante a idade média, a ponto de se tornar uma figura recorrente, no imaginário medieval. Nas cenas e ciclos pictóricos *d'O Triunfo da Morte*¹, nome com qual o tema ficou conhecido, havia sempre alguma figura para recordar a morte, a vaidade e o juízo final.



Figura 12: Os pastores da Arcadia. Nicolas Poussin, 1637–1638. OST

¹ Eco, 2007,p.62

Na pintura *Os pastores da Arcádia*, do pintor barroco Nicolas Poussin, o grupo investiga uma tumba, com os mesmos dizeres em latim, *Et In Arcadia ego*, que traduzido para a nossa língua temos: “existo até na Arcádia”. Podemos aferir que o sujeito da oração seja a morte, porque relembra ao homem sua finitude. Sebe se que a Arcádia é um local paradisíaco para o povo grego, e mesmo este não permanece intocado ante a presença da morte.

Tornou-se comum identificar a morte como algo que corrompe, associando imagens de crânios, insetos e outros elementos abjetos, fazendo um contraponto à beleza da vida. No entanto, o oposto também pode funcionar como recurso simbólico. É o caso de flores ou frutos, normalmente elementos associados ao belo e à vivacidade, que em conjunto com uma ossada humana passam a simbolizar a efemeridade da vida e a transitoriedade, como é possível se perceber nas naturezas mortas do tipo *vanitas* (figuras 8 e 9). Em muitas pinturas, o tradicional crânio sequer está presente. Apenas a aglomeração desses elementos é o suficiente para comunicar a ideia.

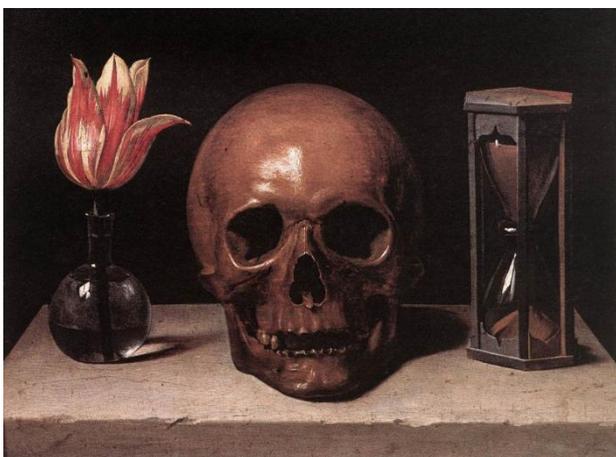


Figura 13: Vanitas, Philippe de Champaigne (1671)



Figura 14: Johann Friedrich Grueber, Still life (1662-1682)

Em seu ensaio *Sobre a transitoriedade*, Freud (2007, p. 182) evidencia que o valor da beleza consiste justamente em sua finitude: "O valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição." A saída para lidar com o luto, segundo o autor, se dá em reconhecer essa importância do transitório e aceitar seu fim. Sobre essa constatação, descreve o seguinte processo:

Possuímos, segundo parece, certa dose de capacidade para o amor - que denominamos de libido - que nas etapas iniciais do desenvolvimento é dirigido no sentido de nosso próprio ego. Depois, embora ainda numa época muito inicial, essa libido é desviada do ego para objetos, que são assim, num certo sentido, levados para nosso ego. Se os objetos forem destruídos ou se ficarem perdidos para nós, nossa capacidade para o amor (nossa libido) será mais uma vez liberada e poderá então ou substituí-los por outros objetos ou retornar temporariamente ao ego (FREUD, 2007, p.183)

A temática da morte está intimamente relacionada com a transitoriedade e a efemeridade, mas pode ser associada também às ideias de transformação e mudança. Para as tradições herméticas, a morte aparece, de maneira simbólica, na alquimia, como parte de um processo de transformação. É preciso que algo morra para dar lugar ao novo. Ou ainda, sabendo que a alquimia trata também de um processo de autotransformação, é preciso abandonar os hábitos perigosos para que a mudança aconteça de fato. Esse estágio do processo alquímico é chamado putrefação (ROOB, 2011, p.199). Dessa forma, pode-se entender a morte como um rito de passagem.

Em um dado momento da minha pesquisa, outras questões foram sendo levantadas e agregaram complexidades. Dentre elas, a questão da perda da inocência com enfoque na infância, pois é nessa fase que se dão nossas primeiras experiências com o mundo. Adotei como referencial simbólico o brinquedo, e esse motivo se mostrava presente nos trabalhos dessa série. No texto *Brinquedo e brincadeira*, Walter Benjamin traz uma reflexão interessante que cabe como um conectivo para os assuntos abordados até aqui:

Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer quanto “brincar outra vez”. A obscura compulsão de repetição não é menos violenta nem menos astuta na brincadeira que no sexo. Não é por acaso que Freud acreditava ter descoberto nesse impulso um “além do princípio do prazer”. Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida (BENJAMIN, 1985, p.252, 253)

O brinquedo enquanto objeto tem como função primeira a brincadeira. No entanto, também pode exercer uma função afetiva: apresenta-nos uma memória, uma história de seu dono, ou de nós mesmos. Em ambos os casos, é uma forma de remeter à infância. Para complementar a questão, retorno ao pensamento de Benjamin:

“O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança recria essa experiência, começa tudo de novo, desde o início. Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *Spielen* (brincar e representar): repetir o mesmo seria o seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é “fazer como se”, mas “fazer sempre de novo”, é a transformação em habito de uma experiência devastadora. (p.253)

Desta forma, de maneira simbólica, a brincadeira oferece uma alternativa de retorno à inocência, nos colocando mais uma vez no lugar da criança. O brinquedo, possibilitando a brincadeira e a representação através da possibilidade narrativa de sua história, é o elemento que conduz a esse retorno.



Figura 15: Estudo para "O Ladrão de Infâncias". Acervo Pessoal

Um dos desenhos de uma série de trabalhos de nome *Infâncias roubadas*, serviu de estudo para a gravura *O ladrão de infâncias* (figura 15). Vemos um idoso encapuzado carregar, por sobre seus ombros, um emaranhado de brinquedos. A imagem remete à figura popular do velho do saco, que segundo as tradições orais, trata-se de um velho que levava embora as crianças desacompanhadas ou que os pais haviam marcado para serem recolhidas.

Este estudo serviu de referência para um dos desenhos apresentados em meu trabalho final, *Cronos*. (figura 16) A figura mitológica de Cronos é conhecida

como o deus que devora seus filhos. Ele o faz, por que é também o senhor do tempo. Nada escapa à sua ação. Por tratar-se também de um símbolo, não podemos nos ater apenas a uma interpretação literal.



Figura 16:Cronos, Aquarela sobre papel, 21 x 29,7 cm. 2014, Acervo pessoal

As possibilidades de interpretação aumentam também à medida que outros elementos vão sendo agregados ao trabalho. A aridez presente no cenário reforça a ideia da ação temporal, da velhice. O velho segura um cajado, e seu olhar é severo sugerindo firmeza e rigor. No entanto, parece esforçar-se para carregar os vários brinquedos, isso é evidenciado pela inclinação de seu corpo. Estando descalço, aparenta se preocupar mais com eles que consigo. Isso nos apresenta outra contradição: aquilo a que se apega dificulta que se siga em frente, seja por resistência ou por hesitação. Lembrando-nos do pensamento de Freud, a dificuldade em lidar com o luto e aceitar a transitoriedade.

5. O PÁSSARO CETIM

O Pássaro Cetim é o elemento que adotei como principal recurso narrativo em minha poética. Este passa a ser a chave para acessar o universo imagético que construo. “Os pássaros assumem emanções misteriosas do espírito imponderável,” afirma Anna Balakian (1985, p. 84), ao citar o pássaro como símbolo. “Todos eles são emissários entre dois mundos”. Por se tratar de uma espécie pouco conhecida, cabe aqui uma breve descrição de suas características e de seu comportamento peculiar.

O *Satin Bowerbird*, “Pássaro Cetim” ou ainda “Satin-Azul”, é um pássaro da família dos *Ptilonorhynchidae*, composta por 17 espécies que habitam exclusivamente a Austrália e Nova Guiné (GOULD & GOULD, 2007, p. 221, 222) Essa família se caracteriza pelo seu peculiar ritual de acasalamento, em que o macho constrói uma estrutura em forma de arco, aberta ou fechada (*Bower*, que poderia ser traduzido para o português como *Caramanchão*) e em seguida deposita, ao seu redor, diversos materiais coletados. (Figura 17) O Satin Azul, em especial, se particulariza por coletar, cada vez mais, objetos azuis, à medida que vai se amadurecendo.

O Início do longo rito de acasalamento se dá pela escolha do local. Geralmente, clareiras bem iluminadas, com bastante espaço em volta. O macho limpa a região em que o abrigo será construído, removendo detritos e folhas que possam criar áreas de sombra, no local escolhido, em uma área de aproximadamente 1 metro quadrado. Depois de deixar toda a área livre, começa a coletar gravetos, depositando-os no centro criando uma plataforma circular (GOULD & GOULD, 2007, p.226). Em seguida, recolhe novos gravetos, com tamanho aproximado de oito a dose polegadas e os entrelaça em duas estruturas verticais orientadas no sentido norte-sul. Galhos com uma curvatura acentuada são propositalmente escolhidos dando à estrutura a forma de um arco. A próxima etapa será diferente, de acordo com o construtor: Musgo, grama mastigada, frutas amassadas são utilizados para enfeitar o interior da avenida, formando uma espécie de tapete.

Feito tudo isso, o macho coleta outros objetos para dispor, ao norte de sua avenida, local onde é mais ensolarado. Nessa etapa, seleciona de maneira

critérioriosa, os instrumentos a serem alinhados à volta da estrutura: Penas, flores, frutas etc. As cores dos objetos são de extrema importância, geralmente azul escuro ou púrpura, cores raras de serem encontradas na natureza (GOULD & GOULD, 2007, p.227).



Figura 17: Pássaro Cetim. A fêmea inspeciona a avenida feita pelo macho.

Durante todo esse processo, a fêmea visita as construções dos diversos machos competidores, várias vezes, mas antes que tudo esteja completo, apenas olha e vai embora. O macho pode inclusive afugentá-la enquanto a estrutura não estiver pronta. O motivo é que a competição é extremamente acirrada, e outros machos têm o hábito de sabotar o território uns dos outros. Depois de finalizada a construção, a fêmea volta a visitar o território e o macho se exhibe para ela. Caso a fêmea aceite a oferta, esta eriça a cauda dando o sinal verde para o macho. Nesse momento, a cópula acontece apenas uma vez. (GOULD & GOULD, p. 228, 229)

O ciclo de reprodução do Pássaro Cetim tornou possível a reunião dos diversos elementos presentes em minha pesquisa poética, que de alguma forma apresentavam motivos coincidentes. Por se tratar de um ciclo, se mostrou uma

maneira apropriada de tratar das questões de vida, morte e renascimento, apontadas no capítulo anterior. A figura do pássaro já se mostrava presente em alguns momentos do processo, e a isto o Pássaro Cetim conferiu um caráter maior de identidade. Seu comportamento em coletar, como também o seu peculiar ritual de acasalamento, permitiu uma aproximação poética com o comportamento humano de criar afeição ou fetiche por determinados objetos. A cor azul, que adotava com certa predileção em minha paleta, também foi se tornando cada vez mais presente e assumiu uma importância maior, associando-se diretamente a essa ave.

6. NARRATIVA

Como já citado anteriormente, o trabalho em questão é de forte caráter narrativo. Por este motivo, vejamos alguns levantamentos acerca deste assunto. A forma como os trabalhos são apresentados já sugere que existe uma sequência. Ao observar a série de desenhos “da coleta” (figura 18), esta sequencialidade fica ainda mais explícita, pois a cada nova figura é possível perceber uma etapa diferente do voo do pássaro. No entanto, há outros elementos na imagem que podem levar o observador a outras camadas de leitura, aonde podemos observar um maior caráter simbólico.

O somatório dessas características dá uma unidade aos elementos dispostos na imagem, bem como a imperativa para o terceiro tipo de símbolo descrito anteriormente por Anna Balakian, ou seja, a função do abstrato com o concreto. Para reforçar essa idéia, pode-se verificar um pensamento semelhante por Nelson Maravalhas:

Claro está que apenas gestos e expressões não perfazem uma narrativa constituída, senão com um critério arquitetônico ou paisagístico por detrás. Este espaço irá dizer tanto quanto gestos e expressões, ele irá dar o chamado ‘contexto’ em que a ação se desenrola; é da negociação com o meio e seus objetos que se completa o grande círculo narrativo (MARAVALHAS, 2007, p.48)



Figura 18: Série Da Coleta. Aquarela sobre papel. Políptico, 7 pranchas de 12x17cm, 2014. Acervo pessoal.

Ainda assim, há elementos presentes nas imagens que estão propositalmente deslocados desse contexto geral. No caso, as imagens localizadas no alto dos desenhos, que impelem o observador a uma segunda camada de leitura. Aqui faço uso do que Maravalhas propõe como *Imagem-Gatilho*, ou, como afirma Maravalhas (2007, p. 47), “um ponto que sintetiza toda a história, lembra e implica fatos passados ou instiga e sugere o porvir”. Os vários objetos dispostos dão uma pista do

propósito da ação do pássaro, como também se apresentam recorrentes em outros desenhos.

A fim de abrir um leque maior de possibilidades interpretativas, faço aqui o uso de outro conceito, o que Umberto Eco descreve como lista ou elenco. (2010, p. 37, 38). O Autor define como elenco visual o tipo de quadro que se propõe a sugerir algo que está além dos limites da moldura, ou ainda o tipo de imagem que não se encerra no motivo ao qual representa. Podem-se incluir também as naturezas mortas, que mesmo com os elementos da composição organizados no centro, sugerem a ideia de quantidade. Da mesma forma, incluem-se as *Vanitas*, cujos elementos sugerem um elenco que representa de tudo o que é transitório e efêmero na natureza.

Analisemos a ilustração intitulada *The Wound Man* (Figura 19). A uma primeira visão desatenta da imagem, pode-se perceber certa estranheza. A figura se encaixa de forma justa com a definição de Eco, para listas visuais. Trata-se de um diagrama medieval que ilustra o livro do cirurgião Hans von Gersdorff. A partir dessa informação, podemos inferir que a imagem é um esquema que lista diversos tipos de ferimentos infligidos possíveis (corte, contusão, perfuração etc.) feitos pelos diversos instrumentos correspondentes (lâmina, clava, ponta, etc.).

Porém, se a observarmos fora de seu contexto (comportamento comum do artista, do colecionador, ou ainda daquele que simplesmente faz de conta), seu aspecto de estranheza permanece. E nesse ponto, podemos trazer novas significações quanto aos elementos da imagem. O homem, de pé, parece consciente, mas resiste à dor como se esta não lhe importasse. Ao que tudo indica, deveria estar morto, mas por algum motivo, aparentemente sobrenatural, parece caminhar. Ele não sangra, o que sugere que também não há sangue circulando em suas veias. Desta maneira, a lista também se reconfigura. Podemos nos indagar como foram feitos todos os ferimentos, quem o feriu, por que razão, e imediatamente estamos criando uma estória a partir da imagem. Segundo Eco (2010, p. 371) “a gula por listas nos leva muitas vezes a ler também as listas práticas como se fossem listas poéticas – e, de fato, aquilo que distingue uma lista poética de uma lista prática é, com frequência, apenas a intenção que a contemplamos”.

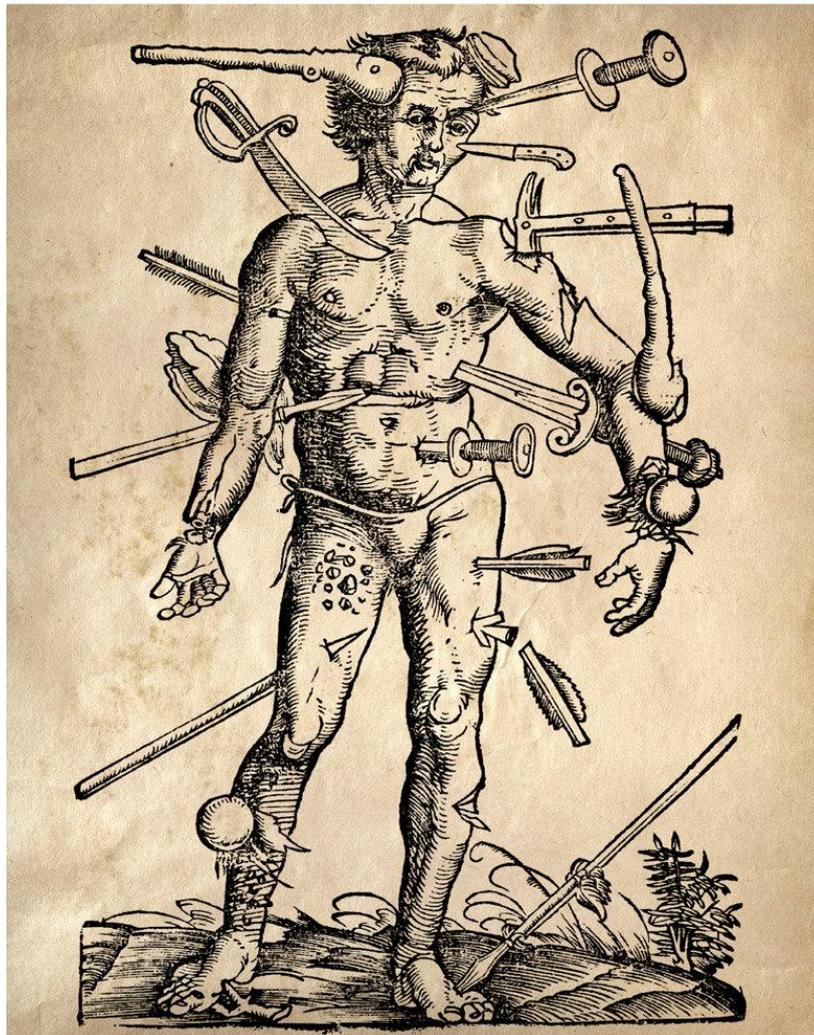


Figura 19: Der verwundete Mann, atribuído à Hans Wechtlin.
ilustração do livro "Feldtbuch der Wundartzney", de Hans von Gersdorff.

Proponho aqui uma analogia: A do artista como colecionador. Para Benjamin, (2007, p. 241), é típico do comportamento do colecionador desassociar os objetos, de suas relações funcionais. Em vez disso, o colecionador vê além das propriedades comuns do objeto, se interessando por sua história, quem foram seus donos anteriores, seu valor etc. A partir disso, estabelece novas relações e os organiza segundo sua ordem do mundo. De forma semelhante ao colecionador, o artista possui o olhar subjetivo em relação aos objetos à sua volta.

A catalogação é uma prática comum, no sistema de arte. O artista não só cataloga como reconfigura suas referências, e as reorganiza em conjunto com os diversos motivos, para criar o seu trabalho. Enquanto criador de imagens, tratando-se ainda de imagens figurativas, a prática da observação é quase que indispensável; é a partir de suas referências e de seu repertório visual que o artista faz a sua própria obra.

Parte do meu processo de trabalho consiste em coletar referências como a ilustração descrita acima e a partir daí criar uma nova imagem. Muitas vezes faço uso de outras referências que julgo ter a ver com a principal, segundo critérios subjetivos ou poéticos. Este é o caso da releitura “O Homem Ferido”. (Figura 20)

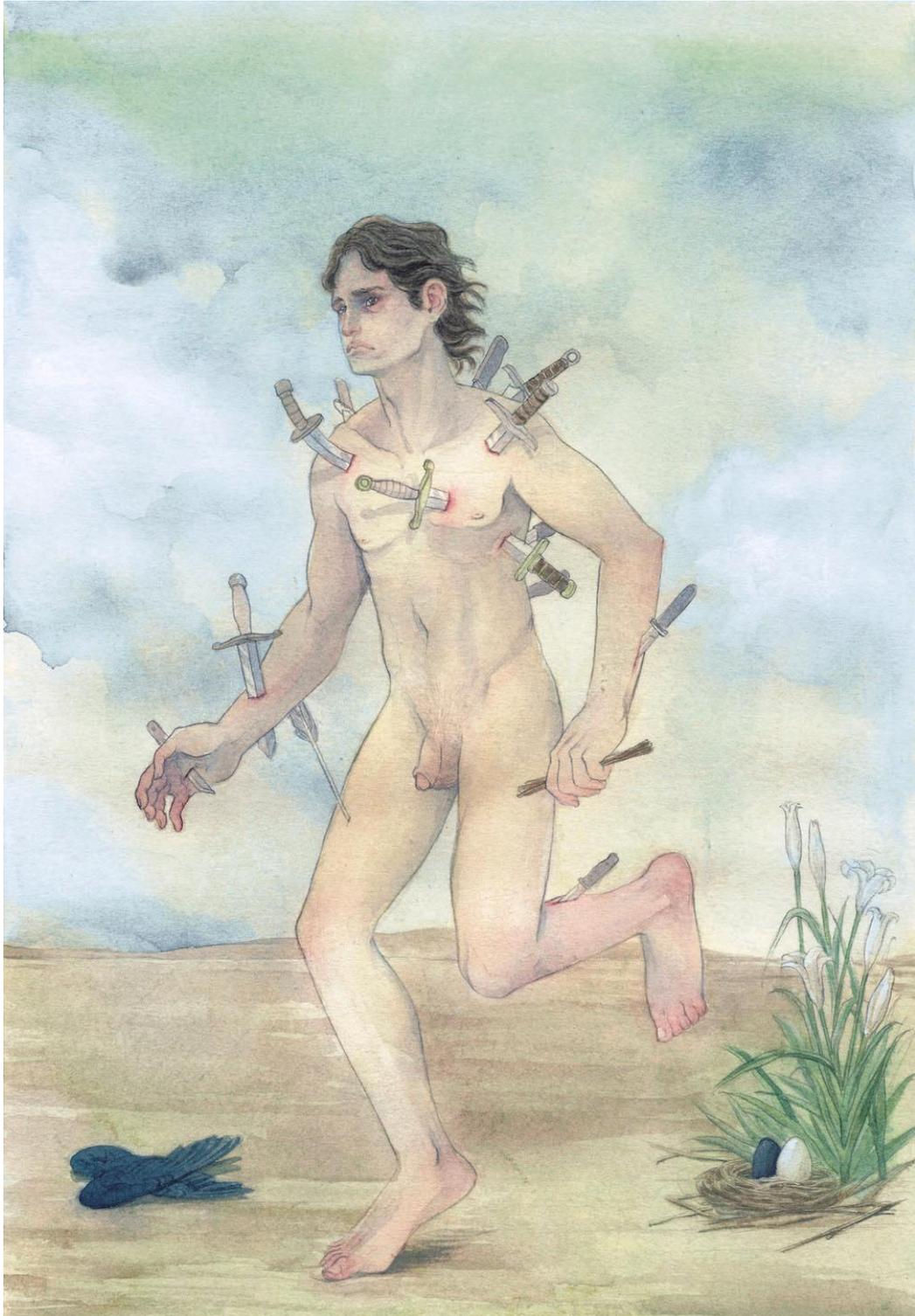


Figura 20: O Homem Ferido, Aquarela sobre papel. 21 x 29,7cm. 2014, Acervo pessoal

A referência à imagem anterior é perceptível. No entanto, os elementos descritos anteriormente foram modificados a fim de evidenciar a narrativa criada, a partir da imagem original. Dificilmente a releitura poderia ilustrar o livro de Gersdorff, uma vez que esta abdica o caráter informativo da primeira: A lista aqui já não trata de diversos tipos de ferimentos, mas várias perfurações e cortes gerados por instrumentos semelhantes.

Da mesma forma, se acentua aqui o caráter simbólico e a faca ganha uma importância específica. Outros elementos também são adicionados, como os lírios, os ovos e as asas de pássaro, ampliando as possibilidades de interpretação da obra.

7. QUADRO GERAL

Embora os desenhos apresentados até então funcionem de maneira isolada, para uma fruição completa é necessário que sejam observados em conjunto. O trabalho prático final é composto por um total de catorze desenhos (Figura 21), sendo que dois deles abrem e fecham duas séries de desenhos. Na abertura, se encontra o “Ninho de Ossos” e no fim das séries o “Ninho de Facas”. Entre eles estão o “Ciclo Maior (Das Intercorrências)”, composto de cinco desenhos, em ordem: Primeva, Cronos, Zephyr, O Homem Ferido e Anasyrma (Figura 28); e o “Ciclo Menor (Da Coleta)”, já mostrado anteriormente, de forma completa, com sete desenhos.

Não por acaso, a disposição das obras lembram como um todo, um terceiro ciclo, que abarca todos os trabalhos. O primeiro ovo sugere que algo está para nascer, e já antecipa o seu fim. A criatura então percorre uma série de etapas, e parte do ponto mais estéril (Primeva) para o ponto mais fértil (Anasyrma). Por fim, a lembrar de que o ciclo de todo ser vivo consiste na perpetuação da espécie, outro ovo, e o ciclo se repete, com a nova criatura refazendo o percurso de seu genitor.

A disposição sugere uma hierarquia e uma linha de narrativa às imagens, ainda que o observador queira transitar entre elas e definir sua própria ordem de leitura. Uma associação com os arcanos maiores e menores do Tarô (figura 22) é estabelecida, ainda que de maneira imprecisa, uma vez que as cartas assumem disposições aleatórias a cada tiragem. Na série da coleta, alguns dos objetos destacados no alto têm seus equivalentes nos quatro naipes (figura 23), ou os quatro elementos: Paus (gravetos, fogo), Copas (flores, água), Ouro (ossos, terra), Espadas (ar, penas). A série das intercorrências, por sua vez, apresenta eventos mais complexos, em cada desenho há um personagem executando uma determinada ação, em um ambiente específico, à maneira como faz os arcanos maiores. Há certa semelhança estrutural entre “Cronos” com as cartas “O Eremita” e “O Louco”, “Anasyrma” com a carta “O Mundo” por exemplo. (figuras 24, 25 e 26)

Os trabalhos possuem diversos elementos que dialogam entre si, e vários deles se repetem ao longo das imagens. Embora seus componentes possam ter significados próprios, não é de meu interesse deixá-los completamente explícitos, a fim de não limitar a interpretação do observador.

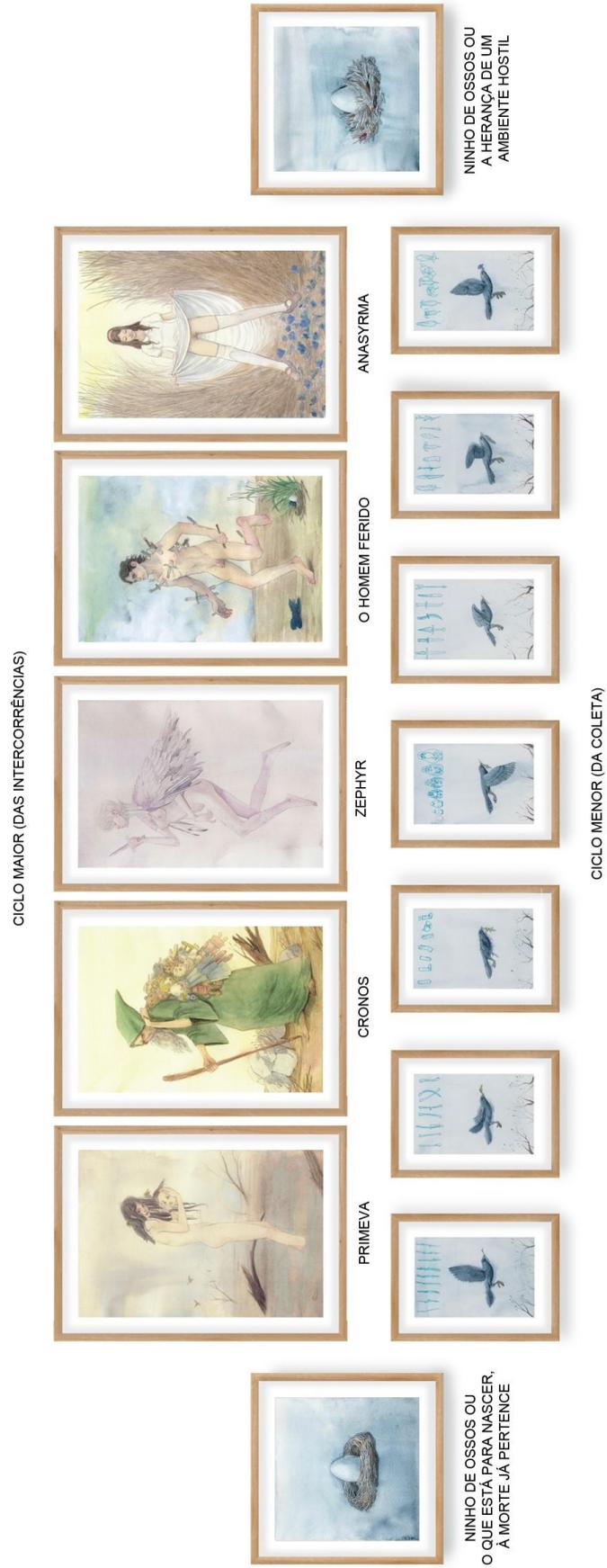


Figura 21: Esquema de apresentação das obras. Acervo pessoal.

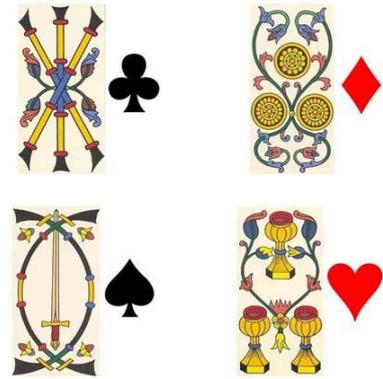


Figura 23: Correspondência dos naipes com os 4 elementos.

Figura 22: Arcanos maiores, Tarô de Marselha. Autor desconhecido



Figura 24: O Louco, Tarô de Marselha



Figura 25: O Eremita, Tarô de Marselha



Figura 26: O Mundo, Tarô de Marselha



Figura 27: Anasyrma. Aquarela sobre papel, 26 x 29,7 cm. Acervo pessoal



Figura 28: Zephyr. Aquarela sobre papel, 21 x 29,7 cm. Acervo pessoal



Figura 29: Ninho de Ossos, ou O que está para nascer à morte já pertence.
Aquarela sobre papel, 18 x 18 cm Acervo Pessoal



Figura 30: Ninho de Facas, ou A herança de um ambiente hostil.
Aquarela sobre papel, 18 x 18 cm Acervo Pessoal



Figura 31: Da Coleta. quadro 1. Aquarela sobre papel. 10 x 15 cm. Acervo pessoal



Figura 32: Da Coleta. Quadro 2. Aquarela sobre papel. 10 x 15 cm. Acervo pessoal



Figura 33: Da Coleta 3. quadro. Aquarela sobre papel. 10 x 15 cm. Acervo pessoal



Figura 34: Da Coleta 4. quadro. Aquarela sobre papel. 10 x 15 cm. Acervo pessoal



Figura 35: Da Coleta. Quadro 5. Aquarela sobre papel. 10 x 15 cm. Acervo pessoal



Figura 36: Da Coleta. Quadro 6. Aquarela sobre papel. 10 x 15 cm. Acervo pessoal



Figura 37: Da Coleta. Quadro 7. Aquarela sobre papel. 10 x 15 cm. Acervo pessoal

CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo remontar, amparado em alguns teóricos importantes, o caminho por mim percorrido durante o processo de sua execução prática. A série de desenhos ao final foi sendo desenvolvida em paralelo com a pesquisa, de forma que um foi alimentando o outro. O resultado final, por consequência, é do olhar que está imerso, o que confere um frescor e empolgação, que a visão imparcial de um olhar externo dificilmente teria.

A escolha do material de pesquisa se mostrou para mim um desafio. Grande parte do que foi coletado teve que ser cortado em favor da coerência e do rumo que o trabalho foi tomando, ao longo do processo. Apesar do teor pessimista de muitos assuntos tratados, dentro de minha pesquisa poética, é com otimismo que os submeto para investigação e análise, entendendo que muito desses caminhos não percorridos poderão ser o rumo de pesquisas futuras. Deixo aberto caso outros venham aguçar seu interesse pela temática aqui desenvolvida. Em suma, o que aprendi com este trabalho é que, para haver um percurso, decisões devem ser tomadas. E viver é em grande parte, fazer escolhas.

REFERÊNCIAS

- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas vol 1: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985
- _____. **Passagens**. São Paulo: imprensa oficial, 2007.
- CHIPP, Herschel Browing. **Teorias da Arte Moderna**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **A História da Feiura**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2007.
- _____. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2010.
- FREUD, Sigmund. **Sobre a transitoriedade**. disponível em <http://soebooks.blogspot.com.br/2007/03/sigmund-freud-obras-completas-23.html>, volume XIV).
- GIBSON, Michael. **Simbolismo**. Paris: Taschen, 2006
- GOMES, Álvaro Cardoso. **O Simbolismo**. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- GOULD, James L. & GOULD, Carol Grant, **Animal Architects: Building and the evolution of intelligence**. New York: Basic Books, 2007.
- GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. Sao Paulo: Ática, 1996.
- JEAN, James. **REBUS**. Chronicle Books LLC, São Francisco, 2011
- JORDAN, Matt Dukes. **Weirdo Deluxe: The Wild World of Pop Surrealism & Lowbrow Art**. San Francisco, California: Chronicle Books LLC, 2005.
- MARAVALHAS Junior, Nelson. **A Tarefa Infinita**. Brasília, Editora do Autor, 2007.
- MOLES, Abraham A. **O Kitsch: A Arte da Felicidade**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- NERDRUM, Odd. **On Kitsch**. Oslo: Kagge Forlag, 200.
- SEGA, Christina Pedrazza. **O Kitsch e suas dimensões**. Brasília: Casa das Musas, 2008.