

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**O Gestual Humano e o Barroco
Mineiro à luz dos estudos de François
Delsarte**

Carolina Romano de Andrade
Campinas – 2006

Carolina Romano de Andrade

O Gestual Humano e o Barroco Mineiro à luz dos estudos de François Delsarte

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual de Campinas, como
requisito parcial para obtenção do Título de
Mestre em Artes.

Orientação: Profa. Dra. Marília Vieira Soares.

Campinas – 2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

An24g Andrade, Carolina Romano de.
O gestual humano e o barroco mineiro à luz dos estudos de
François Delsarte. / Carolina Romano de Andrade. – Campinas,
SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Marília Vieira Soares.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Artes.

1. Delsarte, François, 1811-1871. 2. Barroco. 3. Dança.
4. Teatro. 5. Criação artística. I. Soares, Marília Vieira.
II. Navarro, Grácia. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(lf/ia)

Título em inglês: “The human gesture and the brazilian baroque of Minas Gerais to light of the studies of François Delsarte”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Baroque – Delsarte, François, 1811-1871

Dance – Theater – Artistic creation

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Prof. Dr^a Marília Vieira Soares

Prof. Dr^a Verônica Fabrini Machado de Almeida

Prof. Dr^a Márcia Maria Strazzacappa Hernandez

Prof. Dr^a Elizabeth Bauch Zimmerman

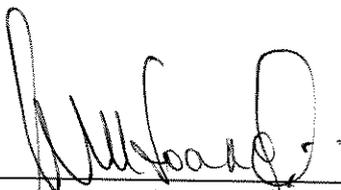
Prof. Dr. Roberto Charles Feitosa de Oliveira

Data da defesa: 11 de Agosto de 2006

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

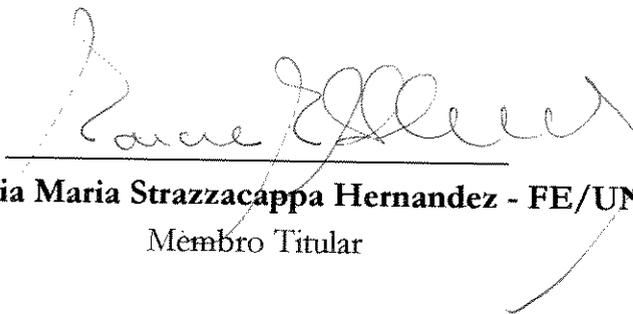
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela
Mestranda **Carolina Romano de Andrade** - RA 991515, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Marília Vieira Soares - IA/UNICAMP
Presidente/Orientador



Prof. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida - IA/UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez - FE/UNICAMP
Membro Titular

2007237110

*A minha mãe e a meu pai por me amar e me
permitirem, sempre e na medida exata.
Ao Rogério por tanto amor, por tanta dedicação.*

Agradecimentos

Esses agradecimentos contam com um grupo grande de pessoas sem as quais não seria possível a realização desta longa caminhada. Pessoas que durante este percurso foram e voltaram, outras ficaram, mas de alguma forma me auxiliaram na conclusão deste trabalho.

Agradeço primeiramente a minha família, a quem eu devo minha formação meu interesse primeiro pela arte, obrigada pela paciência por toda a minha ausência. À minha mãe amada, Beth Romano pela sua arte fotográfica, e por sempre acreditar e me apoiar para que fosse possível chegar até aqui. Ao meu pai João, sua alma de artista ainda ecoa em mim e sei que onde quer que ele esteja está sorrindo por me ver lutando. Meu irmão, Felipe músico e parceiro de vida. À grande amiga e cunhada Carol que ajudou a alegrar meu mundo.

Ao amado companheiro que encontrei nesta caminhada, Rogério Puglia, que me apoiou desde o início de muitas maneiras e ainda dividi minhas dúvidas, minhas insatisfações e crises, mesmo ele sem entender muito “essa coisa de arte”: obrigada acima de tudo pelo seu amor.

Aos meus tios, tias, primos e primas, avó Isaura, que sempre que puderam estavam presentes torcendo por mim. Aos meus postigos e amados Filu e Lolite.

À minha nova família os “Puglias”, Rejanne pela leitura cuidadosa, agradeço também pela torcida da Giovanna, Raquel, Tony, avó Maria e de todos os Silva Puglia.

Às minhas grandes amigas-irmãs de graduação, Carol Natal e Lídia, obrigada pelos seus toques: amigas, estamos juntas nessa. Aos amigos Cassiano, e Bruno de Castro pela amizade fiel.

Um agradecimento especial à querida amiga Fernanda Raquel, por existir, e me ajudar no momento que mais precisei, pondo a mão na massa, me ajudando a rever cada parte deste texto: você foi, é e sempre será fundamental na minha vida.

Às minhas companheiras de morada Vanessa e Renata queridas amigas Helquemara e Adriana, pela paciência das horas inúmeras na frente do computador.

Às queridas amigas de grupo, Melissa e Alice, eterna gratidão, por acreditaram no meu trabalho e me acolherem de forma especial no Grupo Matula Teatro, e, além disso, me apoiarem nas fases mais complicadas deste processo: tem uma fatia enorme do bolo que é de vocês.

À Boa Companhia e a Estação da Dança, por abrirem seus espaços para ensaios.

À banca examinadora, querida Márcia Strazzacappa que pacientemente me ouviu e me auxiliou sempre e quando precisei e a Verônica Fabrini, obrigada pela força, e pela confiança.

À Grácia Navarro que mesmo sem me conhecer abriu seus braços.

A Lara Rodrigues pelos braços sempre abertos e aos Arteiros pela companhia e acolhimento.

À minha orientadora Marília Vieira Soares que me recebeu e sempre acreditou no meu potencial caminhando comigo, o tempo todo, obrigado por tudo.

À Fundação de Amparo a pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP que financiou parcialmente este projeto. E, ao Fundo de Apoio ao Ensino e a Pesquisa-FAEP, pelo auxílio na primeira viagem a campo.

E finalmente a população de Ouro Preto em especial a D. Marisa, Rodrigo e toda a comunidade da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, incluindo Carolzinha, Naiara e Lica, que me receberam de forma espetacular e foram vitais para a realização deste trabalho.

Fé é o pássaro que sente a luz e
canta quando a madrugada é ainda
escura. (Rabindranath Tagore)

Resumo

A presente dissertação baseia-se no legado de François Delsarte, para estudar analiticamente e procurar entender a dramaticidade e expressividade do gestual humano nas pinturas barrocas de igrejas de Ouro Preto-MG. Analisamos minuciosamente o forro da Igreja Nossa Senhora da Conceição, pintado por Lourenço Petriza. Procuramos relacionar as idéias de Delsarte para entender as emoções impressas nas pinturas deste forro. Ademais, elaboramos uma composição cênica que procura sintetizar a poesia de tudo que vivemos nesta pesquisa, que examinou e agregou elementos pictóricos, pesquisa de campo e a subjetividade artística como inspiração fundamental para nossa criação coreográfica.

Palavras Chave: Barroco Mineiro; François Delsarte; Gestual Humano; Criação Artística; Dança.

Abstract

This essay is based on the works of François Delsarte to study analytically and understand the dramatic nature and expressiveness of human gesture on the Baroque painting of the Ouro Preto's churches. We analysed minutely the ceiling of Nossa Senhora da Conceição's church painted by Lourenço Petriz. To understand the emotions impressed on this ceiling we report to Delsartes's ideas. We organize a scenic composition that resume the poetry of all moments that we lived in this essay, that examined and added pictorial elements, search and artistical subjectivity to our coreografic creation.

Keywords: Brazilian Baroque of Minas Gerais – François Delsarte; Human gesture; Artistic Creation; Dance

Sumário

Lista de Figuras

Introdução	01
1. Capítulo 1 –Da imagem ao gesto: Contextualização e Fundamentos Teóricos	06
1.1 A leitura da obra de arte	06
1.2 O movimento Barroco: contextualização estética – o gesto	10
1.3 François Delsarte: Um mestre do movimento	16
2. Capítulo 2 – O Campo: outros olhares sob Ouro Preto	22
2.1 Pesquisa de Campo ou o contato com o “objeto”	22
3. Capítulo 3- Os personagens pictóricos em revelação	36
<i>3.1 Análises das pinturas</i>	36
<i>3.2 Análises do teto e os personagens</i>	38
3.2.1 Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto/MG	41
3.2.2 <i>Forro da Capela Mor – atribuído a Lourenço Petriza, 1833</i>	41
3.2.3 <i>São Marcos</i>	44
3.2.3.a Descrição da Imagem de São Marcos	44
3.2.3.b Análise de São Marcos, segundo a Ciência da Estática (Oposição, Paralelismo e Sucessão)	46
3.2.3.c Análise de São Marcos segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)	48
3.2.4 <i>São Lucas</i>	51
3.2.4.a Descrição da Imagem de São Lucas	51
3.2.4.b. Análise de São Lucas, segundo a Ciência da Estática (Oposição, Paralelismo e Sucessão)	53
3.2.4.c. Análise de São Lucas, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)	56
3.2.5. <i>São João</i>	59
3.2.5.a Descrição da Imagem de São João	59
3.2.5.b Análise de São João, segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão)	62
3.2.5.c. Análise de São João, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)	64
3.2.6. <i>São Mateus</i>	67
3.2.6.a. Descrição da Imagem de São Mateus	67
3.2.6.b Análise de São Mateus, segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão)	69
3.2.6.c Análise de São Mateus, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)	71

<i>3.2.7 Virtude da Esperança</i>	73
3.2.7.a Descrição da Imagem da Virtude da Esperança	73
3.2.7.b Análise da Virtude da Esperança, segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão)	76
3.2.7.c Análise da Virtude da Esperança, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)	78
<i>3.2.8 Virtude da Fé</i>	80
3.2.8.a Descrição da Imagem da Virtude da Fé	80
3.2.8.b Análise da Virtude da Fé, segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão)	82
3.2.8.c Análise da Virtude da Fé, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)	84
<i>3.2.9 Anjos do medalhão central</i>	86
3.2.9.a Descrição da Imagem dos anjos	86
3.2.9.b Análise dos anjos segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão)	88
3.2.9.c Análise dos anjos, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)	90
4. Capítulo 4	91
4.1 O Processo Criativo	91
4.2 A Instrumentalização	94
4.2.1. Primeiras indicações	95
4.2.2. Da Imagem pictórica ao corpo a partir dos princípios de François Delsarte	96
4.2.2 Participação nas aulas – segunda etapa	97
4.2.3 A criação – terceira etapa	98
5. Considerações Finais	105
6. Referências Bibliográficas	114
7. Bibliografia	117
8. Anexos	120
Anexo 1- Teoria da Expressividade- Ciência de Delsarte	119
Anexo 2- Teoria da Expressividade-Organograma	140
Anexo 3 - Tríplice natureza divina	141
Anexo 4- Centros das Atividades Corporais	142
Anexo 5- Foto da Matriz de Nossa Senhora da Conceição - Ouro Preto-MG (parte externa)	143
Anexo 6- Planta Baixa da Matriz de Nossa Senhora da Conceição	144
Anexo 7- Foto da igreja de São Francisco de Assis (parte externa)	145
Anexo 8- Foto da igreja de São Francisco de Assis (Forro)	146

Anexo 9- Cartões das Figuras Analisadas:

147

Cartão 1- Forro da Capela Mor-- Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto/MG -

Cartão 2- São Marcos- Detalhe do Forro da Capela Mor-- Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto/MG

Cartão 3- São Lucas- Detalhe do Forro da Capela Mor-- Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto/MG

Cartão 4- São João- Detalhe do Forro da Capela Mor-- Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto/MG

Cartão 5- São Mateus- Detalhe do Forro da Capela Mor-- Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto/MG

Cartão 6- Virtude da Esperança -Detalhe do Forro da Capela Mor-- Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto/MG

Cartão 7- Virtude da Fé -Detalhe do Forro da Capela Mor-- Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto/MG

Cartão 8- Anjos do medalhão central - Detalhe do Forro da Capela Mor-- Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto/MG

Lista de Figuras

Quadro 1- Trindades Relacionadas	19
Figura 1- Forro da Capela Mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Ouro Preto- MG	40
<i>Detalhe 1- São Marcos</i>	43
Detalhe 1.1- Análise de São Marcos, segundo a Ciência da Estática (Oposição, Paralelismo e Sucessão)	45
Detalhe 1.2- Análise de São Marcos segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)	47
<i>Detalhe 2- São Lucas</i>	50
Detalhe 2.1- Análise de São Lucas, segundo a Ciência da Estática (Oposição, Paralelismo e Sucessão)	52
Detalhe 2.2- Análise de São Lucas, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)	55
<i>Detalhe 3-São João</i>	58
Detalhe 3.1- Análise de São João, segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão)	61
Detalhe 3.2- Análise de São João, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)	63
<i>Detalhe 4- São Mateus</i>	66
Detalhe 4.1- Análise de São Mateus, segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão)	68
Detalhe 4.2- Análise de São Mateus, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)	70
<i>Detalhe 5- Virtude da Esperança</i>	72
Detalhe 5.1- Análise da Virtude da Esperança, segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão)	75
Detalhe 5.2-Análise da Virtude da Fé, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)	77
<i>Detalhe 6-Virtude da Fé</i>	79
Detalhe 6.1- Análise da Virtude da Fé, segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão)	81
Detalhe 6.2- Análise da Virtude da Fé, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)	83
<i>Detalhe 7- Anjos do medalhão central</i>	85
Detalhe 7.1- Análise dos anjos segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão)	87
Detalhe 7.2- Análise dos anjos, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)	89
Figura 8: Mulher na Janela	101
Figura 9: Senhores de Ouro Preto	102
Figura 10: Menina	103

Introdução

A iniciativa da pesquisa surgiu ainda na graduação em dança, quando fui apresentada à teoria de François Delsarte e, em conjunto com minha orientação, tivemos a oportunidade de ligar seus estudos com o Renascimento, este processo culminou no projeto de Iniciação Científica: **“O gestual humano nas pinturas Renascentistas sob o ponto de vista de François Delsarte”**. Na pesquisa referida estudamos as seguintes obras do pintor Rafael: Caminho do Calvário (Madri, Prado), Deposição (Roma, Galeria Borghese), Transfiguração (Pinacoteca Vaticana). Partimos da análise das pinturas do Renascimento e sua relação com os gestos classificados por François Delsarte. Delsarte foi essencial nesta pesquisa porque seus estudos, entre outros aspectos, procuravam uma maneira de aprendizado que pudesse valorizar cada organismo e ainda traçavam uma relação entre a linguagem gestual humana e seus significados emocionais, que serviram de suporte para análise das pinturas. No decorrer da iniciação pudemos perceber que estas obras, escolhidas aleatoriamente, estavam ligadas a momentos da vida de Cristo, do caminho do seu calvário até sua ascensão aos céus, o que aproximou o foco de estudo para o contexto religioso.

A graduação em Dança/Unicamp possibilitou a ampliação de conhecimentos e o incentivo para a pesquisa corporal e científica, que conseqüentemente chamaram nossa atenção para a importância do conhecimento do corpo e a relação deste com as emoções. Além disso, aprendemos a valorizar os movimentos individuais, no que tange à prática e descoberta destes, dirigidos pela procura da identidade corporal. As disciplinas cursadas na Graduação, em especial as práticas, permitiram estudar no corpo os gestos e ainda despertaram para a necessidade e a importância de encontrar significados para estes. Principalmente as danças brasileiras tornaram possível a ligação da dança com a religiosidade, estabelecendo novas relações do corpo com o universo do sagrado.

Diante destas novas descobertas, começamos a procurar materiais que pudessem nos ajudar no evoluir da pesquisa de iniciação científica em mestrado e que ainda pudessem trazer o contexto religioso, as análises das pinturas, a pesquisa ao partir da teoria do movimento François Delsarte e a ligação com a cultura brasileira. Buscávamos

algo que realmente pudesse conter esses elementos e, por sugestão da Professora Marília Vieira Soares, começamos a estudar o movimento estético–religioso barroco.

Escolhemos o barroco principalmente porque foi uma das primeiras manifestações artísticas que adquiriram características essencialmente brasileiras. Ao mesmo tempo em que a maioria das pinturas barrocas no Brasil encontram-se no interior de templos religiosos, o que conecta diretamente a religiosidade a todo o contexto da pesquisa.

A partir daí, fomos atrás dos locais de desenvolvimento desta manifestação que se estendeu no campo religioso, político, econômico e artístico. Chegamos a dois centros de maior foco de desenvolvimento artístico ligado ao movimento barroco: Ouro Preto (MG), onde se desenvolveu o barroco ligado à exploração aurífera, e Salvador, onde predominou o barroco rural, ligado aos engenhos e plantações de cana-de-açúcar. Surge então a dúvida: o Barroco Mineiro ou o Barroco Baiano? Ouro Preto ou Salvador?

Salvador, onde se desenvolveu o barroco ligado ao ciclo de cana-de-açúcar, onde tivemos a exploração do negro, do índio, o que poderia nos aproximar da forte religiosidade dos terreiros de candomblé e umbanda, da praia, que trariam a minha ancestralidade, já que nasci na beira do mar¹. O barroco composto pelas elites letradas e senhoriais com base nos costumes europeus, baseados na ostentação e nos costumes dos fidalgos, o que particulariza a arte desenvolvida no local.

Ouro Preto era um centro de exploração aurífera, que trazia significativa quantidade de aventureiros em busca de enriquecimento rápido. Conseguiu reunir não só mineradores, mas comerciantes, artesãos, artistas, intelectuais, e vários outros, o que proporcionou desenvolvimento urbano e intelectual, que certamente estaria refletido na arte. Além de ser um dos marcos da evolução do barroco brasileiro, Ouro Preto particularizou-se por ter conservado a arquitetura barroca colonial dos tempos da exploração aurífera.

Assim, Ouro Preto se torna mais interessante por aspectos fundamentais, dentre os quais as poucas alterações sofridas pela cidade no que diz respeito à modernização e urbanização, quando comparada a Salvador. A aproximação desta

¹ Sou natural de Santos, no litoral de São Paulo.

atmosfera estética acarretaria uma sensação de voltar ao tempo e reviver o movimento barroco.

Intuitivamente optamos pelo barroco mineiro, sem saber que nos surpreenderíamos em relação aos detalhes estéticos e expressivos, que superaram nossas expectativas. Encontramos anjos e santos que, projetados em direção ao céu, em revoada, misturavam-se entre grutas, penhascos, árvores, folhas e caracóis, retratados cheios de movimento, apresentavam-se inflados como se fossem soprados pelo vento.

Aprendemos que o barroco mineiro, em Ouro Preto especialmente, possui uma peculiaridade diante dos “barrocos brasileiros”: as igrejas foram construídas pelo povo (organizado nas ordens terceiras), com seus próprios recursos, impulsionados pela ostentação do ouro abundante. Manifesta por meio da arte, o sofrimento de um povo que nasceu à margem da exploração ocorrida pela busca desenfreada do ouro. A partir desta descoberta, pudemos unir os significados e a fidelidade expressiva pretendida por Delsarte, à emoção que foi observada na arte barroca mineira. As idéias se uniram: o movimento barroco mineiro e François Delsarte. Se pensarmos que Delsarte queria, em suas análises, entender as emoções dos seres humanos e sua relação com a linguagem corporal. Enquanto os barrocos, por sua vez (como veremos), desejavam nas suas obras buscar os apelos emocionais do ser humano, a fim de tornar mais expressivas suas composições. Aproveitamos então a teoria delsartiana para constituir uma análise das figuras pintadas nos dos tetos das igrejas, e criação posterior de obra coreográfica, baseada e inspirada nas vivências do período da pesquisa.

Além do nosso interesse pela análise das pinturas, encontramos nestas a teatralidade e expressividade necessárias para entender o corpo da época e buscar a carga dramática nos gestos.

A escolha das pinturas foi outro aspecto de natureza interessante. Antes de sair a campo, escolhemos duas igrejas que poderiam entrar nas análises das pinturas, porém não as tínhamos visitado e,

“Assim que cheguei em Ouro Preto, fui fazer o primeiro reconhecimento de campo e acabei entrando em uma igreja, senti uma familiaridade e uma emoção muito grande, uma sensação de ser muito pequena diante daquela magnitude. Qual não foi minha surpresa, depois de um tempo de permanência

na igreja descobro que era uma das escolhidas para fazer parte das minhas análises, tive a certeza naquele momento, que estava no lugar certo” *Diário de Campo 17/07/2004*.

Para as análises propostas utilizamos as leis que regem o uso do corpo humano, como meio de expressão, legadas por François Delsarte, a fim de compreender e trazer para a dança o conteúdo emocional presente nas obras.

A fim de facilitar o desenvolvimento e a compreensão dos temas abordados, organizamos a dissertação da seguinte maneira:

No capítulo 1, apresentamos a fundamentação teórica da pesquisa. Levantamos alguns aspectos e considerações sobre leituras de uma obra de arte, a fim de apresentar maneiras diferenciadas de ler uma obra e a importância de conhecer a pintura e seu contexto para realizar análises, para tanto trazemos a contextualização do barroco mineiro. Por fim, realizamos a exposição sobre a teoria de François Delsarte completando o conjunto teórico que utilizamos para as análises das pinturas.

No capítulo 2, abordamos a relação com o campo de pesquisa, seus desafios, suas limitações e o contato com o objeto de campo: as pinturas. Consideramos algumas maneiras de realizar pesquisa de campo de acordo com aspectos do ponto de vista da antropologia e estabelecemos o recorte escolhido para esta pesquisa de campo, focalizada em artes. Ressaltamos, ao escrever sobre o campo, a importância de viver suas particularidades pelo contato com as pessoas de Ouro Preto, além da possibilidade de ver as obras de arte inseridas em seu contexto, destacando a importância vivenciar a pintura no local em que ela foi criada.

No capítulo 3, realizamos as análises da obra de arte, especificamente da pintura do forro da igreja Nossa Senhora da Conceição, Ouro Preto-MG. Para melhor compreensão dividimos as análises pelos personagens (santos e figuras dramáticas da Igreja), localizadas na moldura central. Cada personagem foi descrito e analisado detalhadamente, à luz os estudos de François Delsarte, respeitando a seguinte ordem: Descrição da imagem, Análise segundo a Ciência da Estática (Oposição, Paralelismo e Sucessão) e Análise segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia).

No capítulo 4, relatamos os caminhos utilizados no processo criativo, estabelecemos as relações entre a pesquisa teórica e a pesquisa artística, esta última

embasada nas vivências do campo e na pesquisa de movimento. Expusemos neste capítulo, a preparação corporal utilizada para a criação, o treinamento técnico, as influências artísticas recebidas e, por fim, as opções do processo de criação da cena.

Capítulo 1 – Da imagem ao gesto: Contextualização e Fundamentos Teóricos

1.1 A leitura da obra de arte.

A obra de arte, no contexto barroco, na maior parte dos casos se mostra imersa em um ambiente diferente do que estamos habituados a apreciar obras de arte, tais como museus, galerias, catálogos, entre outros. Ao contrário, a arte barroca se apresenta em um ambiente multifuncional: a igreja.

Especificamente em Ouro Preto, nos dias atuais, as igrejas observadas são espaços reservados à arte que excedem os limites da multifuncionalidade. Ao mesmo tempo em que a igreja é uma área de culto, é também um ambiente de visitação turística. Essa relação é dicotômica e híbrida, como mostra a observação: “Um paroquiano entra na igreja e reza, ao mesmo tempo em que um turista entra e tenta tirar fotos e adquirir informações daquele local. Minutos depois este mesmo turista, ajoelha e começa a rezar” *Diário de Campo 27/07/2004*. Essa dupla função acaba por aparecer também na leitura da obra inserida dentro deste templo religioso.

O processo de decodificação da obra de arte e suas diferentes interpretações passam por algumas fases e questionamentos como sugere BARBOSA (2005), o primeiro contato acontece por meio da observação, depois o indivíduo passa pela assimilação e a identificação do seu universo cognoscível, determinados pelo grau de consciência e informação próprios de cada observador, o que lhe permite desempenhar (ou não) o papel de re-criador da obra. Sobretudo no espaço da igreja, esta pintura proporciona um ambiente de interação e interatividade, onde os receptores podem modificar significados, o que gera a relação obra-receptor. Conforme sugere:

“(…) a representação da imagem está condicionada em função de os receptores possuírem o domínio dos códigos (ou seja, o repertório) necessário à interpretação da obra. Deles é requerido o conhecimento da lei ou

convenção que articula a possibilidade do diálogo entre os mesmos e a obra (...)"(TAVARES: 2001, p.06)

Seguindo o rigor das construções barrocas, as igrejas construídas neste período são espaços arquitetônicos cuja função é trazer o fiel para próximo de Deus. Como defende BAZIN (in ÁVILA: 1997) estudioso do período, a relação metafórica entre imagem e significados é o que preenche o imaginário dos crentes. Essa relação não é muito clara nem para os pintores, muito menos para os observadores; não é necessário que se entenda todos os símbolos que estão retratados nas pinturas para apreciá-las, porque somos tomados pelo sublime, por aquilo que não vemos e sim pelo que sentimos.

Como vimos “Os homens da época barroca eram visuais. Não existe nenhum dogma, nenhuma idéia, nenhum conceito, nenhum sentimento que eles não tenham revestido com uma imagem, aos quais eles não deram uma figura”.(BAZIN in ÁVILA: 1997. p. 88) Portanto, não podemos afastar a função retórica da pintura na igreja que tem a função de contar uma história, passar uma informação visual para letrados e iletrados, seguindo os preceitos do discurso da Contra-Reforma. Estas informações poderiam ter diversas temáticas, seja de uma passagem importante da Bíblia, de seus personagens e seus feitos, contar a história dos mecenas trazendo resquícios das relações renascentistas da arte e poder eternizar um momento histórico para todo o porvir, como sugere BAXANDAL (1991). RUCCELLAI ainda (in BAXANDAL: 2001 p.13) sugere motivos que ilustram a idéia de que decorar igrejas e palácios poderia se perpetuar no tempo, dado que provocam “o maior contentamento e o maior prazer, pois servem à glória de Deus, à honra da cidade e à minha própria memória”. A função de ornamentar o ambiente, ostentar as riquezas pessoais ou das irmandades, características diferentes da simples apreciação e fruição das obras de artes contemporâneas é resgatada pela Igreja.

Na leitura da obra de arte presente na igreja, existe de fato uma informação a ser transmitida, como vemos:

“Sabeis que três razões têm presidido a instituição de imagens nas igrejas. Em primeiro lugar, para a instrução das pessoas simples, pois são

instruídas por elas como pelos livros. Em segundo lugar, para que o mistério da encarnação e os exemplos dos santos pudessem melhor agir em nossa memória, estando expostos diariamente aos nossos olhos. Em terceiro lugar, para suscitar sentimentos de devoção, que são mais eficazmente despertados por meio de coisas vistas que de coisas ouvidas”.(GÊNOVA in BAXANDAL: 1991 p. 49)

Desta maneira, os possíveis significados que as imagens possam vir a ocasionar, são estabelecidos por meio das trocas entre o repertório do pintor (autor da obra) e o do receptor (observador da obra). A imagem do teto da igreja acaba por “convidar” o espectador a participar da exploração do espaço e das experiências sinestésicas que este proporciona. Capaz de unir em um só ambiente a possibilidade de conviver, interpretar e interagir com a obra, a arte inserida na igreja proporciona uma relação física entre a obra, os personagens por ela representados e a interpretação do espectador.

“(...) o receptor é requerido a agir por meio de constantes referências a uma intencionalidade já instaurada no texto; diferentemente do que pode ocorrer em um processo de metacomunicação, o qual, em paralelismo ao dialogismo por continuidade, sugere ao receptor a possibilidade de ele próprio produzir uma escritura, transformando, recompondo e juntando as informações disponíveis na obra”.(TAVARES: 2001 p. 03)

Para “ler” uma obra precisamos ter “visão”, treinar a observação com paciência: percorrer os detalhes que a obra observada nos exhibe, atentar para a descrição da obra a fim de salientar o que vemos, observar pontos da construção e da concepção da obra; ao mesmo tempo não podemos esquecer o caráter apreciativo que a pintura e as artes em geral possuem.

“A reconstrução do passado é apenas um dado e não tem um fim em si mesma, especialmente no que se refere à história da arte.

Na história da arte o objeto do passado está aqui hoje. Podemos ter experiência direta com a fonte de informação, o objeto. Portanto, é de fundamental importância entender o objeto.

A cognição em arte emerge do envolvimento existencial e total do aluno. Não se pode impor um corpo de informações emotivamente neutral” (BARBOSA: 2005,p. 38)”

As pinturas são estudadas sob diversos aspectos com a mesma finalidade: entender e dar significado às obras de arte. Para esta compreensão os pesquisadores utilizam múltiplos conhecimentos científicos, entre os quais: a semiótica², que utiliza os signos e o estudo da produção dos seus significantes, a análise estilística formal, análise iconográfica e iconológica, elaboradas por PANOFSKY (1979: p. 197) ou ainda, pelo exercício do olhar segundo os pesquisadores do núcleo “OLHO”³. Abordam os aspectos descritivos, por meio da correlação entre o contexto histórico e os possíveis significados e, propõem uma visão dos sistemas simbólicos. “A transcendência simbólico-formal se consoma na transmissão dos estigmas crísticos. As chagas espirituais trespassam a carne humana, impulsionando-a indelevelmente na direção de sua própria superação, garantindo-lhe o vislumbre do divino”. (HILL in MENDES: 2002.p.162)

Sabemos que toda essa necessidade de significar acaba por delimitar áreas e conceitos que são insuficientes se quisermos estudar os gestos e os desdobramentos destes em movimentações. No entanto, não as descartamos totalmente porque nos oferecem subsídios para chegarmos à análise de movimento proposta por François Delsarte, como veremos adiante.

² Ler mais em: SANTAELLA. L. – O que é Semiótica Ed. Brasiliense 9ª Edição 1990.

³ “Laboratório de Estudos Audiovisuais – Olho, que investiga a educação estética, cultural e política, vista como uma forma complexa do viver cultural e social contemporâneo. Pesquisa e estuda suas expressões em diferentes linguagens, vistas como produções materiais, coletivas e ideologias complexas, alegóricas, abertas a interpretações não determinativas, fundadas no universo interdisciplinar da cultura, da arte e da ciência. Interpretações estas que, vistas como pontos significativos de alegorias do momento presente, devem partir do movimento do conteúdo manifesto do objeto, descerrar o seu ordenamento cronológico e rastrear suas origens, na dispersão da História e do tempo”. Fonte: <<http://www.fe.unicamp.br/olho/>>. Acesso em :dia 04/05/2006.

1.2 O movimento Barroco: contextualização estética – o gesto.

O objeto deste estudo, pelo qual nos pautaremos, é uma manifestação artística que ocorreu no mundo ocidental a partir do século XVII e chegou ao Brasil no período Colonial, entre os séculos XVIII e XIX. Ao chegar, tomou formas e cores características.

“Antecipo uma conclusão: o Barroco dos países latinoamericanos é a primeira forma de arte conatural e legítima na qual se exprimem a progressiva ascensão daquelas populações e a aspiração, que já não se pode deter, a uma estruturação social orgânica e civil, diferenciada da metropolitana: delas nascerá a consciência de nacionalidades autônomas e distintas. Por esta razão, o Barroco dos países latino-americanos, depois da primeira fase de implantação, surge considerado como arte autóctone e originária: se quiser pensar num paralelo histórico será necessário indicar-se o "românico" das sociedades comunais européias.” (AVERINI in ÁVILA:1969, p.26)

Sabemos que a origem do movimento Barroco é européia. Quanto a suas ligações com a estrutura política e religiosa encontramos diversas correntes que defendem que o Barroco surge no cenário da Contra-reforma no mundo católico, outras ainda que não a dissociam dos regimes absolutistas na Europa. Embora essas correntes tendam a estruturar a análise no aspecto político-religioso, sabe-se que o Barroco não está limitado a essas.

Segundo WOLFFLIN (1989) o Barroco, de maneira geral, aproveitou os estudos estilísticos da arte realizados pelo Renascimento, para quebrar padrões estéticos estabelecidos por este movimento e passou a exagerá-los, por meio das torções das imagens. ÁVILA (in MENDES: 2003) mostra que modificou os estilos em voga, por meio de sua suntuosidade, exuberância e, principalmente, pelo exagero, irregularidade e riqueza das formas. Para isto, lançou mão da profundidade, de forma a garantir um maior impacto emocional à obra.

“O Barroco se propõe outro efeito. Quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação retangular, mas excitação, ebriedade. Visa produzir a impressão do momento,

enquanto a Renascença age mais lenta e suavemente de modo mais duradouro: é o mundo que jamais gostaríamos de deixar”. (WOLFFLIN, 1989, p. 47)

O Movimento Barroco contribuiu de maneira particular para a retratação do sentimento e da dramaticidade humana. Na pintura barroca, as ações são carregadas de gestos expressivos, estudados detalhadamente pelos artistas, para não existir um gesto ou movimento retratado a esmo. Como nos confirma (TAVARES in Mendes p. 183) ao analisar o complexo arquitetônico e escultórico barroco, do adro da igreja de Nosso Senhor Bom Jesus de Matosinhos – Congonhas do Campo – (MG).

“Os gestos e atitudes individuais de cada uma das estátuas foram, portanto simetricamente ordenados com relação ao eixo da composição. As correspondências não se fazem entretanto de forma geométrica, mas por oposições e compensações de acordo com as leis rítmicas (musicais) da composição barroca. Um gesto de aparência aleatória, quando visto isoladamente como a ampla flexão do braço direito do profeta Ezequiel, adquire extraordinária força expressiva quando relacionado com o seu prolongamento natural, constituído pelo braço esquerdo de Habacuc” (TAVARES in MENDES:2003 p. 183).

Ao levar em consideração que o corpo é um dos meios de contar a história de uma época, pudemos constatar nas representações do corpo das artes barrocas, que o corpo é “uma palavra polissêmica, uma realidade multifacetada e, sobretudo, um objeto histórico ‘o corpo’ memória mutante das leis e dos códigos de cada cultura, registro das soluções e dos limites científicos e tecnológicos de cada época” (SANT’ANNA. in SOARES: 1999. p. 05)

Devido à ausência de documentação visual das danças e da gestualidade da sociedade no período compreendido como barroco brasileiro, é que valorizamos a pintura, como fonte de registro de uma corporeidade da época. Acabamos por encontrar nas pinturas a teatralidade e expressividade desejada para entender o corpo e carga dramática dos gestos, no período. A linguagem que revela a corporalidade não é passível de ser alcançada plenamente nos textos, nas tradições orais, iconográficas, ou nas formas artísticas isoladas, portanto atingiremos uma proximidade desta linguagem do corpo que,

assim como o gesto, é efêmero. Como ressaltamos na observação “O corpo não deixa marcas tão precisas para o estudo histórico. Os registros dos quais dispomos são sempre mediações, ou representações, se preferirmos”.(TABORDA e VAZ: 2004. p. 13-19)

Os pintores barrocos acabaram por registrar a corporeidade do povo nos interiores das igrejas, como reforçam LATERZA e VIEGAS (in MENDES: 2002. p. 112), “A representação do Cristo com uma estatura atarracada, atlética e, não raro, mulata; a incidência de mãos deformadas e vigorosas, de pés negróides são, entre outros, exemplos de aculturação do barroco já suficientemente lembrados(....)”

Os gestos no barroco são inquietantes e têm por finalidade usual colocar os personagens retratados em atitudes que representam elevação espiritual. Para atingir os sentimentos dos fiéis por meio da retórica visual, a Igreja usava a arte para ensinar, ligada às emoções, para impressionar, exaltar e ofuscar o espírito dos fiéis. O Barroco então se delicia com as experiências sensoriais, ao utilizar o espaço da igreja incorporado à pintura para fruição destas experiências.

As temáticas retratadas também obedeciam aos contrastes. Entre eles, a abordagem nas pinturas da vida e morte, carne e espírito, religiosidade e erotismo, céu e terra, para evidenciar as diversas oposições.

O Barroco propõe reprimir os valores racionais de unidade, simplicidade e clareza, colocando ênfase na expressão de sentimentos, e ainda pretende representar o dinamismo nas formas construídas. A sensação de movimentação dos contornos descreve as emoções interiores e explora contrastes e efeitos cenográficos: a pintura passa a ser encenação teatral.

“Cumprе entretanto salientar que a ordenação geral da composição, tal como a descrevemos, só se revela integralmente ao espectador que, respeitando as regras do jogo da cenografia barroca, posicionar-se corretamente para a observação da obra. Com efeito a arte barroca, de características eminentemente teatrais, sempre tem um ponto de visão privilegiado, concebido pelo artista criador como uma espécie de loggia de teatro, a partir do qual deverá ser visto o espetáculo.” (TAVARES in MENDES:20023 p. 183)

Outra característica é a constante profusão de idéias, para o observador não se prender num só ponto; ao contrário, a intenção é se perder diante do excesso de figuras e formas retratadas, como se fosse uma fonte inesgotável de informações e formas.

“(…) na pintura barroca, as partes aparecem todas dotadas de igual valor e autoridade, e o todo aspira a dilatar-se até o infinito, não encontrando limites ou freios em nenhuma regra ideal do mundo, mas participando de uma geral aspiração à descoberta e ao contato sempre renovado com a realidade”.
(ECO, 1968, p. 55)

As igrejas, nas quais a maior parte das obras barrocas se concentra ainda hoje, eram planejadas para valorizar o centro, com muitas curvas, com muitos capitéis nas colunas e plantas irregulares. Este modelo arquitetônico proporciona o surgimento de novas conformações de forros, onde os tetos tornaram-se áreas para pinturas.

O teto, em perspectiva, possibilita ver representada a arquitetura como espaço cenográfico, profusamente povoado de figuras, concentrando nos forros das igrejas as retratações de santos, de soberanos, de heróis e personagens das histórias bíblicas. As figuras representadas neste espaço da igreja possibilitam uma visão privilegiada, provocando no observador a sensação de adentrar a retratação.

O envolvimento é tamanho diante das imagens, que elas, por sua vez, também invadem o universo do observador. Os apelos visuais, diferenciais cruciais diante da retórica protestante⁴, tornam obrigatória a presença dessa superabundância de imagens na igreja barroca, que têm a função de aproximar o fiel às áreas de culto.

A união dos diversos apelos visuais nos tetos das igrejas proporciona uma atmosfera que tenha recursos físicos para acolher este fiel, e também toque sua alma e sua emoção, ao permitir que observador seja parte da obra. Propicia, assim, uma aproximação de Deus, uma relação com o céu.

⁴ Ler mais em TUCHLE, G., - BOUMAN, C. A., Nova história da Igreja: Reforma e Contra-Reforma, Petrópolis, Vozes, 1971.

“(...). O fascinante não é o objeto de arte, mas o lugar para onde nos leva, através da imaginação e da reminiscência. Um sorriso, um estranhamento, uma paixão. Sentimentos que são despertados pelo objeto, mas não repousam nele, são independentes e transcendem a matéria fugaz”. (MADUREIRA:2002,p.54)

As contorções dos corpos em espiral, os contrastes, os jogos com as sombras, eram necessários para glorificar os personagens, que foram fundamentais para a análise corporal e de movimento, objeto do capítulo 3.

A pintura interna de beleza e opulência abundantes – talhada em ouro, colunas torcidas, folhagens, anjos e aves – servia para reforçar a sensação da proximidade com Deus e proporcionar às almas o abandono das subversões terrenas. Os temas das passagens bíblicas, representações da Virgem e momentos importantes da passagem de Cristo, proporcionam o contato do observador com o céu e, por meio deste, o contato com Deus.

Os artistas da época empregaram técnicas aprimoradas de ilusionismo, de forma a aumentar as retratações, reforçar a sensação de infinito, e revelar “o caminho” para o Criador.

“A parcela principal e mais significativa da pintura mineira é a que está nos forros das capelas (nave e capela-mor) e que tem por tema, regra geral, a representação da Virgem (anunciação, coroamento) e do Senhor (ascensão). (...) A pintura de perspectiva cuida, geralmente do que está no céu. É o próprio céu”. (ANDRADE in MENDES: 2003,p. 101)

O reconhecimento dos santos e das imagens nos templos causa familiaridade e identificação do fiel sem necessidade deste entender o significado daquela profusão de símbolos apresentados. As pinturas dos tetos tinham ainda a função de contar a história, como avaliamos anteriormente. Como a maioria dos freqüentadores da Igreja neste período era iletrada, a retórica visual era importante para o entendimento da doutrina difundida.

Essa dimensão artística, capaz de ligar o nível documental à recriação histórica, é inerente ao documento Barroco, cuja especificidade, como lembra Affonso

Ávila (1978), é a de inaugurar na cultura brasileira uma linha de tradição criativa que estenderá sua repercussão até o Modernismo e desencadeará a constituição de uma consciência da cultura nacional⁵.

“Ali, nas Minas Gerais, a Igreja cai nas mãos dos leigos e floresce de maneira mais livre, longe dos modelos arcaizantes que pesavam sobre as ordens religiosas. O povo pode ter uma maior intimidade com os santos, colocando-os mais perto de si, festejando-os de todas as formas, amulando os anjinhos e até criando uma bíblia de pedra-sabão. O que não se podia era sonegar, fazer confidências veladas por detrás de grossas paredes: o ouro só tinha um senhor, o rei, que por benevolência emprestava um pouco a Deus, para saciar os homens com tantas volutas, para que sucumbissem diante de tanto poder, corporificação do Absoluto”. (TIRAPELI: 2001. p.11)

A expressividade e a magnificência da arte religiosa, particular no Barroco Mineiro, veio principalmente do conflito de idéias entre as irmandades e confrarias, que refletiu na arte o sofrimento dos que nasceram à margem da exploração aurífera, emaranhada e associada à fé católica.

“Parte expressiva das manifestações artísticas e religiosas da antiga capitania mineira, o discurso parenético, ao lado do discurso plástico, caminha dentro da perspectiva ilusionista do Barroco. A cena teatral que abre as cortinas e apresenta o santo de devoção pode e até mesmo deve ser compreendida como uma metáfora das significâncias da arte colonial brasileira”.

O olho é o nosso guia de visão, escorregadio, passa de ponto em ponto, viaja pelos retábulos, forros, imagens. As cenas sacras contam mais do que de si próprias, mais do que da arte, mais do que das perspectivas de Trento; falam do homem de uma época, transtornado entre múltiplas imagens, que relatam histórias e histórias que passam a fazer parte de um cotidiano comum.

Tudo é imagem; porém, mais que imagem, é um modo de vida, uma forma de compreensão do mundo, isolada e repleta, distante e perto, antagônica e paradoxal como a riqueza e a pobreza, o luxo e o lixo, o orgulho e a humilhação”. (ÁVILA in TIRAPELI:2001.p.190)

⁵ Ler mais em ÁVILA. Affonso. O Barroco e uma linha de tradição criativa. O poeta e a consciência crítica. São Paulo, Summus, 1978.

1.3 François Delsarte: Um mestre do movimento.

“Feito à imagem e semelhança de Deus, o corpo humano é postulado desde o princípio do texto bíblico como um território do sagrado (Gn 1,26). Não se trata apenas de um monte de órgãos, vísceras, fluidos e funções. Na língua hebraica, todas as partes do corpo humano são hipostasiadas e dotadas de atributos psíquicos e espirituais. Cada parte do corpo humano leva em si mesma uma consciência do verdadeiro Eu e de sua unidade”. (MIRANDA: 2000.p.11)

De acordo com a tradição do judaísmo e do cristianismo, o Homem é uma unidade. Observamos na Bíblia Sagrada que alma-corpo-espírito estão completamente integrados, a alma não coexiste sem o corpo.

A partir desta perspectiva, François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte (1811-1871) teórico do estudo do gestual humano analisou as pessoas e como estas expressavam seus sentimentos por meio dos gestos, para confirmar a prerrogativa bíblica que não existe separação entre corpo-alma e espírito. Pretendia encontrar coerência entre os gestos, as palavras e as ações. Para tanto, observou de velhos a crianças, em variadas situações, de praças a hospitais psiquiátricos, além de privilegiar um meticuloso estudo anatômico. A partir daí, sistematizou seus estudos chamando-lhes leis de expressão, que atualmente subsidiam diversos estudos relacionados ao corpo e suas formas de expressão. (vide anexo 1- sistema de leis e expressões de François Delsarte)

"A soma destas análises constitui o conjunto de seus trabalhos que se apresenta sob a forma de um sistema de princípios detalhados e precisos concernente às relações existentes entre o pensamento e o gesto. De suas observações, Delsarte deduz notoriamente que as articulações dos membros superiores são como termômetros: os ombros representam o meio de expressão da paixão e da sensibilidade, o cotovelo a expressão da vontade, o punho a força vital é a energia e o polegar da vida".⁶ (GIRAUDET: 1977)

⁶ Tradução Informal-Marília Vieira Soares, sem paginação. Não tivemos acesso ao texto original.

Baseado nesta relação de Homem Uno, e nas idéias da santíssima trindade católica (Pai-Filho-Espírito Santo) François Delsarte pautou seus estudos, por meio da criação do esquema triangular de análise das manifestações corpóreas: a TRINDADE vida-alma-espírito. Esta resultou nas bases dos princípios de sua teoria de movimentação a *Lei da Trindade*, que consiste em um sistema filosófico que corresponde à vida, ao espírito e a alma e suas correlações possíveis, quais sejam: A vida e o espírito não existem sem a alma. A alma e o espírito não existem sem a vida. A vida e a alma não existem sem o espírito. E para completar o princípio acima, a *Lei da Correspondência*, onde cada manifestação (vida, espírito e alma) corresponde ao sentimento, ao pensamento e ao coração, respectivamente. Sua tese era de que o corpo estaria imbuído dessa verdade divina, de que era preciso partir da *Trindade* como axioma da investigação científica do homem.

“E aquele que tende ao Uno (g. múnos), à unificação de todas suas faculdades: corpo-coração-espírito, a fim de tornar-se um filho monógeno, unigênito, de um só gene, de um só germe, de um só projeto, de um só jato ou impulso dirigido ao Pai, como o Verbo no prólogo do evangelho de João(logos pros ton Théon) ‘Elimina as escórias da prata e já sai um vaso para o ourives’(Pr 25, 4)’(...) (MIRANDA:2000, p. 84)

Por ser um homem de fé, gravitava em torno da imagem divina, enxergava o homem e seu corpo como a obra mais perfeita de Deus: “o corpo do homem, diamante da criação, alfabeto universal da enciclopédia do mundo” (DELSARTE in MADUREIRA: 2002. p.09). Falar do corpo como obra de Deus é refletir a respeito de suas manifestações e ações, a começar pela encarnação de Deus em corpo humano, representado na pessoa de Jesus Cristo, como manda a tradição cristã e posteriormente como este corpo se transforma em divino. Deste modo, questionava a função do corpo e do movimento na relação com sua função simbólica. Utilizar a teoria delsartiana, portanto, é pertinente porque questiona a relação simbólica dos movimentos subtendo as emoções impressas nas pinturas dos forros de igrejas do Barroco Mineiro a uma avaliação pormenorizada.

Assim como os barrocos, que retrataram o humano como imagem e semelhança de Deus, Delsarte buscou em seus estudos essa aproximação. Por meio dos conhecimentos de seus princípios pudemos perceber a expressão emotiva presente em cada parte dos corpos estudados nas análises.

“O gesto é o agente direto do coração. É a manifestação própria do sentimento, é a revelação do pensamento, é o comentarista da palavra. É a expressão elíptica da linguagem falada. Em uma palavra, o gesto é o espírito onde a palavra é só a letra⁷”.(GIRAUDET: 1977)

Delsarte viveu numa época em que vigorava o conceito cartesiano⁸ (das relações fragmentárias) de mundo. Um tempo em que o conhecimento devia ser comprovado cientificamente, por meio de leis, esquemas etc. Ciência e arte, então, estariam a serviço dessa racionalidade objetiva.

É preciso entender que, se Delsarte pretendia de alguma forma tornar científico o conhecimento humano acerca dos movimentos, tinha como fim uma universalização do treinamento artístico por meio da elaboração de métodos que pudessem ser utilizados por qualquer pessoa, independente de suas limitações físicas. A proposta delsartiana não tinha como objetivo racionalizar o movimento, mas sim proporcionar harmonia entre mente e emoção humana.

“Não existe verdade na expressão humana, se a manifestação exterior não corresponde a um movimento interior, e vice-versa. Intenções, gestos, palavras que não apresentarem esta correspondência serão, portanto falsas, convencionais e afetadas”. (MADUREIRA: 2002. p. 59)

Delsarte baseou seus estudos na trindade vida-alma-espírito, como vimos anteriormente, a partir da qual elaboramos as trindades que nos pautaremos nesta

⁷ Tradução Informal- Marília Vieira Soares, sem paginação.

⁸ Leia mais em DESCARTES-R. - Princípios da Filosofia. Lisboa: Presença, 1995.

pesquisa Dança–Barroco Mineiro–Delsarte (denominada Trindade A), utilizada para estabelecer a trindade Corpo-Teto-Igreja (Trindade B).

- **Corpo** (correspondente ao Homem, físico, sensações corpóreas, criação coreográfica) = **vida**.
- **Tetos das igrejas Barrocas** (correspondente a ligação do homem com o céu-DEUS) = **alma**.
- **Igreja** (correspondente à intelectualidade, pensamento filosófico) = **espírito**.

No quadro abaixo, mostramos a correspondência entre as trindades citadas; como o barroco se encaixa tanto na idéia da trindade católica, da qual decorre, como na da trindade delsartiana, nosso paradigma teórico para análise das pinturas.

	Santíssima Trindade (Correspondente)		
Santíssima Trindade Católica	Pai	Filho	Espírito Santo
Trindade Delsartiana	Vida	Alma	Espírito
Trindade A	Dança	Barroco Mineiro	François Delsarte
Trindade B	Corpo	Tetos das igrejas Barrocas	Igreja

QUADRO 1

Na avaliação dessa correspondência, percebemos que:

- a) A dança não existe sem o corpo.
- b) Barroco Mineiro só se legitima com a arte, nesta pesquisa representada nos forros das igrejas.
- c) Delsarte é nosso paradigma intelectual, cuja fonte de inspiração são dogmas da Igreja católica.

Delsarte fez surgir uma ligação direta entre o corpo e a alma, por meio dos seus estudos dos significados gestuais. Depois de Delsarte, passou-se a usar o corpo como instrumento de expressão, principalmente por meio da vontade de aliar o conhecimento da linguagem do corpo com o pensamento, para proporcionar uma investigação sistemática dos traços e suas diversas variações de emoções como medo, o amor, a cólera, a tristeza, entre outros. O conhecimento de seus princípios permite perceber a expressão emotiva presente em cada parte do corpo estudado

A respeito do significado e da importância de reconhecer o estudo do gesto humano, Delsarte dizia:

"O gesto é mais que o discurso. Não é o que dizemos que convence, mas a maneira de dizer. O gesto é o agente do coração, o agente persuasivo. Cem páginas, talvez, não possam dizer o que um só gesto pode exprimir, porque num simples movimento, nosso ser total vem à tona, enquanto que a linguagem é analítica e sucessiva".(GIRAUDET: 1977)

Uma das maiores incorporações da ciência de Delsarte deu-se pela descoberta da movimentação e das possibilidades que proporcionava o tronco, gerador de dramaticidade e movimento, até então parte ausente nas movimentações da dança. "É pela utilização do tronco que surge a fonte principal e o verdadeiro instrumento de expressão emocional" (GIRAUDET: 1977)

"Com o pensamento delsartiano surgiu uma ligação direta entre o corpo e a alma, entre o físico e o espiritual; e foi a criação dessa nova linguagem corporal que deu o primeiro - e talvez mais importante - passo em direção a uma nova proposta de dança distante do formalismo e mais próxima do que, mais tarde, se consolidaria como sendo uma das mais importantes nos séculos posteriores. Com o pensamento delsartiano, a dança passou a ter só um guia: a própria alma humana". (GIRAUDET: 1977)

A análise do gesto humano torna-se importante, já que este transcende o tempo e utiliza códigos corporais pré-estabelecidos (signos). Falamos com o corpo por meio de um sistema de gestos, mímicas, entre outros acessos corporais. O corpo pode

falar por intermédio de nossas emoções, que são os "movimentos" da nossa estrutura corporal, por exemplo: choramos se estamos tristes, trememos de frio, sorrimos se alegres, entre outros. Estas são reações físicas, pelas quais manifestamos os nossos sentimentos, que são traduzidos pela linguagem, o modo pelo qual concebemos e representamos esses acontecimentos. Enfim, o ser humano desde que é ser humano tem inerente a ele as cargas emocionais – sofrimento, dor, afeição,... – que podem ser interpretadas em qualquer tempo. (DUBOIS:1988 P.79) “Podemos assim demonstrar a universalidade das expressões faciais das emoções apresentando as fotografias das organizações destes elementos aos membros de diversas culturas: eles reconhecem sempre as mesmas emoções.”

“As paixões estão na alma, enquanto que as ações são utilizadas pelo corpo. A alma constitui então um motor que coloca o corpo em movimento. Os pensamentos são atribuídos à alma. As ações da alma correspondem a todas as nossas vontades. As vontades elas mesmas se distinguem: umas como ações de alma persistentes na alma: as paixões, as outras se manifestam no corpo”. (GIRAUDET: 1977)

Hoje, Delsarte apresenta uma influência indireta nos dançarinos já que sua metodologia não é aplicada pura e simplesmente. Sobre este assunto GIRAUDET (1977) conclui:

“Atualmente, as descobertas que resultaram os trabalhos de Delsarte e foram transmitidas por tradição oral por seus discípulos ou os alunos deles, não são mais ensinadas. Mas, todavia esses mesmos princípios, que assimilados e aplicados por gerações sucessivas de dançarinos, são reconhecidos nas técnicas específicas de diferentes sistemas da dança moderna praticada e ensinada atualmente”.

Capítulo 2 – O Campo: outros olhares sob Ouro Preto.

O homem está sempre disposto a negar aquilo que não compreende. (Luigi Pirandello)

2.1 Pesquisa de Campo ou o contato com o “objeto”.

A arte, ao longo da modernidade, se apropriou do que a ciência da antropologia denominou como “pesquisa de campo”. Os antropólogos utilizam instrumentos, que aqui chamamos de concretos para realizar tais pesquisas; lançam mão de elementos da etnografia para coletar dados e elaborar discussões acerca do objeto de pesquisa. Podemos enumerar o que ROCKWELL (in SATO e SOUZA 2001) seguindo os preceitos de MALINOWSKI (1986) trata como aspectos fundamentais para a pesquisa de campo, no que diz respeito à antropologia tradicional:

1. Observar;
2. Documentar;
3. Descrever
4. Co-habitar com a fonte;
5. Interpretar e integrar conhecimentos em relação ao objeto;
6. Construir conhecimentos por meio do caráter reflexivo, elaborando hipóteses.

Na arte, apesar de utilizarmos alguns dos procedimentos acima, ultrapassamos as normas etnológicas, alterando-as conforme o foco e o interesse do artista-pesquisador. Conforme avalia MARCUS (2004), ao se referir ao que os antropólogos poderiam aprender com as pesquisas de campo em arte.

“(…) há práticas investigativas e preparatórias que, embora similares à pesquisa de campo quanto à forma, têm, de fato, genealogia e propósito completamente independentes no modo como se encaixam em uma configuração característica das práticas artísticas. É com esses casos e essas arenas de produção artística, uma vez identificados, entendidos e respeitados como paralelos, mas separados da voga do mimetismo (mesmo que cuidadoso) de práticas antropológicas, que os antropólogos podem aprender algo válido com relação as consideráveis instabilidades de aplicação do modelo tradicional de pesquisa de campo em seus projetos atuais” (MARCUS: 2004)⁹

O etnógrafo observa e paralelamente interpreta, o artista também o faz, mas a sua interpretação se dá por meio das práticas artísticas, que os distanciam da elaboração de hipóteses em relação ao campo de pesquisa. Contudo, o intérprete da cena utiliza as experiências e técnicas da antropologia para reinventar os limites e as funções da pesquisa de campo, a fim de atender adequadamente aos propósitos artísticos.

A investigação-campo além de proporcionar o contato com o objeto de pesquisa torna-se importante para estimulação do fazer artístico, para buscar materiais que enriqueçam o corpo cênico. “A contribuição mais substantiva da pesquisa de campo para a produção não está no que a platéia pode literalmente ver, mas em constituir o que ele chama as narrativas internas da produção, ignoradas pela platéia, que se originam das *matérias-primas* fornecidas pela pesquisa de campo”. (MARCUS: 2004)

Em algumas formas do fazer cênico é importante reconhecer que as práticas investigativas e preparatórias, similares à pesquisa de campo antropológica quanto à forma, modificam-se no propósito, ao tomar características que se encaixem em uma configuração particular das práticas artísticas. Portanto, neste estudo a pesquisa de campo tomou recortes próprios, que ultrapassaram a coleta de dados. Pudemos conhecer por meio do campo a experiência e as relações sinestésicas¹⁰ que este possibilita.

⁹ Consulta em: 03/04/2005

¹⁰ Sinestesia - relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertence ao domínio de um sentido diferente (por exemplo, um som que invoca uma cor ou um cheiro que invoca uma imagem).

A vivência da corporeidade na pesquisa de campo permite o contato com a simplicidade da própria criação humana, cuja compreensão e estudo podem ser transformados em arte. As freqüentes idas à campo foram fundamentais para o aprimoramento e a finalidade da pesquisa, além da coleta, seleção de materiais da igreja de Nossa Senhora da Conceição, localizada no bairro de Antonio Dias, Ouro Preto-MG.

“Escrevo um relato descritivo de cada figura vista neste teto. Passo por santos, que não identifico. Vejo cálices, cruzes, chaves, mastros, flechas, gavião, âncoras e muitos anjos.

A pintura parece penetrar em meus poros quando a observo. Tamanha beleza e riqueza de detalhes perpassam meu campo da racionalidade, começo a me perder novamente diante da profusão de detalhes: O melhor jeito de observá-la é do fundo para o altar, posição que possibilita visão sem adentrar no campo da pintura, já que a pintura está concentrada no forro da capela-mor “. *Diário de Campo 19/07/2004.*

Conforme segue, fizemos os seguintes recortes para facilitar e limitar a pesquisa de campo:

- Na primeira viagem a campo entramos em contato com o objeto primordial da pesquisa, os tetos das igrejas de Ouro Preto. Nessa oportunidade pudemos observar os tetos, para posteriormente analisá-los. Aproveitamos também para conhecer o ambiente no qual o teto da Igreja Nossa Senhora da Conceição se insere e tentamos buscar relações deste espaço com as pinturas.
- Na segunda viagem a campo privilegiamos observar as pessoas em suas manifestações de fé, para posteriormente “dar” um tratamento artístico ao material coletado em campo. Fizemos a coleta de material por meio de registro videográfico e anotações em diário de campo, durante as festividades da Semana Santa.
- A terceira viagem a campo nos possibilitou a coleta de material fotográfico das igrejas observadas e das figuras a serem utilizadas na análise, segundo os estudos de François Delsarte.

A primeira viagem a campo aconteceu no período de 17 de julho a 31 de julho de 2004, onde foram coletados dados referentes à Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição, de Ouro Preto. Elegemos para nossa pesquisa de campo metodologia própria de observação que atendesse às nossas prioridades, que eram objetivamente coletar dados para a leitura gestual dos tetos da igreja, além de dados para a criação artística¹¹. Os métodos selecionados para a documentação foram: anotações; registros fotográficos e videográfico; descrição dos objetos observados; vivência em campo; fruição dos conhecimentos adquiridos. Em relação ao último método citado, utilizamos o critério “o que primeiro chamou a atenção da pesquisadora” segundo a orientação da professora Grácia Navarro, ou seja, os fatos registrados levaram em consideração uma identificação com o objeto de pesquisa.

“Não se deve deixar de reconhecer também que no trabalho artístico como no científico existe um caráter subjetivo na forma de se trabalhar e de se encontrar soluções criativas. O fluxo ordenativo segue os comandos dados pelo cérebro do indivíduo que está procedendo ao arranjo, de uma forma individual, espelha, ipso facto, o seu interior.

A criação artística espelha a visão pessoal do artista, da mesma forma que a criação científica reflete a visão do cientista. A diferença entre uma obra e outra não se dará no ato criativo, mas no processo de trabalho fundamentado num determinado paradigma, e no conhecimento aqulado de quem realiza a obra “. (ZAMBONI: 2001.p.30)

As experiências vividas nas viagens foram registradas no diário de campo, neste transcrevemos nossas observações, reflexões e evocamos de algum modo nossa sensibilidade a respeito dos acontecimentos.

“Chego em Ouro Preto e me hospedo em uma república no bairro de Antonio Dias. Saio para reconhecer a cidade e entro na primeira igreja que vejo. Existem muitas reações das pessoas que entram neste templo. Eu nem sei o nome desta igreja e não quis perguntar, me calei.

Percebo que muitas pessoas têm esta atitude, nem sabem muito bem onde estão, simplesmente estão. Aquele templo e aquele universo

¹¹ Apesar de neste capítulo pontuarmos alguns elementos utilizados na criação artística, esta será mais bem avaliada em um capítulo à parte.(Capítulo 4)

pareciam me engolir. Fui tomada por uma emoção sem fim, tive vontade de chorar e me senti pequena diante daquela imensidão”. *Diário de Campo 17/07/2004.*

O primeiro contato verbal com os paroquianos de Ouro Preto se deu após a observação de um ritual de reza chamado Sagrada Face, descrito a seguir, em uma das passagens do Diário de Campo.

“Sagrada Face - Paroquianas da Igreja Nossa Senhora da Conceição.

A sagrada face é um evento particular desta igreja: as terças-feiras às 15:00 horas, um grupo de dez mulheres se reúne para rezar, em homenagem à sagrada face de Jesus, cuja figura é colocada no altar. Cantos e louvações são feitos durante uma hora.

As rezas são seguidas por meio de um livreto, algumas senhoras não olham os livros por saberem de cor as orações. Os corpos conversam com Deus, de joelhos, em postura recolhida, talvez por se sentirem pequenas diante da cena. Alguns olhos estão fechados, outros olham com sinal de piedade, a garganta parece apertada ao tentar dizer algo que não consegue. Às vezes o olhar é direcionado ao infinito, como se enxergassem Deus, muito longe. Quando saem dos joelhos e começam a cantar, as gargantas parecem se soltar e se vê uma sensação de alívio. Quando voltam a rezar, o aperto volta. Acaba a oração, as senhoras beijam a sagrada face, as velas são apagadas, e a face retirada do altar”. *Diário de Campo 19/07/2004*

Após a cerimônia da Sagrada Face, uma das funcionárias da Igreja, se aproxima interessada em dialogar:

“A primeira conversa com Dona Marilda.

Ela começou a me contar histórias da Igreja, da irmandade que é a “dona” (sic) da igreja, e que o Santíssimo Sacramento tinha um altar privilegiado que com o tempo foi acoplado ao principal.

Depois ela começou a me falar da vida dela, me contou onde morava e como era a casa dela. Disse que a casa tinha cerca de vinte cômodos e pertenceu a um dos inconfidentes, fiquei muito curiosa. Contou-me que morava lá por mais de cinquenta anos. Viúva, mora com a mãe e três filhas. A conversa acabou com um convite de D. Marilda para um café em sua casa”. *Diário de Campo 19/07/2004*

Esse contato se tornou importante por alguns motivos: Esta senhora acabou por permear e facilitar o nosso¹² acesso à comunidade da igreja; por meio de suas relações estabelecemos outros contatos e uma maior proximidade com o ambiente pesquisado. Outra relevância da aproximação com Dona Marilda foi a possibilidade de perceber que os papéis de pesquisador e pesquisado podem se inverter. De acordo com Rockwell (1989), nós pesquisadores não adentrarmos no campo com a hipotética neutralidade. Principalmente porque quando estamos em campo de alguma maneira interferimos na rotina das pessoas do ambiente pesquisado, as pessoas se interessam em saber o que fazemos, quem somos e até que ponto como pesquisadores relataremos a vida delas. Isso de alguma maneira acaba por modificar o comportamento e as relações: até acontecer uma “aproximação”, entre pesquisador e o “objeto”, os pesquisados acabam revelando apenas o que é de seu interesse. Neste ponto o pesquisador deve ter tato e saber conduzir as relações para que estas facilitem o desenvolvimento da pesquisa.

“As pessoas da comunidade começaram a se preocupar em saber o que eu fazia ali. Resolvi dizer que estava interessada apenas em pesquisar a pintura da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, o que não deixaria de ser verdade, já que a prioridade desta pesquisa é a análise gestual dos tetos da igreja. Porém, também observei o gestual das pessoas que freqüentam a igreja, para enriquecer a criação artística”. *Diário de Campo 30/07/2004*

Ressaltamos que o foco principal desta pesquisa não se modificou: ao inserir a observação dos fiéis, apenas aproveitamos o campo de forma ampla, para que este pudesse atender aos propósitos iniciais da pesquisa e também da criação artística.

“Entrei aqui sem saber muito o porquê, comecei a observar as pessoas, consegui identificar alguns devotos.

Toca uma música barroca no fundo, bem no fundo...

Comecei a observar partes do corpo, cabelos brancos, passagens lentas, mãos rápidas, mãos no queixo. Movimentos lentos, cabeças pesadas como se a submissão fizesse parte da vida daquelas pessoas, mãos no queixo, palavras com Deus.

¹² Refiro-me a nosso, no plural, porque apesar de estar em campo sozinha, a todo o momento os passos tomados em campo, foram dirigidos por minhas orientadoras.

Sinto que é muita informação. Estou confusa com tamanha quantidade de informação visual, sonora e um misto de diversas emoções, ainda não consegui ver o teto todo. Perco-me em observar só um corpo, só um detalhe, só uma pintura, tudo é imenso. Meus olhos lacrimejam ao constatar minha pequenez.

Olhos no horizonte, cabeça baixa e cabeças que olham o infinito no alto, como se rendessem a algo maior. Corpos que pendem para os lados, direito principalmente e têm leves torções. Os olhos revezam em olhar para o alto e olhar para baixo, por meio de pequenos movimentos de levantar a fronte. Vejo pés firmes, que caminham lentamente.

O fiel que entra dentro da igreja ao passar pelo altar faz uma louvação. Ajoelham com a perna esquerda para trás, ao chegar e ao sair da frente do altar.

Mãos se cruzam sobre o peito, bocas murmuram palavras. Cabeças pendem para a direita, olhares se opõem à cabeça e louvam as imagens. Os ombros suspensos enrugam o pescoço. Mãos que seguram o terço, a cabeça, cobrem o rosto. Observo que estes são gestos que se repetem em diversos fiéis”. *Diário de Campo 17/07/2004.*

As relações de dualidade (pesquisador-pesquisado) começaram a tomar corpo e, em diversos momentos, a pesquisadora se confundiu com pesquisada e as relações se tornaram híbridas, ao mesmo tempo em que a própria função de “ser” pesquisadora se confunde com “ser” humana.

“Procissão do enterro

Fiquei muito confusa. Às vezes me dava uma vontade enorme de rezar. Um desejo de vivenciar as emoções deste momento. Ficava em dúvida se observava as pessoas, se filmava, ou se chorava. Difícil não se entregar ao prazer de viver intensamente cada momento desta procissão”. *Diário de Campo 23/03/2005*

“Primeira Missa

Soube que teria missa na Igreja de São Francisco de Assis, a outra igreja que começaria a pesquisar, e fui lá assistir.

A igreja é maravilhosa, a pintura feita por Manuel da Costa Ataíde faz (te) aproximar do céu, diante da abundância de imagens que esta apresenta. Observei a igreja como se visse um filme, porém era um dos personagens dele.

Neste meu primeiro contato com a missa, (nunca tinha ido a uma missa antes) tentei observar as pessoas e absorver o que aquele lugar e aquela situação causavam no meu corpo.

Mais uma vez era muita informação, tentei acompanhar o ritual e a simbologia que este trazia. Tiveram momentos divertidos, cometi muitos erros ao acompanhar a cerimônia, não sabia muito bem quando sentava ou levantava, foi confuso, e as pessoas notaram a minha inexperiência, às vezes ao invés de pesquisadora, me senti pesquisada pelos olhares dos paroquianos.

No fim da missa me pego rezando, agradecendo a Deus por esses momentos sublimes “. *Diário de Campo 19/07/2004*”.

O fato de ter que, de alguma forma, armazenar os momentos efêmeros do campo nos permitiu a possibilidade de tornar presente o passado vivido. As anotações, sob a forma de registros escritos, eram normalmente realizadas durante os fatos, ou ainda no fim do dia trabalhado, sobre os efeitos emocionais causados pela oportunidade de vivenciar a pesquisa, portanto as anotações contêm também as dúvidas e inquietações da pesquisadora. “O discurso que você produz no diário de campo é mais do que aquele que você produz numa caderneta de campo, em que você registra curtas observações, dados quantificáveis e alguns diálogos sumários que lhe parecem essenciais”.(OLIVEIRA:2006)¹³

Pudemos observar nos diários de campo o retrato emocionado dos sentimentos, e as impressões físicas e sinestésicas causadas pelo contato com o objeto de pesquisa. Apesar de muitas vezes, observarmos o esforço controlado, em vão, de conter as emoções e não se perder no campo da subjetividade.

Dentro do escopo da pesquisa artístico-científica, encontramos certa dificuldade de focar e limitar o que observar, passamos então a abordar os eventos que faziam mais sentido à pesquisadora, para garantir solidez ao trabalho e revisão contínua da interpretação do objeto. “Essa constante postura interrogativa possibilita-nos questionar o que nos parece familiar e, portanto ao que nos faz sentido, pois aos eventos que assim concebemos conseguimos atribuir significados”.(SATO e SOUZA:2001)

A seguir veremos um relato, no qual aparecem os pontos, há a contestação da objetividade em campo.

“Passeio pela Vila do Pilar

Para fugir dos arredores da minha pesquisa fui andar um pouco por Ouro Preto, mais especificamente no Bairro do Pilar. Este lugar tem uma das igrejas mais belas e ricamente ornamentadas da cidade. A talha da igreja é

¹³ Entrevista de Roberto Oliveira concedida a SAMMAIN e MENDONÇA-
<http://www.scielo.br/pdf/ra/v43n1/v43n1a05.pdf>, consultado dia 29 de março de 2006)

dourada, a pintura do teto é espetacular, tanto na nave, quanto a representação da Santa Ceia, no teto da capela-mor. Muita riqueza esteve por ali. A perspectiva e a sensação de ilusão que este ambiente proporciona é fantástica.

Hoje, no entanto, a pobreza toma conta do Pilar e de toda Ouro Preto, é impressionante que tanta riqueza gerada tenha se transformado em abandono e penúria.

As casas em geral têm uma característica muito interessante, são pequenas em sua fachada, mas por dentro são muito grandes.

Caminho pelas ruas e noto que as pessoas são muito peculiares, elas cumprimentam desconhecidos, conversam e passam o dia na janela.

Deparo-me com uma casa magnífica, vejo uma moça na porta e começo a conversar com ela. A moça me convida para entrar, a casa é maravilhosa e se encontra dividida em duas partes, superior e inferior. Conserva características originais, com poucas modificações e restauros, ou seja, estava bem danificada, o que não comprometia sua beleza.

Elenice, servidora pública de Ouro Preto, me mostra que ali funciona uma parte do arquivo municipal na parte inferior, o porão. Na parte superior moram os donos da casa, senhores muito idosos e sisudos, não quiseram me atender. Contudo, observo a casa pelas frestas do porão e pelas janelas, consigo ver alguns detalhes, o chão de parece pé-de-moleque, calçamento muito antigo, um oratório por cima dos móveis e minha imaginação vai longe". *Diário de Campo 19/07/2004.*

Entretanto, observamos que nestes períodos que o pesquisador “sai” do foco de sua investigação é quando acontece a “abertura do campo”, - momentos que o pesquisador começa a fazer parte do campo - onde as relações entre campo e pesquisador se estreitam, se individualizam, e podemos observar com maior clareza as particularidades daquele local e daqueles sujeitos. Isso quer dizer que não existem momentos separados ou não relacionados, durante o período que nos propomos “estar em campo”, porque todas as experiências vivenciadas desde o cafezinho até as procissões fazem parte da pesquisa, principalmente porque de alguma forma aproximam o pesquisador com seu objeto de pesquisa, permeando as relações e facilitando a compreensão das questões relacionadas à pesquisa.

“Nada acontece num vácuo; todas as conversas, todos os eventos, mediados ou não, acontecem em lugares, em espaços e tempos, e alguns podem ser mais centrais ao campo-tema de que outros, mais acessíveis de que outros ou mais conhecidos de que outros. Algumas conversas acontecem em filas de ônibus, no balcão da padaria, nos corredores das universidades; outras são mediadas por jornais, revistas, rádio e televisão e outras por meio de achados, de documentos de arquivo e de artefatos, partes das conversas do tempo longo presentes nas histórias das idéias “. (SPINK: 2003)

“A casa da dona Marilda- Combinei encontrar dona Marilda na igreja para irmos juntas até sua casa. Uma bela casa de esquina, bem em frente a um dos passos¹⁴ de Ouro Preto. A casa muito antiga, do século XVII, possuía diversos elementos da religiosidade daquela senhora, cruzes atrás das portas, imagens de santos, santinhos, terços pelos vinte cômodos.

Conheci as filhas de (Dona) Marilda, moças muito educadas e simpáticas, fizeram questão de me mostrar livros que possuíam, informações das Igrejas.

Logo partimos para o cafezinho, conversamos horas a fio, dona Marilda me contou sua trajetória profissional. Tiramos fotos e quando ia embora, muito timidamente uma de suas filhas perguntou se poderia me mostrar suas poesias. Li com entusiasmo e emoção; era como se me confidenciasse um segredo, um tesouro: fiquei emocionada com seu gesto. Fui embora com a sensação de fechar com chave de ouro minha pesquisa de campo.” *Diário de Campo 31/07/2004.*

A segunda visita a campo aconteceu no período entre 20 e 27 de março de 2005, onde foram coletadas maiores informações referentes à Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição e da Igreja São Francisco de Assis. Durante este período também participamos dos eventos da Semana Santa de Ouro Preto.

A Semana Santa, celebração do Mistério da Morte e Ressurreição de Jesus Cristo, propõe reviver o martírio de Cristo, os passos de sua morte ao caminho da salvação. Este é momento ímpar nas celebrações da fé cristã em Ouro Preto, por trazer e reviver as tradições, simbolismos e passagens importantes da história cristã, principalmente a corporeidade deste momento.

“No cristianismo, em particular, o corpo tem um papel decisivo na salvação e na cura do Homem. O Verbo se fez carne, o divino se fez humano, anulando a maior e mais original (no sentido de começo, fundamento) das dualidades. O mesmo Senhor está vivo ontem e hoje. A salvação não se refere unicamente à "alma", mas ao Homem “ (MIRANDA:2000 p.31)

O cerne da Semana Santa é o reviver, proporcionar ao fiel vivenciar as agonias de um Jesus humano e ao mesmo tempo celebrar a glória de um Deus vivo

¹⁴ Espécie de Capelinhas pelas quais as procissões da Semana Santa passam, simbolizando os passos de cruz a caminho da crucificação.

onipresente. Além do aspecto litúrgico, a convivência com os paroquianos nessa época é um aprendizado de religiosidade.

“Nunca vou me esquecer deste povo e destes momentos de consagração da sua fé. Eu, que nem sei bem o que é fé, ou onde ela está. Onde está a minha fé? Essa resposta não sei dar de imediato, mas sei “ver” onde tá (sic) a fé deste povo. Cada cruz, cada vela que se acende, cada joelho que se esfolta, cada ladeira subida e descida por esses senhores, nestas pedras lisas, tem que ter alguma explicação. Tem que ter uma força grande que faz essa pessoas vararem a noite, atrás desta procissão, onde está?” *Diário de Campo. 24/03/2005.*

Durante Semana Santa acontecem diversas comemorações, especialmente preparadas pelos fiéis da irmandade anfitriã. Em Ouro Preto há uma maneira peculiar de celebrar a Semana Santa. Por características de sua formação, a cidade possui duas igrejas matrizes, a Matriz de Nossa Senhora do Pilar e a Matriz de Nossa Senhora da Conceição. As duas matrizes se revezam durante os anos na realização da Semana Santa, isso dá muita riqueza à manifestação. O comportamento que existe desde o período colonial, competição entre as irmandades, acaba por refletir positivamente na organização do evento, e é a grande oportunidade que as paróquias têm de exibir suas riquezas.

“Ao mesmo tempo, que estou na igreja Matriz da Nossa Senhora da Conceição, ao acompanhar os trâmites para iniciar a procissão, soube que em outra igreja estão preparando a santa ‘Nossa Senhora das Dores’, para mais à noite acontecer a Procissão do Encontro, que é a saída das imagens em procissão para o encontro na praça Tiradentes. As imagens ornadas de Nossa Senhora das Dores e de Nosso Senhor dos Passos carregando a cruz, saem em procissão. A Senhora das Dores sai da Igreja das Mercês de Cima, e a do Senhor dos Passos sai da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. As duas imagens se encontram na Praça Tiradentes, onde acontece o sermão de abertura da Semana Santa - o sermão do Encontro, neste ano pregado por Dom Francisco Barroso Filho. Segue a procissão até a Igreja de Nossa Senhora do Pilar e à chegada, Sermão do Calvário pregado pelo Padre César Eduardo Assis Moreira.” *Diário de Campo 20/03/2005*

Pudemos vivenciar neste período os acontecimentos programados pela Semana Santa e também os episódios isolados de histórias anônimas que enriqueceram nosso campo imaginário.

“Preparação na Igreja de Antônio Dias, flores, ramos, manjeriço, cheiros... Durante o dia ocorrem os preparativos da procissão do Encontro, o santo (Nosso Senhor dos Passos) é disposto com o maior esmero para a Piedosa Procissão de Nosso Senhor dos Passos rumo à Praça Tiradentes. Ele é enfeitado com flores coloridas, e colocado sobre seu corpo um manto roxo, perfumado. Além da imagem mesma ser inteira perfumada pelas beatas que arrumam o santo. Em uma das conversas, com uma das moças que arrumam o santo, ela me apresentou um menino que havia doado o cabelo para a imagem. Ele me conta que desde que nasceu a mãe deixou seu cabelo crescer e quanto ele completasse 8 anos os cabelos seriam cortados e dado para o santo desfilar na procissão”. *Diário de Campo 22/03/2005*

A diversidade de pessoas observadas nos permitiu entender a corporeidade e as linguagens gestuais presentes e implícitas nos frequentadores daquele espaço sagrado, para posteriormente inseri-las no exercício cênico que complementa a dissertação.

As histórias são diversas e se misturam nas procissões, artifícios ímpares no que tange à propagação das manifestações individuais e coletivas. Observamos não só os corpos que caminham atrás da procissão, mas também aqueles que ficam nas calçadas, nas escadas, nas janelas e de alguma maneira são sujeitos dos festejos. Neste lugar, cheio de histórias e tradições, o espaço físico da cidade serve de suporte para as procissões e oferece o sustentáculo cenográfico para que estas ocorram. Neste campo os atores são os fiéis, que durante os cortejos revelam o espírito religioso do povo de Ouro Preto ao passear nas procissões levando em punho suas “armas” e seus estandartes.

“Nas procissões vi muitas representações de figuras bíblicas caracterizadas por pessoas da comunidade, Isaac, Jacó, Moisés, Verônica (como é luminoso seu canto ao desenrolar o pano da Sagrada Face). E que lindas são as crianças da cidade vestidas de anjo, correndo pela procissão. Tudo isso ao som das matracas, das varas dos soldados que batem duras no chão e dos sinos que anunciam o luto do Senhor, e no fundo a chuva lavando as ruas e as agonias deste povo”. *Diário de Campo 22/03/2005*

As festividades da Semana Santa, segundo os preceitos da Igreja católica, revivem momentos de sofrimento, e dá ao povo a força necessária para seguir, renovando os votos para um tempo próspero.

“Mesmo acordado durante a noite fazendo tapetes, o povo de Ouro Preto, cedinho, estava embaixo da chuva fina, para acompanhar o último festejo da Semana Santa. A cidade inteira se enfeita para a despedida, do que penso ser o evento mais importante de seus festejos. As janelas das casas estavam decoradas com colchas de retalho, toalhas bordadas e vasos de flores. Aos poucos, a procissão passa por cima dos tapetes, estes feitos de serragem se desmancham. Feitos de efemeridade e serragem”. *Diário de Campo 25/03/2005*

O período mais importante no decorrer da Semana Santa foi o entendimento de algumas relações que a fé proporciona. Em virtude da pesquisadora não ter uma tradição católica era muito difícil entender qual a importância das imagens dos santos e as representatividades destas no contexto religioso. A questão constante era entender porque as pessoas seguiam por quilômetros as imagens, porque senhoras e senhores se sacrificam subindo as ladeiras para no final da procissão beijar o santo. Em uma das últimas procissões essas dúvidas foram sanadas. A exaustão causada ao seguir por horas a procissão permitiu à pesquisadora desligar-se dos fatos pesquisados e foi neste instante que o entendimento foi alcançado. Ao vivenciar essas emoções do campo, a pesquisadora percebeu que as pessoas não cultuavam a imagem pura e simplesmente; ao contrário, essas imagens estão intimamente ligadas ao que representam ou simbolizam, e que na verdade as pessoas estavam atrás de vivenciar as passagens de Cristo, orientando-se pelos seus símbolos.

A partir destas reflexões e do registro de vídeo, avaliamos a necessidade de realizar um registro mais completo, inclusive o fotográfico (na terceira viagem), das imagens do teto das igrejas e do campo, como notaremos nas análises feitas no Capítulo 3.

A terceira viagem a campo ocorreu no período de 11 a 20 de julho de 2005, onde foi realizada a coleta de material fotográfico da igreja de Nossa Senhora da Conceição e da igreja de São Francisco de Assis. Lembramos aqui que a igreja de São Francisco de Assis aparece em nossa pesquisa como subsídio visual ao trabalho artístico, já que não foi analisada segundo os preceitos de François Delsarte. Aproveitamos esta última viagem para “amarrar questões”, ponderando nossas reflexões a respeito do campo. Atentos para a realidade que “o processo de pesquisa não é um processo de achar o real ou uma investigação para descobrir a verdade, mas ao contrário, é uma tentativa de confrontar, entrecruzar e ampliar os saberes”(SPINK:2003).

Traçamos um panorama geral de investigação, procuramos explorar outros lugares de Ouro Preto, visitando outras paróquias e pontos turísticos, a fim de buscar outros olhares sobre Ouro Preto.

“A diversidade dos acontecimentos, em geral contraditórios e ambíguos, provenientes dos diversos momentos do trabalho de campo dificulta traçar conclusões que nos pareçam prontas e, se não fôsse por ‘um pequeno detalhe’ seriam perfeitamente transponíveis a essa realidade específica. Justamente, em função desses ‘pequenos detalhes’ podemos compreender, através da aparência dos fenômenos empíricos, o significado que garante a particularidade dos modos de ser. Além disso, porque há condições para a produção dos discursos, é necessário conhecer cada contexto particular para compreender os significados atribuídos localmente aos conteúdos das falas. (SATO e SOUZA: 2001)”.

Capítulo 3- Os personagens pictóricos em revelação

3.1. Análises das pinturas

As relações entre religiosidade e iconografia tornaram-se referência no catolicismo. A partir do barroco, como vimos anteriormente, as imagens tornaram-se testemunho da encarnação ou sinal da manifestação de Deus, apoiadas na necessidade de “ver para crer”, como diz o ditado popular. A partir dessa perspectiva, fomos a campo para a escolha visual do material a ser estudado.

Na primeira fase das análises das obras pictóricas, escolhemos dois forros de igrejas Barrocas Mineiras, nos quais a gestualidade e a expressão adquirem importância por representarem bem o espírito artístico da época.

Escolhemos primeiramente duas igrejas:

- Matriz de Nossa Senhora da Conceição (de Antônio Dias) – 1746, Ouro Preto, Minas Gerais.
- igreja de São Francisco de Assis – 1766, Ouro Preto, Minas Gerais.

Posteriormente apenas a igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição foi selecionada para a análise, por entendermos que esta bastaria para os propósitos desta pesquisa de mestrado. Procuramos contextualizar historicamente a igreja, em seguida analisamos os personagens retratados em seu forro, segundo os estudos de François Delsarte, acompanhados de uma catalogação gestual.

A observação da igreja de São Francisco de Assis foi utilizada, servindo como inspiração para a obra coreográfica, como veremos no capítulo 4, designado a esta.

Para a análise do forro da igreja, os seguintes itens dos estudos de Delsarte foram levados em consideração¹⁵:

¹⁵ Vale lembrar neste momento, que a base dos estudos de Delsarte foi a observação, por meio de detalhados estudos dos gestos descobriu relações entre a linguagem gestual humana e seus significados emocionais. A partir das quais criou as leis máximas de expressão, Lei da Trindade e Lei da Correspondência. As explicações detalhadas da Ciência de François Delsarte encontram-se nos anexos

A. Ciência da Estática (oposição, paralelismo e sucessão)

É a ciência do equilíbrio das formas. Delsarte definiu a estática como baseada sobre o equilíbrio dos agentes das formas essenciais de movimento. Conforme apresentadas a seguir:

- **Oposição** - as oposições ocorrem quando partes de um corpo, isoladas ou não, se movem em sentidos contrários. Os movimentos desta origem promovem tensões de expressividade carregada e se desenvolvem quando o corpo todo está em ação.
- **Paralelismo** – ocorre quando duas partes do corpo ou mais se movem ao mesmo tempo na mesma direção. Esses movimentos indicam fraqueza e sinal de submissão.
- **Sucessões** – relacionam-se a ondas de movimento seqüenciais que partem de um impulso corporal. Nascem em um determinado local e passam pelo corpo como ondas.

1 e 2,acreditamos que a consulta do anexo seja relevante para melhor compreensão das análises, já que no corpo do texto apresentamos um resumo das Ciências de Delsarte

B.Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia)

É a ciência da expressão do movimento. O estudo da dinâmica compreende três categorias: o ritmo, a inflexão e a harmonia.

- **Ritmo** - diz-se propriamente do movimento realizável pelos corpos vivos, já que trata da proporcionalidade da velocidade do movimento em relação ao seu peso e seu tamanho, porém podemos também aproximá-lo das pinturas, se levarmos em consideração a intenção de movimento pretendida pelos pintores barrocos. Salientamos que, Delsarte em suas pesquisas realizou observações de obras de arte, porém baseou seus estudos no corpo humano. Propusemos então, um deslocamento no procedimento de análise proposto por Delsarte, ou seja, das imagens dinâmicas criadas por um corpo vivo para imagens estáticas pintadas na parede.

- **Inflexões** - são constituídas pelas diversas maneiras que o gesto adquire, passando pela *forma*; os caminhos do gesto *direção, polaridade do gesto*, até chegar à finalização (*focos, zonas e centros*).

- **Harmonia** - faz-se da união e ação existentes entre os três agentes (partes do corpo) do gesto: a cabeça, o tronco e os membros. “A Harmonia Dinâmica é fundada sobre a concomitância de intercâmbio entre todos os agentes do gesto” GIRAUDET (1977).

3.2 Análises do teto e os personagens

“O profeta via a Glória de Deus sobre um carro (merkabah). E o carro tinha quatro rodas imensas que iam da terra ao céu. E em cada roda havia uma figura: a de um anjo, a de um leão, a de um boi, e a de uma águia. Tais rodas, que iam da terra ao céu, representam os quatro evangelhos, cujas verdades são acessíveis até mesmo às pessoas mais simples (ao nível da terra), e, a mesma verdade, girando a roda, alcança o alto dos céus, isto é, pode ser entendida em sentido muito elevado e espiritual, pelos mais excelsos teólogos. A verdade

evangélica, assim, é acessível a todos. Alimenta os nobres e dessedenta os pobres.

Os evangelistas são simbolizados nos quatro animais referidos. São Mateus é simbolizado pelo anjo com rosto de homem, porque seu Evangelho se preocupa em comprovar a natureza humana de Cristo, enquanto São João (a águia) se preocupa em comprovar a natureza divina de Cristo Jesus. São Marcos é representado pelo leão, porque ele começa seu Evangelho falando da pregação de São João Batista no deserto da Judéia. Ora, o leão vivia no deserto, e a pregação de João foi como um rugido de leão. Ele quer mostrar Cristo como soberano, como rei. E o leão é o rei dos animais, enquanto São Lucas tem em vista demonstrar o caráter sacerdotal de Cristo. Daí ter como símbolo o boi, animal sacrificado no Templo.

São Lucas é representado pelo boi, o qual era o animal sacrificado no Templo de Jerusalém. Ora, São Lucas fala, logo no início de seu Evangelho, da apresentação de Jesus no Templo. A águia é o símbolo de São João, porque ele começa seu Evangelho falando da geração do Verbo em Deus, alçando-se desde o começo a alturas divinas, como a águia que se eleva em seu vôo. *“(FEDELI:2005)*

A análise realizada é exclusiva dos santos e das figuras dramáticas da Igreja (Virtudes) que podem ser identificadas por seus atributos coletivos¹⁶ ou atributos pessoais¹⁷.

Escolhemos as figuras concentradas na moldura central, já que possuem as melhores características de expressão e de identificação necessárias para as análises. Cabe lembrar que, neste capítulo, a análise será feita de forma fragmentada, separando cada um dos componentes gestuais de cada personagem. Assim, em nossas conclusões, associaremos todos os componentes de forma a elucidar a contribuição de cada parte para o todo.

¹⁶ Atributos Coletivos - símbolos que, juntamente com à indumentária e os atributos fornecem elementos para o reconhecimento dos santos, essas características são comuns a muitas imagens de santos e são capazes por si só individualizá-los. Fonte: quadros explicativos do Museu de Arte Sacra de Ouro Preto-MG, escrito por Cristina Ávila s.d.

¹⁷ Atributos Pessoais - símbolos que caracterizam fatos ou situações particulares da vida ou morte de cada santo e que, somados à indumentária e aos atributos coletivos, tornam possível a identificação das imagens. Fonte: quadros explicativos do Museu de Arte Sacra de Ouro Preto-MG, escrito por Cristina Ávila s.d.



FIGURA 1

3.2.1 Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto/MG¹⁸

Em 1727 iniciou-se a construção da atual Matriz Nossa Senhora. da Conceição de Antônio Dias, projeto conferido a Manoel Francisco Lisboa. Passou por diversos reparos entre 1745 e 1772, ano de conclusão da obra. Teve como autor do projeto da capela-mor (1756-1772) Antônio de Souza Calheiros, e foi modificada posteriormente por Jerônimo Félix Teixeira e Felipe Vieira.

A Matriz tem na composição da planta-baixa ajuntamento de dois blocos quadrangulares, o primeiro correspondente à nave e o segundo à capela-mor; a sacristia está disposta diametralmente atrás.¹⁹

A nave e a capela-mor possuem nas laterais corredores e acima, tribunas. No andar superior ainda há o coro. No altar-mor das laterais estão Santa Bárbara e São João Nepomuceno, e no centro uma imagem de Nossa Senhora da Conceição ladeada por colunas salomônicas²⁰, ramos, flores, anjos e querubins.

A decoração interna da nave é atribuída a Manoel Francisco Lisboa. Existem oito altares laterais, separados por extraordinárias colunas caneladas e encimadas por captéis jônicos denticulados²¹.

3.2.2 Forro da Capela Mor – atribuído a Lourenço Petriza, 1833.²²

A capela-mor tem o teto emoldurado e entalhado, misturam-se as técnicas estuque e pintura a óleo. Nesta configuração principal estão retratados feixes de trigo e os túrgidos cachos de uva: os símbolos eucarísticos do pão e do vinho, respectivamente.

O medalhão central é povoado e sustentado por anjos em nuvens e querubins, ambos envoltos por uma moldura exuberante com frisos dourados,

¹⁸ Tombada pelo IPHAN-Processo nº 75-T Inscrição nº 247 - Livro de Belas Artes, Fl 43, em data de 8 de setembro de 1939.

¹⁹ Ver em anexos a planta baixa da igreja

²⁰ Colunas salomônicas - pilar com terço inferior estriado e os dois terços superiores espiralados, com capitel compósito.

²¹ Dentículo - cada um dos entalhes em forma de dente.

²² As figuras analisadas podem ser encontradas tanto em de suas páginas originais, como no anexo 9 para que o leitor possa acompanhar as análises manuseando a figura.

compostos por concheados, enrolamentos e rocalhas²³ profusas e simétricas. A retratação não possui muita profundidade, as figuras têm pouco movimento e alguma imperfeição anatômica.

Ao lado do medalhão, as virtudes representativas da Fé (cálice) e da Esperança (âncora). Nas extremidades, sentados entre nuvens, estão retratados os quatro evangelistas, João, Mateus, Lucas e Marcos, e nos quatro cantos extremos os Doutores da Igreja²⁴: Santo Agostinho, Santo Ambrósio, São Gregório e São Jerônimo, igualmente enquadrados em molduras.

Embora a retratação esteja dentro de uma igreja de características e elementos essencialmente barrocos, repleta de simetria e equilíbrio, costuma-se dizer que já possui influências da Escola Neo-Clássica. Assim, alguns teóricos das artes não consideram a pintura retratada no forro desta igreja como uma pintura Barroca, porque a perspectiva desta retratação não é tão profunda como as apresentadas nas pinturas de características barrocas: as movimentações das vestes são singelas, comedidas, no entanto as influências barrocas são presentes, no que tange ao volume dos corpos e das vestes, e sua temática está ligada a retratação de momentos significativos da Igreja. Assim acabamos por considerar a pintura como barroca.

Enfim,

(...)-cabe a nós, através de nossa identificação, de nossa sensibilidade diante de sincretismos que assumimos, o valorizar estas realizações que nos tocam de perto. As quais, pouco importa possam ser rotuladas ou não provinciais, barrocas, ou de interior barroco ou barroco-rococó, ou externamente como de reminiscência românica, ou até mesmo assinalando excepcional unidade formal, ou de estilo indefinível. (GASPARINI in ÁVILA: 1997 p. 61)

²³ Rocalhas – Decoração ou ornamentos no formato de conchas estilizadas.

²⁴ Doutores da Igreja, título conferido a santos e intelectuais do século IV, V e VI da era cristã. São eles: Santo Agostinho, bispo de Hipona, antiga região ao Norte da África; identificado pelo Coração de Cristo Transpassado por Flechas; Santo Ambrósio, bispo que aparece com a mitra e o báculo, como Santo Agostinho; São Jerônimo, eremita e tradutor da bíblia para o latim vulgar, traje vermelho de cardeal e uma cruz de dois braços; São Gregório Magno, papa de 590 à 604, representado com a tiara e a cruz pontifical.



Detalhe 1

3.2.3 São Marcos²⁵

3.2.3.a Descrição da Imagem de São Marcos.

O santo está sentado sobre nuvens, mantém um livro no colo, suas vestes são azuladas, possui barbas, na cabeça calva vemos uma auréola. A boca encontra-se fechada, a testa está levemente franzida entre os olhos abertos direcionados para o alto como se seguisse à luz refletida. O olho direito está na direção da luz, no entanto o esquerdo está ligeiramente desviado, para o sentido oposto à luz.

A mão direita está sobre o peito com a palma da mão virada para dentro, cotovelos armados, distantes do corpo. O esterno parece ceder com a mão que o toca. A mão esquerda está voltada com a palma da mão para fora, os dedos estão abertos, o polegar separado dos demais dedos da mão. O corpo pende para a esquerda, porém há uma leve oposição da cabeça para o lado direito, o tronco possui torções. São Marcos está sentado com as pernas paralelas, porém a perna esquerda está em ligeira queda em direção ao centro, os pés escondidos nas nuvens. Nas nuvens também se esconde o leão, símbolo da emoção.

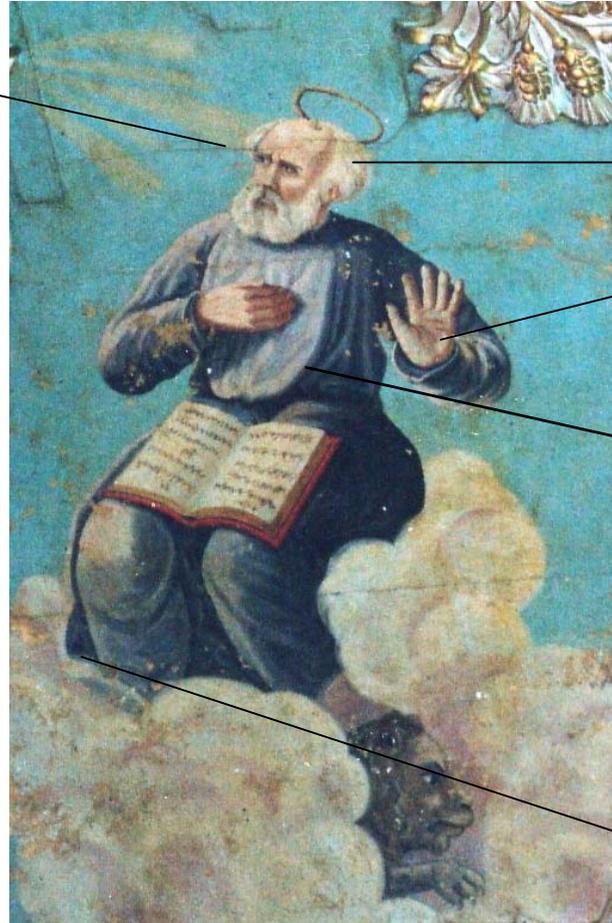
O espaço da pintura é apresentado em linhas diagonais, observadas tanto nas rugas das vestes quanto no posicionamento corporal, a fim de produzir perspectiva e profundidade. A pintura segue o estilo barroco, torções e exageros nas formas, já com influências do estilo neoclássico, observadas na rigidez dos contornos.

²⁵ Foto: Beth Romano

São Marcos

Ciência da Estática (oposição, paralelismo e sucessão)

Olhos: em *oposição* em relação ao corpo, indicando dúvida.



Cabeça: em *oposição* em relação ao tronco e a mão esquerda, exprimindo seu poder emocional;
Face: - *oposições* leves, entre os olhos indicando dúvida.

Braços: em *oposição* ao torso indicam força.

Tronco: *oposição* entre tronco e cabeça, configurando força.

Pernas: *paralelas*, uma em relação à outra, conotação de fraqueza, quase uma súplica.

Detalhe 1.1

3.2.3.b Análise de São Marcos, segundo a Ciência da Estática (Oposição, Paralelismo e Sucessão)²⁶.

Podemos observar nesta figura que seu estado corporal está modificado pela relação com a luz, que é irradiada na direção dos olhos.

Notamos assimetria existente entre tronco e cabeça, reforçada pela inclinação da cabeça e elevação dos ombros. A cabeça encontra-se em leve oposição em relação ao tronco, para manifestar seu estado de emoção que pode vir do contato do santo com a luz, como visto anteriormente, reflexo de Jesus. As oposições encontradas no tronco equilibram a composição e conotam força, neste caso a força pode estar relacionada à proteção ou benção, salientada pela posição dos braços.

A expressão de sua face não possui oposições fortes o que mostra tranqüilidade. Porém seus olhos em oposição, um em relação ao outro, e o franzir da testa, podem revelar desconfiança em relação ao que vem da luz. Ao mesmo tempo em que a luz pode dar fortalecimento, percebemos por meio das pernas paralelas, uma em relação à outra, conotação de fraqueza, quase uma súplica. Ressaltamos ainda a oposição dos braços que recuam o tronco.

Um corpo em sucessão é um corpo vivo, capaz de movimentar-se a qualquer momento, característica observada na figura analisada: como se por encanto esse santo pudesse se levantar em direção à luz.

Nas pesquisas de Delsarte, este observou que um corpo vivo está carregado de oposições permutado com sucessões, como podemos observar na imagem avaliada.

²⁶ Ciência proposta por Delsarte, explorada no cap 1 e explicada no anexo 1

Ciência da Dinâmica

- ❖ Ritmo
- ❖ Inflexões (Forma; Direção; Polaridade do gesto; Focos, centro, zonas,)
- ❖ Harmonia

Tronco:

❖ Ritmo:

Volumes maiores tem suas massas proporcionais, criando maior densidade, dando maior firmeza a essas partes, portanto um ritmo menor;

❖ Inflexões:

-Forma: linhas côncavas no corpo todo representando flexibilidade;

- Direção: de frente para trás, indica reflexão;

-Polaridade dos gestos: negativa (corpo todo), recuando em direção à luz, indicando devoção;

-Foco: epigástrico representa as afeições ligadas ao coração e ao externo, centro das emoções;

❖ Harmonia:

Estado: NORMAL-concêntrico confirmando reflexão.

-Ordem: oposição dinâmica equilibrando a figura de forma geral.



Detalhe 1.2

Cabeça:

❖ Ritmo

Massas menores, ritmos maiores, podendo dar mais precisão e agilidade ao movimento;

❖ Inflexões

- Direção: movimento oblíquo para cima representando súplica discreta;

- Zona: facial, indicam sentimentos elevados;

-Centro: Parietal, indica pensamentos ligados a moral.

Centro: Parietal representa as relações de moralidade;

❖ Harmonia

- Estado (cabeça): CONCÊNTRICO -normal, indicando ternura;

- Estado (olhos): CONCÊNTRICO-concêntrico, indicando contenção de espírito ou dúvida.

Braços:

❖ Ritmo

As partes menores do corpo possuem velocidade de ritmo indicando destreza;

❖ Inflexões

-Forma: linhas quebradas, punho e cotovelos exprimindo intenções intelectuais;

❖ Harmonia

Estado: NORMAL- excêntrico indicando exaltação.

Pernas:

❖ Ritmo

- Volume grande indica a possibilidade de enraizamento firmeza nas pernas, ritmo menor;

❖ Inflexões

-Formas: Linhas retas (perna direita) indicando exaltação, e ao mesmo tempo linhas oscilantes significando hesitação;

❖ Harmonia

- Estado:CONCÊNTRICO- normal, joelhos em queda indicando fraqueza, submissão.

3.2.3.c Análise de São Marcos segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia).

As partes menores do corpo do desenho possuem mais destreza, assim como a cabeça, a mão e os braços, caracterizam precisão e agilidade de movimento. Já o tronco e as pernas, por terem volumes maiores, têm suas massas proporcionalmente maiores, o que estabelece maior firmeza a essas partes.

Na figura analisada, o movimento parece nascer do interior do corpo, mais precisamente da região medial, foco epigástrico; os gestos nascidos nessa região representam afeições ligadas ao coração e ao esterno, centro das emoções.

O corpo apresenta movimentos circulares (linhas côncavas) que demonstram flexibilidade. Podemos observar também uma leve contração do torso no sentido contrário à luz, gesto de frente para trás, que explana reflexão. A polaridade deste gesto é negativa, por recuar em direção a luz, estes gestos revelam paixão, devoção.

O olhar permanece fixo na luz, como se ao observá-la recebesse alguma “mensagem” que nossos olhos não podem alcançar. Esta ação pode ser confirmada por meio de movimentos diretos (linha oblíqua direta) que podemos traçar dos olhos para a luz. A cabeça tem leve movimento oblíquo para cima, aparentando súplica discreta.

As expressões concentradas no rosto (zona facial), representadas pelo nariz, maçã do rosto e olhos, indicam sentimentos elevados da alma, que revelam um estado reflexivo.

Podemos observar nos braços como um todo, linhas quebradas (linha oscilante, reta depois circular), principalmente nos punhos e cotovelos, que exprimem intenções intelectuais. A intelectualidade é reforçada pelo livro aberto sobre o colo.

Gestos que finalizam com as mãos tocando o peito, na região média do torso indicam afeição, principalmente por referenciar a região cardíaca, ligada ao coração, essa afeição pode ser algo que ele observa através da luz.

As pernas possuem menor possibilidade expressiva se as compararmos com os demais agentes do gesto. As linhas oscilantes, quebras de joelho em ambas pernas, significam hesitação.

Quando a cabeça está voltada em direção ao objeto de admiração, está em estado CONCÊNTRICO - normal, que denota ternura. Os olhos, por sua vez, encontram-se em estado CONCÊNTRICO - concêntrico: olhos semicerrados indicam contenção de espírito.

As mãos de frente com os dedos sem tensão e abertos estão em estado NORMAL - excêntrico, sinalizam exaltação em relação à luz.

As pernas estão em estado CONCÊNTRICO - normal, o joelho esquerdo encontra-se em queda para dentro, mostrando fraqueza ou súplica.

O torso, ponto de partida do gesto, provoca um estado NORMAL - concêntrico pelo corpo; o movimento nasce de um impulso interno e acaba numa postura internalizada, indicando reflexão.

A imagem remete à súplica, à busca da luz, porque está no alto do lado esquerdo, correspondente ao lado receptivo. Existe oposição dinâmica que equilibra a figura, este tipo de movimento gera uma riqueza na expressão.

Dentro dos termômetros das emoções corporais, vemos os cotovelos distantes do corpo mostrando os desejos, o que reforça a busca pela luz.



Detalhe 2.1

3.2.4 São Lucas²⁷

3.2.4.a Descrição da Imagem São Lucas.

“São Lucas tem ao lado uma pequena cabeça de boi, como símbolo da força, da resignação”. (MONITOR CAMPISTA in GOMES:2003.p.57).

O santo está sentado sobre as nuvens, mantém um livro aberto no colo, cuja mão esquerda o segura firmemente. Suas vestes são douradas e sobre o ombro esquerdo e colo perpassa-se um manto azul. Possui barba espessa, cabelos castanhos e sobre a cabeça vemos uma auréola. A mão direita está com o dedo indicador levantado, os demais dedos estão voltados para baixo como se estivessem soltos. A boca encontra-se fechada e coberta pela barba, a testa está serena e iluminada pela luz. Os dois olhos abertos e direcionados para o alto seguem a luz refletida e parecem estar hipnotizados por ela.

Seu tronco está voltado para a direita, em torções exageradas em relação à cabeça. A cabeça possui forte inclinação para esquerda e para o alto, assim como o olhar. A luz que vemos incide na lateral esquerda de seu rosto, vinda do medalhão central para onde está direcionado o olhar.

São Lucas está sentado com as pernas abertas, cada uma para um lado, os pés escondidos nas nuvens. Sobre as nuvens estão escondidos os pés e o boi, símbolos da força para os católicos, o boi carrega e suporta as cargas.

O espaço da pintura é apresentado em linhas diagonais, observadas tanto no direcionamento da luz, na posição do corpo, como nas diversas dobras da roupa do santo. A pintura segue o estilo barroco, torções e exageros nas formas, já com influências do estilo neoclássico, observadas no rigor dos contornos.

²⁷ Foto: Beth Romano

São Lucas

Ciência da Estática (oposição, paralelismo e sucessão)

Tronco:

- em *oposição* à cabeça, indicando admiração;
- As *sucessões* animam cada parte da imagem exprimindo emoção;



Cabeça:

- Forte *oposição* da cabeça em relação ao tronco;
- **Face:** *Oposições* nos olhos indicando atenção, neste caso esta atenção está voltada para o medalhão (apresentado na composição geral do teto).

Pernas:

- Em *oposição*, uma em relação à outra, indicando força;
- Apresentam uma linha paralela em relação ao resto do tronco, indicando dúvida.

Braços:

- Em *oposição* em relação a todo o resto do corpo, indicando força.

Detalhe 2.1

3.2.4.b. Análise de São Lucas, segundo a Ciência da Estática (Oposição, Paralelismo e Sucessão)

A luz irradiada na direção dos olhos modifica o estado corporal da figura, como pode ser observado. As sucessões animam cada parte da imagem observada; são fluidas como uma onda e propõem a sensação de movimento na figura.

A cabeça encontra-se em forte oposição em relação ao tronco. O tronco por sua vez está em oposição a braços e pernas, apresenta inclinação em direção à luz observada pelo santo, o que conota força emocional.

Os braços em oposição ao tronco dão equilíbrio ao corpo, ao recuar no sentido contrário ao da luz, e indicam força que está relacionada a suas convicções religiosas. O tronco em oposição à cabeça (direcionada para a luz), revela desejo ou curiosidade. Pernas ainda em direções opostas, uma em relação à outra, revelam coragem ou força. Porém, apresentam uma linha paralela em relação ao resto do tronco, que indicam um leve titubear em relação ao que o Santo vê.

“É uma tomada de consciência total do homem: em face do Céu, ele descobre do mesmo passo a incomensurabilidade divina e a sua própria, situação no Cosmos. Porque o Céu revela, pelo seu próprio modo de ser, a transcendência, a força, a eternidade. Ele existe de uma maneira absoluta, porque é elevado, infinito, eterno, potente”. (ELIADE: 1995, p. 129)

A expressão de sua face não possui oposições fortes, o que mostra placidez. Porém, seus olhos em leve oposição revelam desconfiança ou estado de atenção em relação ao que vem da luz, como se não tivesse muita certeza de estar em uma posição protegida.

Observamos simetria existente entre tronco e pernas, reforçada no lado direito da composição. É possível traçar uma linha paralela do ombro direito ao joelho direito. Esse paralelismo dá uma indicação de fraqueza, salientado pelo braço, punho quebrados e mão direita, que parecem fracos, abandonados. Outro reforço da

fragilidade é evidenciado pelo cotovelo junto ao corpo, indicando humildade ou submissão.

Ciência da Dinâmica

- ❖ Ritmo
- ❖ Inflexões (Forma; Direção; Polaridade do gesto; Focos, zonas, centro)
- ❖ Harmonia

Tronco:

❖ Ritmo:

-Tronco e pernas, têm volumes maiores, e menor agilidade de movimento, ritmo menor.

❖ Inflexões:

-Forma: Linhas quebradas que expressam intenções intelectuais.

-Direção: - Tronco em torção da direita para a esquerda, indicando atração pelo medalhão.

-Polaridade do Gesto: Positiva, indicando interesse.

-Foco: Torácico, indicando glória.

❖ Harmonia:

-Estado: NORMAL-excêntrico, confirmando interesse em relação ao objeto que o santo observa.

-Ordem: Quanto maior decomposição do gesto, como nesta figura, maior oposição dinâmica, o que indica uma forma de expressão harmoniosa.



Detalhe 2.1

Cabeça:

❖ Ritmo:

- Cabeça, mãos e braços, por serem partes menores possuem mais destreza, ritmo maior.

❖ Inflexões:

-Direção: Movimento direto, linha oblíqua de baixo para cima exprimindo exaltação.

-Zona: Frontal representam gestos intelectivos.

-Centro: Parietal, sede dos pensamentos morais.

❖ Harmonia:

-Estado (cabeça): NORMAL-excêntrico, indicando estado de surpresa,

-Estado (olhos): CONCÊNTRICO-normal, indicando ternura.

Braços:

❖ Inflexões:

- Linhas quebradas nos braços, punhos e cotovelos, exprimem intenções intelectuais, acentuadas pelo livro aberto sobre o colo.

❖ Harmonia:

-Estado: NORMAL-normal, revelando abandono, reforçado pelas mãos sem tensão.

Pernas:

❖ Inflexões:

- Forma: Linhas retas (perna direita e esquerda) indicando exaltação;

❖ Harmonia:

-Estado: NORMAL-excêntrico, revelando expansão

3.2.4.c. Análise de São Lucas, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia).

Os gestos na figura nascem da parte alta do tronco, Foco Torácico; o torso se move em direção ao medalhão. Este tipo de gestual representa honra ou glória. O corpo apresenta movimentos quebrados, linhas oscilantes e mistas que expressam intenções intelectuais. A polaridade dos gestos é Positiva, pois o tronco tende a se mover em direção ao objeto de admiração.

A cabeça está em movimentação direta, linha oblíqua de baixo para cima, a fim de manifestar exaltação. Os gestos de baixo para cima são de foco indeterminado e sem real ponto de chegada, apontam para o ideal, o infinito. A fisionomia do desenho está concentrada na Zona Frontal, que representa gestos intelectivos, local onde surgem as reflexões. O centro gestual da cabeça é parietal, região sede dos pensamentos ligados a moralidade. Olhos abertos e sobrancelha em estado normal, olhos em estado NORMAL-excêntrico, expõem atitude de surpresa, quase pasmo. Quando a cabeça está virada em relação ao assunto de entusiasmo, está em estado CONCÊNTRICO – normal: mostra ternura.

O tronco se movimenta da direita para a esquerda, o que indica atração em relação ao objeto observado, neste caso específico o medalhão. O corpo tem uma tendência de movimentação em direção ao medalhão, estado NORMAL-excêntrico, indicando interesse em relação ao objeto que o santo observa. Esse tipo de movimentação parte de um interesse externo (no caso o medalhão) para gerar o movimento em direção ao objeto de desejo.

Quanto maior a decomposição do gesto, como nesta figura, maior oposição dinâmica, a qual representa uma forma de expressão harmoniosa. As linhas quebradas na retratação traduzem hesitação e, ao mesmo tempo, intenções intelectuais relacionadas com o livro aberto sobre o colo.

Os ombros manifestam as paixões (termômetro da emoção). Na figura o Santo os eleva em direção à luz, indicando fervor religioso. Mãos sem tensão em estado NORMAL-normal revelam abandono que deve ser entendido, neste caso, como o Santo abdicando do corpo em relação a algo maior.

As pernas estão em linhas retas na composição geral da figura e promovem exaltação. Embora apresentem quebras no joelho, o estado das pernas é NORMAL-excêntrico, joelhos em leve queda para fora, indicando expansão e interesse.



Detalhe 3

3.2.5 São João²⁸

3.2.5.a Descrição da Imagem de São João.

“São João tem na mão esquerda um livro aberto, com a direita empunhada uma caneta e aos pés vê-se uma águia de asas abertas, para desferir o vôo que é símbolo da sabedoria” (MONITOR CAMPISTA in GOMES: 2003.p.57).

Sua roupagem tem duas cores, nuances de vermelho e verde. O manto que o cobre é da cor verde. Há muito volume em suas vestes, o tecido tem queda e movimento para baixo, em direção às nuvens.

Seu tronco não apresenta fortes torções em relação à cabeça. Os ombros estão serenos, os cabelos longos não pesam sobre eles, estão colocados para trás. O esterno aparenta estar aberto e voltado para a direita.

A cabeça está ligeiramente virada para a direita, a testa e o olhar estão tranqüilos, voltados em direção à luz que refletida é nos olhos suavemente. Seus cabelos são longos e loiros e sobre a cabeça há uma auréola. Os lábios estão delicadamente fechados.

A mão direita segura uma pena (caneta), o polegar está escondido nas mãos fechadas, o cotovelo direito aparenta estar junto ao corpo embaixo das vestes. A mão esquerda segura o livro, que se encontra apoiado no colo na direção do abdômen, o polegar está aberto e o indicador separado dos demais dedos. O cotovelo esquerdo está levantado, porém não armado, apenas envolve o livro.

As pernas estão abertas, um joelho para cada lado e entre eles há a águia: alegoria de elevação intelectual e o símbolo iconográfico do Evangelista João.

²⁸ Foto: Beth Romano

A pintura é recheada de linhas diagonais, observadas tanto na atitude do corpo, quanto no direcionamento da luz - que é o centro da composição. A pintura segue o estilo barroco, torções e exageros nas formas, já com influências do estilo neoclássico, observado na exatidão dos contornos.

São João

Ciência da Estática (oposição, paralelismo e sucessão)

Tronco:

- em leve *oposição* em relação as pernas possibilitando movimentos graciosos, sem perder a força.
- linhas *sucessivas* (por toda a *figura*) dão harmonia ao desenho.

Braços: *oposição* em relação à cabeça e ao tronco exprimindo seu poder emocional.

- Os braços apresentam linhas *sucessivas* partindo dos ombros.



Cabeça: não apresenta fortes *oposições* em relação ao tronco, indicando serenidade.

Face: não possui *oposições* fortes indicando tranqüilidade.

Pernas: opõem-se uma em relação à outra indicando força.

3.2.5.b Análise de São João, segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão).

Como observamos anteriormente, o gesto nasce da multiplicidade de seus agentes. Esta harmonia é fundada na convergência ou na oposição dos movimentos; assim, o acordo perfeito está na concordância dos três agentes: cabeça, torso e membros.

A cabeça não apresenta fortes oposições em relação ao tronco. Porém como os braços estão na ação, a cabeça move-se em oposição aos braços e a mão para dar harmonia à figura. A expressão da face não possui oposições, característica que produz serenidade no rosto.

O tronco está em leve movimento espiral, o que permite movimentos magníficos, graciosos, sem perder a força. Podemos ainda perceber linhas consecutivas que indicam sucessão, oferecendo harmonia ao desenho.

Os braços se opõem à cabeça e ao tronco, evidenciando o poder emocional do santo. Ainda nos braços, encontramos linhas de sucessão que partem dos ombros, as quais provocam movimento na figura.

As pernas opõem-se uma em relação à outra, porém, há um paralelismo da perna direita em relação ao ombro direito, que indica súplica.

Ciência da Dinâmica

- ❖ Ritmo
- ❖ Inflexões (Forma; Direção; Polaridade do gesto; Focos, zonas, centro)
- ❖ Harmonia

Tronco:

❖ Ritmo:

Por ter volume maior, tem menor agilidade de movimento, ritmo menor. No entanto este tronco tem grande oscilação e movimento;

❖ Inflexões:

-Forma: Corpo como um todo apresenta movimentos redondos, ligados a atitudes mentais; linhas sinuosas representam graça e expansão.

-Direção: inclinado da direita para a esquerda indica atração em relação ao medalhão.

- Polaridade do Gesto: Positiva, o tronco tende a se mover em direção ao objeto de admiração, indicando interesse.

Foco: Torácico move em direção ao medalhão, indicando glória;

❖ Harmonia:

- Estado: NORMAL - excêntrico, indicando interesse em relação ao objeto que o santo observa.

- Ordem: Encadeamento de movimento, capacidade de realizar movimentos



Detalhe 3.2

Cabeça:

❖ Ritmo:

- Cabeça, mãos e braços, por serem partes menores, possuem mais destreza, ritmo maior.

❖ Inflexões:

-Direção: Gestos de baixo para cima representam elevação do espírito.;

- Zona: Bucal representam desejos ou atração em relação ao objeto observado;

- Centro: Occipital, sede do instinto, da força e das paixões;

❖ Harmonia:

- Estado (Olhos): NORMAL-normal indicando passividade;

- Estado (Cabeça): CONCÊNTRICO-normal, indicando ternura.

Braços:

❖ Inflexões:

- Forma: Linhas côncavas nos braços indicando expansão, graça e flexibilidade;

❖ Harmonia:

-Estado (Mão esquerda): EXCÊNTRICO-normal indicando expansão;

-Estado (Mão direita): CONCÊNTRICO-normal representando

Pernas:

❖ Ritmo:

- Pernas por terem volume maior, têm menor agilidade de movimento, ritmo menor;

❖ Inflexões:

- Linhas côncavas expressando expansão;

❖ Harmonia:

Estado: NORMAL-excêntrico, indicando expansão.

3.2.5.c. Análise de São João, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia).

A cabeça, as mãos, e os braços por serem partes menores possuem mais destreza, ritmo maior. Os gestos são rítmicos porque seus movimentos são subordinados a uma medida dada, neste caso a massa corpórea. Por terem ritmo maior, essas partes geram gestos dinâmicos, carregados de oposição e com grande riqueza em sua expressividade.

O posicionamento da cabeça é de baixo pra cima. Os gestos desta natureza são seguidos de gestos indeterminados e sem real ponto de chegada, apontam para o ideal, o infinito, para o lado direito do quadro. O foco do gestual do rosto é a Zona Bucal, que representa desejo ou atração, neste caso em relação ao objeto observado. Os olhos abertos sem tensão no olhar, em estado NORMAL-normal representam passividade, como se o santo aceitasse o que vem da luz. Por sua vez, o movimento da cabeça parece nascer na região Occipital, sede do instinto e da força, que são descritos nesta figura por meio da firmeza e segurança das suas movimentações. A cabeça, virada na direção do objeto de admiração, está em estado CONCÊNTRICO-normal, mostra ternura em relação ao que vê.

Os braços estão repletos de linhas côncavas concebendo expansão, graça e flexibilidade. A mão esquerda apresenta os dedos separados frouxos, a mão está aberta em estado EXCÊNTRICO-normal, que exhibe expansão. Por sua vez, a mão direita nos mostra dedos sem tensão, embora a mão esteja semi-aberta, as falanges estão encolhidas e arredondadas para segurar a pena em estado CONCÊNTRICO-normal, o que proporciona a sensação de prostração. Ainda nas mãos, os polegares em movimento de adução, como na mão esquerda, indicam a aproximação de um objeto de desejo.

Os cotovelos perto do corpo sugerem humildade, gesto observado no braço direito. E o cotovelo esquerdo longe do corpo nomeia afirmação da vontade e da certeza.

O tronco tem forte oscilação e movimento, cheio de linhas sinuosas, que representam graça e expansão. O corpo apresenta movimentos redondos, ligados a

atitudes mentais. O foco do tronco é Torácico, o centro do tórax está direcionado ao medalhão, indicando glória. O tronco em movimento da direita para a esquerda designa atração em relação ao centro do desenho - o medalhão, portanto, a polaridade do gesto é Positiva e o estado é NORMAL-excêntrico.

Nas pernas encontramos linhas côncavas que expressam expansão, estado das pernas, NORMAL-excêntrico com os joelhos em leve queda para fora, para significar dilatação e veemência.



Detalhe 4

3.2.6.São Mateus²⁹

3.2.6.a. Descrição da Imagem de São Mateus.

O Santo está sentado sobre as nuvens, sua indumentária é avermelhada com um manto amarelo, possui barbas brancas, na cabeça calva vemos uma auréola. Ao lado de São Mateus, há um anjo.

Sua cabeça e seus olhos estão voltados para a direita e para o alto, diretamente voltados para a luz. A boca está escondida entre a barba, a testa está levemente franzida.

Ele segura um livro verde fechado com a mão direita, o braço direito está semiflexionado, cotovelo levemente dobrado. A mão esquerda está apoiada sob o joelho esquerdo, seus dedos estão semi-abertos, o cotovelo está estendido. Os ombros estão em elevação em relação à luz.

Seu tronco apresenta leve torção em relação às pernas, para a direita, como se o tronco estivesse voltado para a direita e as pernas para frente. O esterno parece estar suavemente recuado para trás.

São Mateus está sentado com as pernas abertas, cobertas pela roupa em ligeira queda em direção ao centro, pés escondidos nas nuvens.

O espaço da pintura é apresentado em linhas diagonais, observadas tanto nas rugas das vestes quanto no posicionamento corporal, a fim de produzir perspectiva e profundidade. A pintura segue o estilo barroco, torções e exageros nas formas, já com influências do estilo neoclássico, observadas na rigidez dos contornos.

²⁹ Foto: Beth Romano

São Mateus

Ciência da Estática (oposição, paralelismo e sucessão)

Tronco: em oposição em relação à cabeça, indicando poder emocional.

Cabeça: forte oposição em relação ao tronco, exprimindo força;

Face: oposições leves indicando domínio da situação.



Braços: Paralelismo concentrado nos braços, os quais estão paralelos em relação ao plano médio do corpo, indicando ou submissão.

Pernas: em direções opostas, uma em relação à outra, indicando força.

Detalhe 4.1

3.2.6.b Análise de São Mateus, segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão).

As figuras vistas até então definem-se pela exibição de conflitos e oposições nos corpos, São Mateus não poderia ser diferente. O corpo realiza uma oposição de forças para manter-se em equilíbrio.

Encontramos forte oposição da cabeça em relação ao tronco, que gera força, poder emocional, que pode significar domínio da situação. Esta situação de domínio é reforçada pela serenidade que o rosto apresenta, sem oposições entre olhos e bocas, e também pela suavidade da testa.

As sucessões elípticas neste corpo produzem sensação de movimento contínuo. Entre as unidades de análise, cabeça, tronco, braços e pernas percebemos tensão por oposição ou rotações, que geram conflitos emocionais. As pernas em direções opostas, uma em relação à outra, indicam um estado de transição, porém apresentam uma linha paralela em relação ao resto do tronco, revelando medo ou fraqueza.

Nos braços vemos paralelismo em relação ao plano médio do corpo, denotando submissão. As linhas paralelas têm ainda a função de organizar o movimento.

Ciência da Dinâmica

- ❖ Ritmo
- ❖ Inflexões (Forma; Direção; Polaridade do gesto; Focos, zonas, centro)
- ❖ Harmonia

Tronco:

Ritmo:

- maior densidade, dando maior firmeza a essas partes, ritmo menor;

❖ Inflexões:

-Forma: Linhas côncavas por toda a extensão representando flexibilidade;

-Direção: leve contração do torso de trás para frente indicando reflexão;

- Polaridade do gesto: negativa, corpo todo recuado em direção oposta ao medalhão, indicando devoção;

- Foco: epigástrico, ligada ao centro das emoções;

❖ Harmonia:

- Estado: NORMAL-concêntrico indicando reflexão;

-Ordem: Oposição dinâmica equilibrando a figura como um todo.



Detalhe 4.2

Cabeça:

❖ Ritmo:

- Cabeça, mãos e braços por serem partes menores possuem mais destreza, ritmo maior;

❖ Inflexões:

-Direção: Movimento direto, linha oblíqua de baixo para cima exprimindo exaltação;

-Zona: Frontal, representam gestos intelectivos;

-Centro: Parietal sede das moralidades;

❖ Harmonia:

- Estado (Olhos) NORMAL-normal indicando passividade;

- Estado(cabeça): CONCÊNTRICO-normal, indicando ternura.

Braços:

❖ Inflexões:

- Forma: linhas verticais expressam decisão;

❖ Harmonia:

-Estado (Mão esquerda): CONCÊNTRICO-normal, indicando prostração.

Pernas:

❖ Inflexões:

-Forma: linhas côncavas expressando expansão;

❖ Harmonia:

Estado: EXCÊNTRICO-excêntrico – joelhos em leve queda para fora indicando um estado de passagem.

3.2.6.c Análise de São Mateus, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia).

A variação das massas corporais permite uma grande variedade de ritmos, por meio das inflexões. Nesta figura, cabeça, mãos e braços, por serem partes menores, possuem mais destreza, ritmo maior.

A cabeça está em movimento direto em linha oblíqua de baixo para cima, para exprimir exaltação. Portanto, a movimentação é ascendente, aponta para o infinito.

Os gestos do rosto estão concentrados na Zona Frontal, representando gestos intelectivos. O centro gestual da cabeça é o Parietal, sede das moralidades. Sobrancelhas e testa não apresentam tensão, esta atitude é reforçada pela movimentação dos olhos, que se apresentam em estado NORMAL-normal, promovendo passividade à expressão do rosto. Cabeça em estado CONCÊNTRICO-normal, se encontra virada em direção ao objeto de afeição, que instaura ternura à figura.

No tronco o gesto é rítmico, seus movimentos são subordinados a massa: quanto maior a massa, maior a firmeza provocando um ritmo menor. As linhas côncavas pela extensão do corpo representam flexibilidade. Podemos observar também uma leve contração do torso para trás em relação ao medalhão que indica reflexão. O movimento parece nascer do interior do corpo, mais precisamente da região medial, epigástrica, ligada ao centro das emoções. Polaridade dos gestos negativa porque o corpo recua em direção oposta ao medalhão, simulando paixão devota. O torso está em estado NORMAL-concêntrico, o movimento nasce de um impulso interior e acaba numa postura internalizada, indicando reflexão. Existe oposição dinâmica que equilibra a figura.

Os braços mostram linhas verticais que expressam decisão, energia e exaltação. A mão esquerda apoiada nos joelhos em estado CONCÊNTRICO-normal, dedos semifechados, falanges encurtadas, promovem prostração. O cotovelo esquerdo esticado mostra segurança.

As pernas em linhas côncavas expressam expansão. Estado das pernas Excêntrico-excêntrico, como se a qualquer momento o santo da figura fosse levantar, tal atitude indica estado de transição.



Detalhe 5

3.2.7 Virtude da Esperança³⁰

3.2.7.a Descrição da Imagem da Virtude da Esperança.

Segundo preceitos da Igreja, a realização do Homem, em união íntima com Deus, está situada muito acima das potencialidades naturais, estamos chamados a nos identificar com o próprio Cristo. Este processo se realiza pela graça e pelas virtudes teologais.

“As virtudes aperfeiçoam o homem aos atos pelos quais ele se ordena à felicidade. (...) Há, porém, uma dupla felicidade ou fim último para o homem. (...) A primeira é proporcionada à natureza humana, à qual o homem pode chegar pelos princípios de sua natureza. A outra é a felicidade ou a bemaventurança que excede a natureza do homem, à qual o homem pode chegar somente pela virtude divina [...] é necessário que sejam divinamente sobreacrescentados ao homem alguns princípios pelos quais ele se ordene de tal modo à felicidade sobrenatural assim como pelos princípios naturais ele se ordena ao fim que lhe é conatural, embora mesmo isto não seja possível sem o auxílio divino. Tais princípios são chamados virtudes teologais, seja porque têm a Deus por objeto, na medida em que por eles nos ordenamos corretamente a Deus, seja porque são infundidos em nós somente por Deus, seja porque estas virtudes nos são conhecidas apenas pela divina revelação nas Sagradas Escrituras.” (AQUINO in ALMEIDA: 2005 p. 23)

Esta figura, que representa a virtude da esperança, possui um manto vermelho sobre a sua cabeça e as suas vestes verde e vermelha estão amarradas por uma corda. Possui entre seus atributos a âncora, que carrega na mão esquerda, símbolo da esperança dos cristãos em Cristo, e a cruz Latina envolvida nos braços. O cotovelo esquerdo está perto do corpo e o direito afastado. O volume está concentrado na parte inferior do corpo. Seu corpo apresenta uma leve torção da direita para a esquerda em relação às pernas, como se o tronco estivesse de frente e as pernas voltadas para a direita.

³⁰ Foto: Carolina Romano

Seu olhar está direcionado para a esquerda e para baixo. A palma da mão está voltada em direção à cruz, para dentro. Os dedos das mãos estão separados. Seu esterno em projeção, juntamente com o pescoço, realça a leve torção da cabeça para a esquerda. Os pés estão perto das nuvens, pela primeira vez eles aparecem na figura retratada. Os joelhos apontam para esquerda e a Virtude parece estar sentada sobre as nuvens. A região pélvica e os seios apresentam grande volume. A perna direita está sutilmente à frente da esquerda, em leve oposição.

Virtude da Esperança

Ciência da Estática (oposição, paralelismo e sucessão)

Tronco: em leve movimento espiralado, promovendo leveza e graça;
- Ocorrem diversas sucessões no tronco facilitando a expressão dos movimentos.

Pernas:
- em oposição, uma em relação à outra, quase cruzadas, ao mesmo tempo em que há oposição em relação ao resto do corpo indicando força.



Cabeça: apresenta leve oposição em relação ao corpo;
Face: não possui oposições fortes indicando desalento.

Braços: opõem-se à cabeça e ao tronco exprimindo seu domínio emocional;
-Os braços encontram em linhas sucessivas partindo dos ombros.

Detalhe 5.1

3.2.7.b Análise da Virtude da Esperança, segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão).

As sucessões estão presentes no movimento do tronco, facilitando e promovendo a expressão dos movimentos, o fluxo de energia permite maior vitalidade na figura. O tronco está em leve movimento espiralado, geradores de leveza e graça.

Ressaltamos as oposições existentes entre tronco e cabeça, reforçada pela inclinação da cabeça para a esquerda. A cabeça encontra-se em leve oposição em relação ao tronco para manifestar seu estado de emoção. As oposições encontradas no tronco equilibram a composição e denotam vigor físico à figura.

A expressão do rosto possui oposições leves, o que mostra estado de desalento, porém a oposição dos olhos revela desconfiança em relação ao medalhão, como se não tivesse muita certeza de estar em um terreno seguro, quiçá uma tentativa de acreditar no que vê.

A oposição das pernas, que estão quase cruzadas uma em relação à outra, regulam o equilíbrio do corpo, indicam força.

Os braços opõem-se à cabeça e ao tronco em linhas sucessivas nascidas dos ombros, exprimindo seu poder emocional. As linhas quebradas numa só direção criam vínculo com o estado racional.

Ciência da Dinâmica

- ❖ Ritmo
- ❖ Inflexões (Forma; Direção; Polaridade do gesto; Focos, zonas, centro)
- ❖ Harmonia

Braços:

❖ Inflexões:

-Forma: linhas quebradas podem exprimir intenções intelectuais;

❖ Harmonia:

-Estado: (Mão esquerda) CONCÊNTRICO-normal indicando atitude de prostrar-se;

-Estado: (Mão direita) NORMAL-excêntrico representando exaltação.

Pernas:

❖ Ritmo:

- Volumes grandes indicam possibilidade de enraizamento, firmeza nas pernas, principalmente pela figura estar em uma posição sentada, ritmo menor;

❖ Inflexões:

-Formas: linhas côncavas representam movimentos de decisão;

❖ Harmonia:

- Estado: NORMAL-concêntrico indicando reflexão.



Detalhe 5.2

Cabeça:

❖ Inflexões:

-Zona: facial indicam sentimentos elevados.

Centro: Parietal centro da moralidade;

❖ Harmonia:

- Estado (cabeça), CONCÊNTRICO-Normal, indica ternura;

- Estado (olhos), EXCÊNTRICO - Normal, indica neutralidade.

Torso:

❖ Ritmo:

- Volumes maiores tem suas massas proporcionais, criando maior densidade, dando maior firmeza a essas partes, ritmo menor.

❖ Inflexões:

-Forma: linhas côncavas por toda a extensão representam exaltação;

-Direção: - Movimento direcionado da direita para a esquerda, o que propicia gestos atrativos;

-Foco:- epigástrico, que representa afeições ligadas às emoções;

- Polaridade do gesto: neutra (corpo todo);

❖ Harmonia:

Estado: NORMAL-normal, promovendo um bem estar;

-Ordem: Oposição dinâmica, equilibrando a figura como um todo.

3.2.7.c Análise da Virtude da Esperança, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia).

O movimento do corpo nasce da região medial epigástrica, a qual representa afeições. A direção do movimento é da direita para a esquerda, o que propicia gestos atrativos. A polaridade dos gestos é neutra, estado NORMAL-normal, promovendo um bem estar. Existem oposições dinâmicas que equilibram a figura. As linhas côncavas por toda a extensão representam flexibilidade.

Pernas volumosas indicam a possibilidade de enraizamento, firmeza nas pernas, reforçada pela figura estar sentada, cujo estado NORMAL-concêntrico apresenta reflexão.

Podemos observar nos dois braços linhas quebradas, que exprimem intenções intelectuais. Mão esquerda em estado CONCÊNTRICO-normal apóia a âncora, porém os polegares fazem o movimento de adução, indicam a aproximação de um objeto de desejo. Cotovelo esquerdo longe indica afirmação da vontade e da certeza, esperança. Mão direita em estado NORMAL-excêntrico representa exaltação à cruz, cotovelo perto do corpo mostra humildade.

Os gestos concentrados na zona facial indicam sentimentos elevados, o estado da cabeça CONCÊNTRICO-normal, sugere ternura. Estado dos olhos EXCÊNTRICO-normal propõe neutralidade. A parte do crânio que se destaca é a Parietal, centro da moralidade.



Detalhe 6

3.2.8 Virtude da Fé³¹

3.2.8.a Descrição da Imagem da Virtude da Fé

A cor de suas vestes é branca, verde e vermelha. O manto que cobre a cabeça é verde, em seu colo há um outro manto vermelho. Seu tronco apresenta leve torção em relação às pernas, como se o tronco estivesse de frente e as pernas voltadas para a direita. As pernas estão unidas pela musculatura interna, a perna esquerda está à frente da direita. Nesta figura também observamos os pés descalços.

“Objeto de tantos mitos, os pés são o lugar de contato entre o homem e a terra, ponto de partida para sua verticalização, elevação e ascensão. Os pés representam a força da alma, o suporte da postura ereta, a base de nossa estatura, o domínio do TER”. (MIRANDA: 2000.p. 61)

A região pélvica apresenta amplo volume, assim como os seios. O braço esquerdo abraça a cruz, que está apoiada sobre a dobra do cotovelo. A mão esquerda tem a palma da mão voltada para a cruz. A mão direita fechada segura o cálice iluminado. O cálice, com a cruz que sai do seu interior, símbolo da obediência, sofrimento e paixão ao Senhor. A cruz está fincada sobre uma espécie de coluna com um ramo ao lado, símbolo da entrada triunfal de Jesus em Jerusalém. Ao lado da perna direita há um livro aberto com escrituras, o qual simboliza o antigo testamento (conforme os atributos próprios da figura da Fé). Ambas as virtudes são por demais semelhantes, ocorrem apenas pequenas modificações nos braços, nas cores, símbolos e rosto.

³¹ Foto: Beth Romano

Virtude da Fé

Ciência da Estática (oposição, paralelismo e sucessão)

Tronco:

- As *sucessões* presentes propõem movimentos no tronco, exprimindo emoção;
- Tronco em leve movimento espiralado ascendente, em oposição em relação às pernas, promovendo graciosidade.

Pernas: em direções opostas, uma em relação à outra, regulando o equilíbrio do corpo e indicando força.



Cabeça: apresenta leve *oposição* em relação ao corpo, indicando serenidade.

Face: possui oposições que indicam conflitos e estado de alerta.

Braços: (direito) aberto em posição *paralela* em relação ao corpo indicam estabilidade.

3.2.8.b Análise da Virtude da Fé, segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão).

As sucessões promovem movimentos no tronco que exprimem emoção. O tronco em leve movimento espiralado promove graciosidade.

As pernas em direções opostas, uma em relação à outra, regulam o equilíbrio do corpo, dão estabilidade à figura. As pernas também estão ao mesmo tempo em oposição em relação a todo o resto do corpo, assinalando força.

A cabeça apresenta sutil oposição em relação ao corpo, porém a face possui oposições mais fortes que sugerem conflitos e estado de alerta.

Braços abertos em posição paralela em relação ao corpo, indicam estabilidade, mas ao mesmo tempo deixam a figura vulnerável. As linhas paralelas também transmitem tranqüilidade à figura.

Ciência da Dinâmica

- ❖ Ritmo
- ❖ Inflexões (Forma; Direção; Polaridade do gesto; Focos, zonas, centro)
- ❖ Harmonia

Tronco:

❖ Ritmo:

- Volume maior tem suas massas proporcionais, criando maior densidade, dando maior firmeza a essas partes, ritmo menor;

❖ Inflexões:

-Forma: linhas côncavas por toda a extensão representam flexibilidade;

- Direção: da direita para a esquerda, o que propicia gestos atrativos;

-Polaridade do gesto: neutra (corpo todo), revelando imparcialidade;

-Foco: epigástrico, representa afeições ligadas às emoções;

❖ Harmonia:

-Estado: NORMAL-normal, promovendo um bem estar;

-Ordem: Existe oposição dinâmica equilibrando a figura como um todo.



Detalhe 6.2

Cabeça:

❖ Inflexões:

-Direção: De baixo para cima - representam a elevação da alma e do espírito;

-Zona: facial indicam sentimentos elevados;

-Centro: Parietal, centro da moralidade;

❖ Harmonia:

- Estado (cabeça), EXCÊNTRICO-normal, indica sensualidade.

-Estado (olhos) EXCÊNTRICO-excêntrico, indica admiração.

Braços:

❖ Inflexões:

- Forma: Nos dois braços há linhas quebradas, podem exprimir intenções intelectuais.

❖ Harmonia:

-Estado (Mão esquerda) EXCÊNTRICA-normal indica expansão.

-Estado (Mão direita) NORMAL-concêntrica representa autoridade.

Pernas:

❖ Ritmo:

- Volume grande indica possibilidade de enraizamento, firmeza nas pernas, principalmente pela figura estar em uma posição sentada;

❖ Inflexões:

-Forma linhas retas, que determinam exaltação;

❖ Harmonia:

- Estado: NORMAL-concêntrico indica reflexão.

3.2.8.c Análise da Virtude da Fé, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia).

A sensação de ritmo expressa por esta figura é dinâmica, proporcional às partes do corpo e à massa que este possui. O corpo apresenta linhas côncavas para conotar flexibilidade. O movimento parece nascer do interior do corpo, mais precisamente da região medial epigástrica, para representar afeições ligadas às emoções. A direção do movimento do tronco é da direita para a esquerda, o que propicia gestos atrativos.

No que tange à ação do tronco, a polaridade dos gestos é neutra, não apresenta atração ou repulsão diante de algum fato ou objeto. O estado é NORMAL-normal, que promove a sensação de bem estar e, tranqüilidade. Existem oposições dinâmicas que equilibram a figura.

Os gestos do rosto, concentrados na zona facial, indicam sentimentos elevados. O estado da cabeça, EXCÊNTRICO-normal, indica sensualidade. O estado dos olhos é EXCÊNTRICO-excêntrico. As sobrancelhas estão delicadamente elevadas, indicam admiração. A parte da cabeça que se destaca é a parietal, centro da moralidade, como também pudemos ver com a Virtude da Esperança.

Podemos observar nos dois braços linhas quebradas, as quais exprimem intenções intelectuais. A mão esquerda em estado EXCÊNTRICO-normal indica expansão; já a direita permanece estado NORMAL-concêntrico, indica autoridade. O polegar da mão esquerda faz o movimento de adução: indica a aproximação de um objeto de desejo. O cotovelo do braço direito está perto do corpo, o que sugere humildade. O cotovelo esquerdo, longe do corpo, indica afirmação da vontade e da certeza, fé.

As pernas apresentam um grande volume indicando a possibilidade de enraizamento dando firmeza na figura toda, mesmo que os pés estejam sobre as nuvens. Observamos nas pernas dois tipos de linhas: linhas retas (na perna direita) e linha oblíqua (na perna esquerda) O estado de ambas é NORMAL-concêntrico indica reflexão.



Detalhe 7

3.2.9 Anjos do medalhão central¹

3.2.9.a Descrição da Imagem dos anjos

Esse medalhão central revela um dos momentos importantes e históricos da Igreja, que é a transformação do corpo de Cristo em hóstia. Os anjos, como vimos anteriormente, simbolizam a presença de Deus.

Os anjos(centro) pintados de asas vermelhas olham o ostensório (ou custódia) que se encontra sobre a cabeça do anjo central entalhado.

Existem grupos de quatro anjos simetricamente desenhados em ambos os lados da composição, no total de oito. Eles admiram o ostensório, uns de olhares baixos, outros de olhares altos.

Os anjos entalhados são em número de três, um central e os outros dois simetricamente colocados em lados opostos – direito e esquerdo. O anjo central possui a custódia sobre a cabeça, tem o olhar sério e compenetrado. O anjo da esquerda tem a cabeça voltada para a direita e para baixo, o olhar acompanha a inclinação inferior. O anjo da direita tomba a cabeça para a esquerda, o olhar é preciso para o alto.

A pintura e os entalhes seguem o estilo barroco, principalmente por trazerem elementos simétricos, espiralados, anjos, painéis centrais e símbolos da eucaristia.

“(...) transmitindo-lhes a plasticidade ornamental de amplas composições animadas por motivos vegetalistas, simétricos ou estilizados, folhas de acanto enroladas em espirais, frutos, cartelas, pâmpanos, anjinhos, aves, conchas, envolvendo painéis com os símbolos das litânicas marianas e da Eucaristia, ou ainda cenas religiosas e trechos de paisagens fantásticas. Trata-se de uma solução plástica de absoluta originalidade, que em muito vem contribuir - mais do que se tem querido ver - para a afirmação do conceito de *espaço forrado a ouro* que tão bem individualiza o barroco nacional” (SERRÃO in ÁVILA:1997,p.93).

¹ Foto: Beth Romano

ANJOS

Ciência da Estática (oposição, paralelismo e sucessão)

Os anjos pintados em vermelho opõem as cabeças, observando o ostensório, indicando admiração.

Os anjos pintados em azul olham em direção contrária ao ostensório, indicando introspecção.

Os anjos talhados opõem as cabeças entre si. Bem como a direção de seus olhares, dando equilíbrio dinâmico à figura.

O anjo branco está em posição paralela ao ostensório, sugerindo contemplação.



Detalhe 7.1

3.2.9.b Análise dos anjos segundo a Ciência da Estática. (Oposição, Paralelismo e Sucessão).

Os anjos de asas vermelhas olham em direção ao ostensório, mostram admiração. A expressão do rosto possui oposições fortes, principalmente nos olhos, o que mostra estado de atenção ao objeto admirado, neste caso a hóstia.

Os anjos de asas azuis olham em direção contrária, cabeça virada no sentido oposto ao objeto central, aponta introspecção. A expressão de sua face não possui oposições fortes, o que mostra placidez. Esta situação de placidez é observada no rosto que se apresenta, sem oposições entre olhos e bocas, e ainda possui suavidade na testa.

O anjo branco está em posição paralela ao ostensório, porém oposto aos demais, sugere, portanto, contemplação. A expressão da face não possui oposições, o que produz serenidade no rosto, assim como nos anjos azuis.

Os anjos talhados da direita e da esquerda opõem as cabeças e a direção de seus olhares, também se encontram em oposição, um em relação ao outro, promovendo assim, equilíbrio dinâmico à figura. As cabeças dos anjos das laterais apresentam oposições em relação ao anjo central, o que estabelece uma relação de poder emocional e domínio da situação. O anjo central, por sua vez, é a figura principal da composição. Ele carrega o ostensório com a hóstia (segundo os católicos, o corpo de cristo), sua expressão dá uma indicação de fraqueza, ou, submissão.

Ciência da Dinâmica

- ❖ Ritmo
- ❖ Inflexões (Forma; Direção; Polaridade do gesto; Focos, zonas, centro)
- ❖ Harmonia

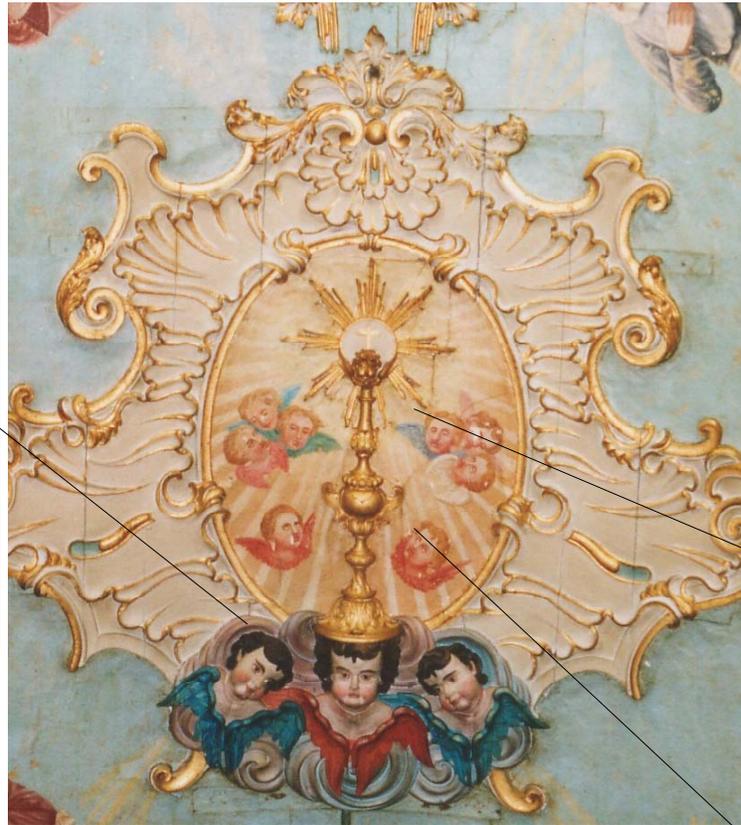
❖ Inflexões:

-Zona: facial concentrados no rosto indicam sentimentos elevados. Essa característica destaca-se nos anjos entalhados, porém também pode ser percebida nos anjos pintados.

-Direção: Os anjos que olham de cima para baixo exprimem atitudes de submissão, os que olham de baixo para cima, expressam elevação da alma.

❖ Harmonia:

-Estado: (cabeças entalhadas), CONCÊNTRICO-normal, indica ternura.



Detalhe 7.2

❖ Harmonia:

Os anjos pintados de azul, Estado (olhos) CONCÊNTRICO-concêntrico, indicam contenção de espírito.

❖ Harmonia:

Os anjos pintados de vermelho com estado dos olhos EXCÊNTRICO-excêntrico e sobrancelhas delicadamente elevadas sugerem admiração.

3.2.9.c Análise dos anjos, segundo a Ciência da Dinâmica (ritmo, inflexões, harmonia).

Neste medalhão central observamos apenas uma parte do corpo: a cabeça. Ao considerar os recortes feitos por esta pesquisa, faremos as análises das cabeças dos anjos como nas outras figuras analisadas.

Os gestos do rosto, obviamente concentrados na zona facial, sugerem sentimentos elevados. Evidenciam-se nariz, maçãs do rosto e olhos, onde habitam os gestos mais refinados, que refletem diretamente a alma, mais destacados nos anjos entalhados, porém também percebidos nos anjos pintados.

Estado das cabeças dos anjos entalhados, CONCÊNTRICO-normal, indica ternura. A fisionomia do anjo central está concentrada na Zona Frontal, que representa gestos intelectivos, local onde surgem as reflexões. Já nos anjos laterais, as fisionomias estão concentradas na Zona Temporal, o que revela reflexões e intenções de dúvida. O anjo à direita do observador apresenta estado CONCÊNTRICO-normal, que se referem à ternura. O anjo à esquerda do observador mostra estado EXCÊNTRICO – normal, reveladora de sensualidade.

Os anjos pintados de azul têm estado dos olhos CONCÊNTRICO-concêntrico, indicam contenção de espírito. As cabeças estão em movimentação direta, linha oblíqua de cima para baixo.

Os anjos pintados de vermelho têm estado dos olhos EXCÊNTRICO-excêntrico e sobrancelhas delicadamente elevadas, sugerindo admiração. O olhar está fixo na hóstia. Esta ação é confirmada por meio de movimentos diretos (linha oblíqua direta) que traçamos dos olhos dos anjos em direção ao Santíssimo Sacramento.

Os anjos que olham de cima para baixo exprimem atitudes de submissão, os que olham de baixo para cima, representam elevação da alma.

4. Capítulo 4- Nos percalços da Fé

4.1 O Processo Criativo

Paixão e Fé

Já bate o sino, bate na catedral
E o som penetra todos os portais
A igreja está chamando seus fiéis
Para rezar por seu senhor
Para cantar a ressurreição
E sai o povo pelas ruas a cobrir
De areia e flores as pedras do chão
Nas varandas vejo as moças e os lençóis
Enquanto passa a procissão
Louvando as coisas da fé
Velejar, velejei
No mar do Senhor
Lá eu vi a fé e a paixão
Lá eu vi a agonia da barca dos homens
Já bate o sino, bate no coração
E o povo põe de lado a sua dor
Pelas ruas capistranas de toda cor
Esquece a sua paixão
Para viver a do Senhor
(Tavinho Moura e Fernando Brant).

O desejo ao iniciar esta pesquisa, era realizar uma criação artística. Analisamos muitas vezes o que realmente motivava esta concepção. Trazíamos a vontade de concretizá-la, avaliamos, no entanto, que a criação não seria parte indispensável para esta dissertação de mestrado. Porém, isto não enfraqueceu de forma alguma o desejo, como intérprete, de traduzir em linguagem artística corporal as experiências realizadas durante a pesquisa.

Após muita investigação chegamos à máxima: o processo criativo proposto nesta pesquisa veio para aproximar as vivências da intérprete ao universo das imagens, coletadas e produzidas durante a pesquisa, sejam elas interiores ou exteriores². Desta

²Nos referimos às imagens interiores, neste contexto, de acordo com as idéias expressas por James Hillman em "Psicologia Arquetípica - Um breve relato", especificamente capítulo 2 - A Imagem e a Alma: Base Poética da Mente. HILLMAN, J. Psicologia arquetípica: um breve relato. São Paulo: Cultrix, 1983.

maneira, não pretendíamos mostrar uma realidade estética de Ouro Preto, tampouco imitar personagens dos tetos ou fatos ocorridos durante as investigações, ou ainda, realizar estudos coreográficos sobre as práticas de François Delsarte. Desejávamos fazer uma síntese, condensar os flashes de memória vividos na pesquisa de campo a um dos fatos que mais nos chamou atenção: a relação dos paroquianos com suas crenças, por meio do caminho solitário que cada indivíduo percorre para encontrar e manifestar a fé. Constatamos aí “a mola propulsora” para a concretização de nossos anseios artísticos, o termo **fé** tornou-se recorrente em nosso caminho, pautando todo o processo criativo.

“Ouro Preto é uma cidade que transpira religiosidade e riqueza, e esconde por trás dela a pobreza e o sofrimento de um povo que nasceu sob a exploração.

O excesso de ouro nos causa deslumbramento, brilha os olhos, ofusca a alma e a mente. As igrejas desde o período colonial são muito importantes na vida dos cidadãos desta cidade. Os párocos são extremamente fervorosos, percebo que todo este cenário ajuda a manifestação da fé. A reza é hábito, faz parte da vida dos ouropretanos, apesar da relação de dualidade e confusão promovida pelo turista que acaba por descaracterizar esta realidade.

Andando por Ouro Preto, pude notar em cada ponte, em cada esquina, uma cruz - símbolo da devoção e da fé católica. Cada lugar que ando tem um santinho, um oratório. A lenda diz que as cruzes têm a função de espantar os maus espíritos ou “fantasmas” que andavam por aqui. O fato é que tudo isso inspira a fé do povo de Ouro Preto. Impõe o amor do povo pela Igreja, pela sua paróquia, a casa da devoção, o templo da sua fé “. *Diário de Campo 23/07/2004.*

A melhor maneira encontrada para entender a fé das pessoas de Ouro Preto foi vivenciar seus rituais, deixando-nos levar pela sua devoção, e esse contato com a crença da alteridade nos chamou atenção para os nossos questionamentos a respeito da fé. Percebemos, neste ínterim, que nossa fé independe de convicções religiosas e que ela é uma fé na ontologia pertinente ao processo artístico desta pesquisa.

Acreditamos que a “grande” busca subjetiva deste trabalho foi a fé. A fé no sentido mais amplo da palavra, deslocada do contexto religioso, foi o que nos motivou a escolher esta temática. Nos voltamos para dentro da igreja para entender a fé do outro, saber o que motivava as pessoas a acreditarem em algo que elas não viam, e desta

forma encontrar a nossa fé. A fé de quem acredita que coisas mais complexas são possíveis de realizar. Se segundo os católicos, Deus ressuscitou, o que pra nós descrentes, seria impensável, porque não poderíamos realizar este trabalho, mesmo com todas as dificuldades que um trabalho acadêmico-artístico, carregado de processos individuais, nos apresentaria. Priorizamos o aspecto de identificação da fé vivenciada em campo e a fé que mobilizava a nossa criação, e chegamos nos termos confiar, acreditar. E o trabalho prático tem reflexos diretos dessa nossa nova crença: apesar de todas as dores e decepções que a vida apresenta ela continua e nos surpreende.

No processo criativo, ambicionamos trabalhar com a subjetividade. No entanto, reafirmamos a pesquisa artístico-científica, principalmente porque aproveitamos a plenitude da vivência em campo para viver integralmente as emoções, aspecto relacionado à parte artística, ao mesmo tempo em que coletamos em campo informações que foram utilizadas cientificamente.

No início do processo de investigação prática em sala de trabalho, os materiais registrados em pesquisa de campo foram usados como base para a experimentação, por meio de laboratórios práticos de dança. As movimentações pesquisadas em laboratório continham as chaves para a abertura do “portal do mundo” das imagens interiores, geradas pelo inconsciente pessoal ou coletivo³, as quais traziam a identificação com as imagens exteriores. Tanto as originadas pela pesquisa de campo, quanto as imagens pictóricas e ou fotográficas que remetam ao universo religioso, tema da nossa pesquisa.

Nos trabalhos em sala apareceram movimentos que condensam no corpo os dados coletados durante a pesquisa. Esses elementos surgem na cena a fim de complementá-la: dos objetos e adereços que trazem a aproximação da realidade poética a ser expressa, até o universo das imagens propostas.

³ Jung chamou de inconsciente pessoal conteúdo das aquisições da existência individual, camada mais superficial de conteúdos. O inconsciente coletivo da “parte da psique que retém e transmite a herança psicológica comum da humanidade. Estes símbolos são tão antigos e tão pouco familiares ao homem moderno que este não é capaz de compreendê-los ou assimilá-los diretamente”. Ler mais em: HERDENSON. J.L. Os mitos e o homem moderno In JUNG, Carl Gustav. O Homem e seus Símbolos. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1964.

Tanto o inconsciente pessoal como o inconsciente coletivo apresentam muitas referências. Estas fazem parte da história do indivíduo e refletem diretamente na criação artística. Trabalhar com imagens facilitou o processo de desconstrução da técnica de dança, fortemente arraigada (por exemplo, poder esquecer dos músculos que devem ser ativados ao realizar uma movimentação) e também “liberou” a fruição de movimentos novos.

A partir de um repertório individual de movimento⁴, desenvolvemos ações corporais, por meio da utilização de elementos oferecidos pela pesquisa de campo: depoimentos, histórias, músicas, cheiros e sons; além da observação de pessoas e seus modos de expressão gestual. A pesquisa de campo possibilitou registrar e assimilar para a cena tanto dados técnicos, quanto elementos do contexto cultural que a convivência com as pessoas e paisagens de Ouro Preto proporcionou.

As imagens e movimentações presentes nos laboratórios de dança foram trabalhadas até que fossem encontradas soluções expressivas, através da elaboração em forma de partituras de movimento.

As imagens interiores utilizadas para a criação artística foram capazes de se manifestar de muitas formas e com esta experiência, as imagens puderam ser decodificadas. A utilização destas permitiu que aos poucos, nos libertássemos das padronizações incorporadas por meio do treinamento intensivo da técnica do ballet clássico, dando espaço para descobrir novas formas de movimentação.

4.2 A Instrumentalização⁵

As indicações da parte prática foram dadas pela co-orientadora desta pesquisa, a Professora Grácia Navarro. Aproximo-me de Grácia a partir do momento

⁴ Segundo Delsarte o movimento corporal do indivíduo contém a expressão e comunicação de idéias, sensações e sentimentos pessoais, que se exprime através de uma gestualidade específica única e diferente em cada um, contendo a alma do gesto. Podem ser de três espécies: – constitucionais, nascem com o indivíduo; - habituais, influenciados pelo ambiente; - acidentais, realizados através de algo que provoca o sentimento. A este conjunto de gestual e ações denominamos repertório individual de movimento.

⁵ Neste momento passo a conduzir as reflexões deste capítulo em primeira pessoa do singular, por se tratar de um processo criativo que neste momento se individualiza.

que descobro sua pesquisa relacionada ao universo católico religioso, ligado a danças brasileiras. No decorrer desta pesquisa nos conhecemos, na tentativa de encontrarmos uma linha de trabalho comum.

Nesta etapa denominada instrumentalização foram realizados os seguintes procedimentos:

- Pesquisa de campo (relatada no capítulo 2);
- Laboratórios de dança;
- Exercícios intitulados - Da Imagem pictórica ao corpo a partir dos princípios de François Delsarte;
- Exercícios de mimesis corpórea⁶;
- Participação nas aulas de danças brasileiras, ministradas pela Co-Orientadora Professora Grácia Navarro;
- Transcrição de depoimentos e narrativas adaptadas para o espetáculo;

4.2.1.Primeiras indicações

Seguindo a sugestão de Grácia montei uma seqüência a partir dos elementos que eu já possuía ou imaginava, que consistiam em movimentos de uma mulher dançando em diversas fases da sua vida: criança, mulher e velha. Tais movimentos foram resgatados de uma seqüência apresentada na disciplina de Composição Coreográfica II, durante a graduação em dança. Porém a nova seqüência veio carregada de imagens e idéias coletadas durante a pesquisa de campo. Foi necessário organizar meus desejos concretamente para a criação das células de movimento. A partir desta proposta, nomeei cada parte das células de movimento criadas. Essa nomeação se deu a partir da primeira idéia que me veio à mente, depois,

⁶ A mimesis corpórea é uma metodologia que vem sendo desenvolvida pelo Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), de apreensão de matrizes corpóreas e vocais a partir da observação, imitação e codificação de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano. Esta metodologia aplica-se à imitação de pessoas, de animais, de quadros e fotografias, etc. Ler mais em Burnier, L. .A arte de ator. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

as palavras e suas respectivas células foram ordenadas em uma seqüência que seguiu uma lógica subjetiva:

Velho – Luta – Lamento – Choro – Festa

Com o estabelecimento dessa ordem apareceram novas palavras (em negrito) incluídas na seqüência.

Fé – Velho – Luta – **Canto** – Lamento – Choro – Festa.

A partir destas indicações, foi realizado um laboratório de movimentações em cima de estímulos sonoros. Resultaram movimentos desorganizados e sujos, duros e presos. Corri, cansei, tive medo de cair, fiquei sem fôlego e entrei em um laboratório de ações.

Os procedimentos seguintes foram:

- Ver filmes que apresentam o tema da “Igreja”;
- Trabalhar aeróbicamente para obtenção de energia, fôlego e força;
- Trabalhar na desconstrução das técnicas de dança embutidas em meu corpo, para alcançar melhor fluidez nos movimentos;
- Praticar uma técnica corpórea diferente do ballet clássico, para diversificar e aprimorar a qualidade de movimento;
- Trabalhar em ações físicas, e *mímesis* ;corpórea

4.2.2. Da Imagem pictórica ao corpo a partir dos princípios de François Delsarte

Exercícios práticos

A partir da observação das imagens pesquisadas, construí imagens dos santos dos tetos das igrejas com o corpo. Desempenhei ações como caminhar, sentar, levantar e deitar, para buscar aproximações com a gestualidade da figura retratada. Realizei possíveis ações do personagem e transformei em movimento.

A primeira imagem trazida para o corpo foi a de São Marcos, do teto da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antonio Dias.

Foram realizadas cinco etapas:

1. Cópia por meio de *mímesis* corpórea da figura em si;
2. Escolha de música que apoiasse o momento;
3. Busca de movimentos que antecediam o momento retratado nas figuras;
4. Busca de movimentos que seguiriam o momento retratado;
5. Ligação e passagem entre os três momentos, antes durante e depois do retrato.

Durante este processo surgiram as seguintes perguntas:

- O que o santo faz sentado sobre as nuvens?
- De onde ele vem?
- Para onde ele vai?
- O que está escrito no livro que ele segura?
- O que é a luz retratada no quadro?
- Onde ele está?

As perguntas foram respondidas corporalmente por meio do fazer cênico. Para as demais figuras do teto da igreja de Nossa Senhora da Conceição e da igreja São Francisco de Assis seguiu exatamente os mesmos procedimentos.

4.2.2 Participação nas aulas – segunda etapa

Participação nas aulas de danças brasileiras ministradas pela Professora Grácia Navarro no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, uma vez por semana, com duração de 4 horas, durante o ano de 2005. Essas aulas serviram para a instrumentalização e laboratório de personagem, que posteriormente seriam utilizados na criação artística.

4.2.3 A criação terceira etapa

No fim do processo de instrumentalização, e início da etapa intitulada criação, torno-me integrante do Grupo Matula Teatro, de Campinas, existente desde maio de 2000. O Grupo Matula tem em seu histórico a preocupação de estender suas atividades para além do espetáculo teatral, por meio da investigação do ofício do artista. Atentos não somente à criação do espetáculo, mas também ao aprimoramento técnico do seu instrumento de trabalho, seu corpo-em-vida, a pesquisa do grupo busca sistematizar tecnicamente o trabalho do ator, para além do palco, preocupando-se com a relação da pesquisa de campo com o trabalho comunitário. Os espetáculos do grupo são resultados dessa pesquisa.

A partir deste momento, a parte de criação desta pesquisa é tomada por influências teatrais, vindas das atrizes do Grupo Matula, Melissa dos Santos Lopes e Maria Alice Possani. Nós nos propusemos a realizar uma criação coletiva em dança, pautada por elementos teatrais. Embora os caminhos escolhidos por um intérprete de dança sejam diferentes dos do ator, buscamos encontrar pontos onde as linguagens eram convergentes. Optamos, assim, por trabalhar sob duas frentes comuns: o movimento da dança e o personagem.

Trabalhamos também com a ampliação e reconhecimento do repertório individual de movimento. Para isso, foram introduzidos alguns elementos de improvisação direcionados, a fim de chegar na fluência e intenção do movimento, no equilíbrio do fluxo respiratório e do tônus muscular, no uso do espaço, espirais e distribuição das forças em seus centros. Também realizamos alguns laboratórios para aplicar conceitos de François Delsarte, tais como: Oposições Dinâmicas, Sucessões, Ritmo, Inflexões (forma, direção, foco e origem do gesto), prioridade de movimentação, encadeamento de movimento.

A criação se abriu para novos caminhos ao trabalhar o corpo como instrumento artístico. Ou seja, o corpo em sua totalidade, abarcando os afetos, o conhecimento técnico, a criatividade e a sensibilidade, por meio de uma elaboração constante e sistemática de experimentação. Esse processo de experimentação foi necessário ao fazer artístico para que surgissem as imagens e analogias atreladas a

fatores fundamentais, tais como: a técnica, o repertório individual de movimento e a estimulação da criatividade.

O desenvolvimento da criação se deu pela concepção de uma personagem que surgiu por meio da elaboração das minhas vivências realizadas em laboratório de dança e teatro, somados aos elementos coletados nas pesquisas de campo e corporal. Depois da personagem criada, pude me afastar, por hora, dos meus questionamentos, e explorar uma realidade mais abarcante que não dissesse apenas respeito a mim, enquanto intérprete, mas que pudesse ser abrangente e que de alguma maneira, chegasse ao espectador, por meio da identificação com as cenas e situações.

Depois dessa fase, passamos à próxima etapa da criação que consistiu na elaboração de sínteses para a cena, bem como o estabelecimento de um roteiro para o trabalho. Revimos todo o material estudado e consideramos importante retornar nossos olhares aos moradores paroquianos de Ouro Preto. Focamos na vida das velhas senhoras que vivem em função da religião, voltadas para uma vida de rezas em uma cidade onde não existem muitas atividades de socialização longe da igreja. Mulheres que passam a vida entre as janelas de sua casa e a igreja. Assim nos apropriamos do material a ser desenvolvido.

Assumimos que nossa personagem seria um amálgama dessas mulheres, das histórias ouvidas e vividas em campo, no diário, nas fotos e vídeos. O material escolhido inicialmente sofreu transformações para dar espaço à concepção cênica final. Escolhemos as seguintes histórias e imagens, entre outras, para elaborá-las poeticamente:

“Tiramos fotos e quando eu ia embora, muito timidamente uma de suas filhas(filha de D.Marilda) perguntou se poderia me mostrar as suas poesias. Li com entusiasmo e emoção; era como se me confidenciasse um segredo, um tesouro: fiquei emocionada com seu gesto. Fui embora com a sensação de fechar com chave de ouro minha pesquisa de campo.Os versos eram de uma ingenuidade encantadora, falavam de amor, um amor que não acontecia, que nunca chegava, mas a esperança dele existir era eterna.” *Diário de Campo 31/07/2004*⁷

⁷ Trecho citado anteriormente no capítulo 2.

“D. Marilda tinha uns 10 anos quando conheceu um rapaz que era soldado da corporação. No caminho para a escola ela passava no local onde ele ficava de sentinela. Ele mexia com ela e ela nem dava bola, afinal de contas ele era bem mais velho. E todo dia a história se repetia, ele dizia: ‘Lá vai minha menina’.

Até que um dia ela ganhou um laço de fita da Tia Adélia e quando passou em frente ao soldado no caminho da escola, ele passou a mão no cabelo dela, tirando o laço de fita; falou que guardaria de lembrança. Sua mãe ficou brava porque ela voltou para casa sem a fita e ela mentiu que havia perdido. Depois de algumas semanas, houve uma festa da corporação e Marilda foi com sua Tia Adélia. Chegando lá encontrou o rapaz. Quando ele foi apresentado a Marilda, ele disse que já a conhecia e que a cuidava de longe há muito tempo. Disse mais: que um dia casaria com ela e devolveria o que ela havia perdido. Marilda enrubesceu.

Muitos anos se passaram, a corporação foi embora da cidade, Marilda acabou o colégio. Marilda não viu mais o rapaz. Num dia comum Tia Adélia convidou Marilda para comer um doce e entraram no bar, qual não foi a surpresa estava lá o rapaz que disse: ‘Lá vem minha menina’. Trocaram olhares e o rapaz pediu permissão a Tia Adélia de namorar Marilda, e logo marcou de ir na casa de Marilda conversar com seus pais. Namoraram, casaram e tiveram 3 filhas “. *Diário de Campo 21/03/2005*

“Em uma das conversas com uma das moças que arrumam o santo, ela me apresentou um menino que havia doado o cabelo para a imagem. Ele me conta que desde que nasceu a mãe deixou seu cabelo crescer e quanto ele completasse oito anos os cabelos seriam cortados e doados para o santo desfilar na procissão”. *Diário de Campo 19/03/2005*⁸

“Bocas murmuram e os lábios se cerram, inferior sobre o superior. Cabelos são presos pelas senhoras mais velhas, as moças os deixam soltos. Braços se cruzam sobre o peito, pernas se entrelaçam por baixo do banco. Cabeças pendem para a lateral esquerda.

As roupas são outro aspecto interessante. Apesar do frio (mais ou menos uns quatro graus), as senhoras usam saias, as moças não. Na missa começo a perceber o gestual das mulheres, as mãos percorrem queixo, o peito, o pescoço e ainda seguram o terço, na direção do abdome. Os dedos giram as contas do terço e o “beliscam”, de uma conta à outra”. *Diário de Campo 28/07/2004*

⁸ Trecho citado anteriormente no capítulo 2.



Foto⁹: Mulher na Janela

FIGURA 8

⁹ Foto: Carolina Romano



FIGURA 9

Foto¹⁰: Senhores de Ouro Preto

¹⁰ Foto: Carolina Romano



FIGURA 10

Foto: Menina¹¹

¹¹ Foto: Beth Romano

Após a opção pelas histórias, organizamos um roteiro baseado nos fragmentos, elegemos contar a história como se fossem “flashes” de memória da vida de uma senhora e fomos buscar na Bíblia, especificamente no evangelho de São João 1:1, 14¹², o título para esta síntese prática da pesquisa: **“O Verbo se fez carne”**.

Limitamo-nos aqui ao nome da composição artística, não realizamos nenhuma análise da criação porque não fazia parte de nossos propósitos. Sabemos da efemeridade da arte cênica, vista por muitos como a arte de um momento, em constante transformação. Optamos então, por apresentar a obra artística. Deixando, desta forma, a liberdade ao espectador para dialogar com a obra por meio de suas próprias sínteses.

¹² João 1:14 E o Verbo se fizera carne, e habitou entre nós, cheio de graça e de verdade; e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai. Fonte: Bíblia Sagrada

5. Considerações Finais.

O propósito inicial deste trabalho foi analisar as pinturas da igreja de São Francisco de Assis e Nossa Senhora da Conceição, ambas localizadas na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, segundo os estudos de François Delsarte e, ainda, realizar uma composição cênica que fosse a poesia de tudo que vivemos na pesquisa. Fomos guiados muitas vezes pelos caminhos que a própria pesquisa nos apresentou e, neste percurso, adaptamos nossas perspectivas a algo mais tangível em relação a nossos primeiros desejos. Adequamos alguns pontos da pesquisa à realidade que foi se apresentando, que nem sempre correspondia a nossos anseios iniciais.

Desse modo, inserimos alguns assuntos, tais como uma abordagem mais aprofundada da pesquisa de campo de modo a participar ao leitor as emoções da pesquisa, e também uma maior atenção à criação artística. Suprimimos a análise aprofundada da pintura do teto da igreja de São Francisco de Assis, por entendermos que a análise da Matriz Nossa Senhora da Conceição foi suficiente para cumprir os objetivos da pesquisa. A opinião é de que logramos êxito nos nossos propósitos de unir e tornar aplicáveis os conceitos de François Delsarte às pinturas religiosas, a fim de buscar uma visão sobre a expressividade e dramaticidade corporal nas igrejas barrocas por meio das teorias delsartianas.

Porém, em alguns momentos nos pareceu um tanto cartesiano realizarmos essas análises, principalmente porque acabamos por apresentar uma visão unilateral das figuras retratadas no teto. Seguimos os passos de Delsarte para este estudo, bem o sabemos, e diante do conhecimento de que Delsarte partiu do conceito cartesiano (corpo x mente) com o intuito de realizar uma concepção de unidade humana, não conseguimos nos afastar muito dos propósitos deste estudioso. Ao chegar na tríade corpo-alma-espírito, onde cada elemento desta trindade não existiria sem o outro, Delsarte tinha a preocupação de comprovar cientificamente cada parte de seu estudo, por isso foi observar as pessoas no mais diversos ambientes, para comprová-lo. Um homem de 1800 como ele o era, não poderia fugir muito desse esquema, seria além de nossas expectativas esperar que um estudioso desta época pensasse como nós. Hoje sabemos que as relações corporais são interligadas e essa separação de corpo e

mente é ultrapassada, somos um sistema complexo e interligado de reações processadas em teias de pensamentos infinitas e, nosso corpo não saberia delinear este limite entre a razão e a emoção.

“Não é apenas a separação entre mente e cérebro que é um mito. É provável que a separação entre mente e corpo não seja menos fictícia. A mente encontra-se incorporada, na plena acepção da palavra, e não apenas ‘cerebralizada’”.(DAMÁSIO: 1996 p. 146)

Embora as análises de movimento de François Delsarte são apresentadas para nós de forma fragmentada (principalmente se observamos as pranchas catalográficas dos gestos). Observamos que existia uma preocupação em combinar estas pranchas para criar infinitas possibilidades de movimentos, variando sua intencionalidade (vide anexo 2). Todavia, destacamos o caráter de ousadia dos estudos de François Delsarte, se atentarmos que pela primeira vez na história são apresentadas as relações estreitas entre corpo e mente. Reafirmamos partindo de Descartes, porém ao mesmo tempo contradizendo-o.

“Não estou afirmando que a mente se encontra no corpo. Mas que o corpo contribui para o cérebro com mais do que a manutenção da vida e com mais do que efeitos modulatórios. Contribui com um conteúdo essencial para o funcionamento da mente normal”.(DAMÁSIO: 1996.p.257)

Creemos que Delsarte queria chegar nesta unidade indissolúvel do corpo, mas infelizmente em sua época não possuía condições e instrumentos necessários para comprovar suas idéias e produzir uma ciência totalmente livre dos conceitos cartesianos. Nenhuma verdade pode se julgar absoluta, Delsarte apenas nos apresenta uma versão da história, uma face daquilo acreditava e nos deixou em seu rico legado, reflexões muito importantes para os artistas de nossa época.

O corpo como meio de expressão é a chave e a ligação entre a pintura do teto barroco, as ciências de Delsarte e a expressão humana ligada à dança. Para

Delsarte, todo homem passa a ser artista do movimento a partir do momento que ele existe. A essência do ser humano é o necessário para todas as artes do movimento, para que não sejam apenas gestos mecanicamente realizados, mas movimentos que expressem os mais profundos sentimentos da alma humana, nós artistas do corpo utilizamos muito desse conceito proposto por Delsarte em nossos trabalhos, buscamos que o corpo possa revelar nossas paixões e expressar nossos anseios.

Atentamos no decorrer desta pesquisa que as imagens fazem parte de nosso imaginário e que permeiam a religiosidade de forma latente, desde a retratação dos santos em jóias a cruzes, camisetas e santinhos, por todos os lados. Estes objetos, tratados como referências simbólicas, acabam por fixar o conhecimento de histórias da Igreja ou até mesmo bíblicas, por conceitos e ideais passados através das imagens. Vimos como o cenário criado pela arquitetura e o apelo visual da cidade reforçam a religiosidade deste povo. Os símbolos que remetem à Igreja acabam por alimentar a fé e suas manifestações; estas nos permitiram traçar nossa jornada em busca da fé que movia este trabalho, desligada dos princípios religiosos e conectada ao acreditar, ao confiar, o que acabou pautando a criação artística, baseada na vida das muitas mulheres que vivem solitariamente. Chegamos às referências da fé, que ainda hoje se fazem presentes em Ouro Preto, principalmente a idéia de que viver fora da Igreja é impensável: cada igreja acaba sendo um centro de busca por uma identidade comum, inserção social e um espaço de discussão de assuntos diversos. Além disso, tivemos a oportunidade de vivenciar momentos sublimes de tristezas e alegrias ao experienciar as emoções em campo, cujas conexões com a fé nos permitiram renovar nossas crenças.

Pudemos averiguar a necessidade de conhecer para analisar (como apontamos no capítulo 1). Partindo do princípio que a pintura na igreja tem uma função retórica, apenas os conhecedores dos personagens retratados e do contexto histórico bíblico têm os instrumentos que tornam possível identificar na composição sua importância. Essa busca pelo conhecimento nos aproximou das análises das pinturas e suas técnicas. Observamos que ao ler as obras de arte barrocas nossos olhos são dominados por ilusões.

“Parece evidente que a arte apele mais aos sentidos e aos sentimentos do que à reflexão e à racionalidade. A arte é para sentir e não para pensar, apregoa-se por todos os lados. Essa evidência é, entretanto, questionável. Há também uma participação imprescindível da inteligência na fruição da beleza da obra de arte” (FEITOSA: 2004 p.110).

No conjunto, a pintura analisada é rica em movimentos circulares, por isso cheia de flexibilidade, graça e expansão. Há a sensação de que o observador adentra a retratação, como se a pintura atraísse o indivíduo para esta representação do céu. Por meio da convergência de nossos estudos analíticos conseguimos encontrar a essência e a expressividade do gesto humano nas pinturas barrocas através dos estudos de François Delsarte, apresentando um novo olhar sobre o gestual para obras fundamentais do Barroco.

Para tanto, foi necessário o desmembramento analítico das obras (e seus personagens) objeto de análise, de modo a estabelecer leituras corporais possíveis, procurando entender o gestual esmiuçando, como propõe Delsarte, todas as significações. Essa prática, embora tenha tornado o capítulo 3 um pouco enfadonho e infelizmente diante de nossa limitação não encontramos caminho melhor de fazê-la, vemos que as análises contribuíram por sobremaneira para nossa apreensão da dramaticidade na pintura analisada.

Durante nosso percurso sentimos a necessidade do conhecimento bíblico e representativo das figuras retratadas. No entanto, constatamos que por meio da leitura corporal realizada à luz dos estudos de Delsarte, tivemos a oportunidade de entender a intenção corporal proposta nas figuras pintadas no teto da igreja analisada. Porém para as informações quanto à história bíblica de cada personagem, fez-se necessário que buscássemos bibliografias que nos apresentassem informações a respeito dos santos estudados; nos pautamos principalmente por BUCKLAND (1981), por ser uma publicação reconhecida pela Igreja. Nesta investigação nos deparamos com controversas biografias, e não podemos afirmar se, quanto às referências históricas, se estas têm “validade” científica ou religiosa. Tomando os devidos cuidados para que o tema religioso não contamine a abordagem científica e artística da dissertação, nosso

objetivo foi ilustrar as relações entre as análises das pinturas e a história dos personagens e chegamos a algumas reflexões, expostas a seguir.

- Um dos objetivos do evangelista Marcos, segundo BUCKLAND (1981), era proclamar a boa nova de Jesus Cristo, centrando-se nas suas ações, mostrando-o como pessoa, o Filho de Deus. Marcos escreveu o seu evangelho entre os anos 60 e 70 d.C., baseado nos ensinamentos de São Pedro. Ele é também chamado o "Intérprete de São Pedro", ou seja, não viveu ao lado de Jesus e obteve seus ensinamentos por meio deste apóstolo. Essa biografia ganha força em nossas análises pela relação do santo com a luz, que simboliza o Cristo, ou a transformação do corpo de Cristo em hóstia. A retratação deste Santo recua em relação à luz, seu corpo é tomado de oposições, o que gera conflitos corporais e estado emocional alterado, como se não tivesse familiaridade com o que vê. A mão no peito e a postura corporal revelam uma atitude de submissão ao desconhecido, no entanto clemente a Cristo.
- Lucas escreveu o evangelho de sua autoria, entre 66 e 70 d.C., interpretando o pensamento de Paulo a quem acompanhava nas viagens apostólicas. Todo o plano de sua obra é organizado, demonstrando hábito de estudo, leitura e pesquisa. Converteu-se ao cristianismo e tornou-se discípulo e amigo de São Paulo, porém segundo seu próprio relato, não chegou a conhecer pessoalmente Jesus Cristo. Vemos na pintura, o corpo de Lucas recuando no sentido contrário à luz, temente ao que não enxerga claramente, porém o tronco em oposição à cabeça (direcionada para a luz), pode revelar vontade ou desejo de estar perto de Jesus.
- Em relação a São João, o Evangelista, reconhecemos que esteve presente quando Jesus revelou os sinais da ruína de Jerusalém e do fim do mundo. Mais tarde, com São Pedro, foi encarregado de preparar a Última Ceia. Na tradição predominam duas representações: uma é do santo aos pés do Crucificado, freqüentemente ao lado oposto de onde se

encontra a Virgem (à direita do Cristo), presente no Calvário; a outra é do Evangelista representado sentado, por vezes tendo ao lado o símbolo da água, como visto na figura (Capítulo 3). João era considerado "o discípulo que Jesus amava". Esta aproximação com Jesus pode ser reforçada na pintura analisada, pela serenidade dos traços do rosto do santo e pela inclinação do tronco em direção à luz, que simbolicamente representa o Cristo. São João se mostra à vontade na retração, o que denota familiaridade com Jesus, e reforça a hipótese de que João realmente viveu ao lado de Cristo durante sua passagem e recebeu diretamente dele os ensinamentos cristãos.

- São Mateus reuniu os discursos de Jesus. Dirige-se claramente aos judeus com o objetivo principal de provar que Jesus era o Messias prometido aos judeus pelos antigos Profetas. Escreveu o primeiro evangelho, onde dá mais ênfase ao aspecto humano e genealógico de Jesus. São Mateus é representado na arte litúrgica por um anjo, como visto anteriormente (capítulo 3). De acordo com a história do santo, nossas análises também levam a crer que ele também viveu ao lado de Cristo pelas mesmas características observadas em João: serenidade no rosto e inclinação em direção à luz - posicionamentos diferenciados em relação aos evangelistas que não tiveram a convivência com o Cristo.

As figuras retratadas se assemelham em muitos aspectos, citados abaixo:

- Apresentam corpos com grande volume, reforçado pelo excesso de tecido das roupas das retratações, contemplando as características pictóricas barrocas;
- Os olhares dos santos estão direcionados ao medalhão central como dito anteriormente observando o momento da transformação do corpo de Cristo;

- Os santos possuem em seu poder um livro representando o antigo testamento, simbolismos que não tivemos a oportunidade de nos aprofundar neste trabalho;
- Ao lado dos santos e das virtudes vemos figuras simbólicas (anjo, boi, águia, leão, âncora, cálice) cada uma com sua representatividade, conforme apresentado anteriormente, os quais nos auxiliaram na identificação dos personagens;
- Todas as figuras estão sentadas sobre as nuvens, indicando que está retratação representa o céu;
- As Virtudes da Fé e da Esperança são muito parecidas no que tange o formato do corpo e a forma de retração e apresentam simetricamente opostas, a fim de equilibrar a retração, esta simetria é também observada no posicionamento dos santos;
- Os santos, ao lado esquerdo do observador, tem maior familiaridade com a luz, enquanto os do lado direito apresentam recuo em alguma parte do corpo;

Na criação artística procuramos sintetizar a experiência prática a fim de estabelecer identificações com o espectador. Ou seja, procuramos criar uma referência que caminha lado a lado com poética e o conteúdo da obra. As artes cênicas (incluimos aí a dança) podem ser representadas de forma a conduzir o autor e o intérprete a se aproximar do espectador, através da sua poética. Esta criação, como mencionado anteriormente, não teve a preocupação de representar uma realidade estética determinada, nos distanciando de uma reprodução realista e mimética. Porém se vincula à pesquisa a partir do momento que traduz uma visão dos fatos observados na pesquisa de campo e sintetiza as emoções vividas em campo durante a pesquisa.

A criação cênica é um modo de dar vida à pesquisa. Criar, “tomar corpo”, organizar, coreografar, roteirizar, foram apenas alguns dos fatores que compuseram a prática, na qual procuramos unir a pesquisa científica com a subjetividade da criação artística. Concluímos uma etapa onde pudemos re-viver, re-criar e elaborar em forma de movimento as emoções apreendidas na pesquisa de campo e durante todo o

processo criativo. A fim de que pudéssemos ser compreendidos por nossa arte, nos perdemos e nos encontramos no caminho árduo da criação, onde nos desnudamos diante de nossa fragilidade, organizamos nossos anseios artísticos para que a elaboração cênica transmitisse “algo mais” por meio das movimentações corporais e, ainda, transpirasse nossa crença que a arte transforma por ela mesma.

As obras de arte nos permitem diversas interpretações (como já mencionado). Certamente Delsarte não leria as obras avaliadas da mesma maneira que analisamos. Ou ainda, se num dia as teria lido e no outro teria modificado seus conceitos completamente, jamais saberemos. Lembramos aqui que Delsarte não deixou nenhuma obra escrita, apenas cartas ao seu discípulo Steele Mackay, com isso pretendia não cristalizar por meio de palavras as suas idéias. Tendo adotado seus exemplos, não desejamos cristalizar nossas interpretações a respeito da leitura da obra da igreja.

Nem todas as inquietações e perguntas que surgiram ao longo dessa jornada foram possíveis de responder, houve desejos que não pudemos realizar por motivos diversos, tais como aprofundar o vínculo entre a pesquisa teórica e a prática, esclarecer as ligações para nós como criadores acerca da análise e sistematização dos procedimentos da criação. Outra interação possível, a qual não foi objeto de nosso escopo, seria buscar relações entre as pinturas dos forros e a gestualidade do paroquiano, as influências que estas teriam no corpo de quem frequenta a igreja, porém isso seria pano de fundo para uma nova dissertação.

Pretendemos, com esta dissertação, mostrar caminhos que possam servir de apoio a outras pesquisas, subsidiar o fazer artístico, a análise gestual, que sabemos serem processos dinâmicos, em constante amadurecimento porque, parafraseando Chico Buarque, amanhã vai ser outro dia.

“Diversamente do que acontece com a alma, que presume gozar de imutabilidade e eternidade, o gesto do corpo, como a vida, não se repete, e por isso é tão vital. Trata-se de uma presença simples que acaba no seu ato, o que disse não se deve mais dizer, a sua expressão não vive duas vezes. Para o corpo, portanto, todo gesto realizado está morto, porque não age senão no momento em que é expresso, o seu acabamento é, porém, um convite para buscar um outro, a sua dissolução, como gesto vivo, que não tem lugar senão

uma vez, afasta a ameaça da repetição e predispõe à contínua transformação da vida. Com relação à alma, o seu estilo não é econômico e calculador, não difere para conservar, não conserva por medo de perder. O gesto do corpo, de fato, é um tema da infidelidade, a partir da qual não se tarda em compreender que a fidelidade é impossível".(GALIMBERTI: 2001)

6. Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Milton José de. *O triunfo da escolástica, a glória da educação*. *Revista Educação e Sociedade*. jan./abr. 2005, vol.26, no.90, p.17-39.
- AVILA, Affonso, org. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Cia. Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.
- _____. _____. *O barroco e uma linha de tradição criativa*. In: --. *O poeta e a consciência crítica*. Petrópolis: Vozes, 1969.
- BARBOSA, Ana Mae. *A Imagem No Ensino da Arte: Anos 80 e Novos Tempos*. 3. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BAXANDAL, Michael. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991
- DUBOIS P. -Yves Winkin *Rhetorique du Corps* Prisme-Testes/Société Ed.Universitaires, 1988. (tradução informal)
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1968;
- BONFITTO. Matteo. *O ator-compositor. As ações físicas como eixo: De Stanislávski a Barba*, São Paulo: Perspectiva 2003.
- ELIADE, Mircea, *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- EZPELETA, J. e ROCKEWELL, E. *Pesquisa participante*. São Paulo: Cortez, 1989.
- FEITOSA, Charles. *Explicando a filosofia através da arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GARAUDY Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIRAUDET.A – *La Danse Moderne di Isadora a Twyla Tharp*, In BARRIL, J. (org.), Paris: Vigot Editions, 1977. (tradução informal)
- GOMES L.C. Caderno VÉRTICES. ANO 5. Nº 2 MAIO / AGO. 2003 -CEFET. Campos dos Goytacazes. RJ
- MADUREIRA Rafael *François Delsarte: Personagem de uma dança (re) descoberta*, Tese de Mestrado, apresentada na Faculdade de Educação, da Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Profa Dra. CARMEN LUCIA SOARES. 2002

MARCUS, George E. *O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia*. Revista. Antropologia. 2004 vol.47, no. 1 p.133-158.

MENDES, Nancy Maria (org.). *O barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

MIRANDA, Evaristo Eduardo. *O corpo, território do sagrado*. São Paulo: Loyola. 2000

OLIVEIRA, C. J. P. de. Fé, Esperança e Caridade. São Paulo: Paulinas, 1998.

PANOFSKY, E. - *Significado nas artes visuais*, trad: M. Clara F. Kneese J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1979.

PORTE A. François DELSARTE, *Une anthologie*, ED IPMC Paris 1992.

SATO, Leny e SOUZA, Marilene Proença Rebello de. *Contribuindo para desvelar a complexidade do cotidiano através da pesquisa etnográfica em psicologia*. Psicol. USP, 2001, vol.12, no.2,

SANTAELLA. L. – *O que é Semiótica* Ed. Brasiliense 9ª Edição 1990.

SOARES, Carmen Lúcia. Apresentação. Cad. CEDES, ago. 1999, vol.19, no.48, p.05-06.

TAVARES, Mônica. *A Recepção no contexto das poéticas interativas*. Tese de doutorado, defendida na Escola de Comunicações e Artes da ECA/USP, 2001.

TIRAPELI P. *Arte sacra colonial: barroco memória viva*. São Paulo, UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

WOLFFLIN, Heinrich *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2001.

Periódicos:

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico de Minas Gerais. IEPHAMG

Caderno de Restauração- Relatório de restauração da Matriz de Nossa Sra.da Conceição de Antônio Dias, Belo Horizonte 1983 p.23

Consulta em site:

-FEDELI.O. (Associação Cultural Montfort)

<<http://www.montfort.org.br/perguntas/simbologia.html>> Acesso em: 10 de maio de 2005.

- GALIMBERTI, Umberto. *Il corpo specchio dell'anima*. **La Repubblica**, 3 de agosto de 2001, - Roma. Acessado por internet <<http://lgxserver.uniba.it/lei/rassegna/990803.htm>> Tradução portuguesa de Selvino José Assmann - Florianópolis, novembro de 2001.
- SPINK, Peter Kevin. Pesquisa de campo em psicologia social: uma perspectiva pós-construcionista. *Psicol. Soc.* [online]. jul./dez. 2003, vol.15, no.2 Acesso em: 06 de janeiro de 2006.
- TABORDA. M.A. e VAZ A.F. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 22, n. Especial, p. 13-19, jul./dez. 2004, <<http://www.ced.ufsc.br/nucleos/nup/perspectiva.html>>, Acesso em: 21 de março de 2005
- <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822003000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2006
- Entrevista de Roberto Oliveira concedida a SAMMAIN e MENDONÇA-
(<http://www.scielo.br/pdf/ra/v43n1/v43n1a05.pdf>, consultado dia 29 de março de 2006)

7. Bibliografia

ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. _____ *Resíduos seiscentistas em Minas, textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

_____. _____ *O Barroco e uma linha de tradição criativa. O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Summus, 1978.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Rio de Janeiro: Hucitec, 1995.

BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento/*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. *O Amor pela Arte* São Paulo: EDUSP 2003.

BRIKMAN, Lola *A linguagem do movimento corporal*, trad: Beatriz A. Cannabrava-10 São Paulo: Summus, 1989.

BUCKLAND, AR, Ma, Williams. *Dicionário Bíblico Universal* São Paulo: Vida, 1981.

BUORO, Anamélia Bueno. *O olhar em construção: uma experiência do ensino e aprendizagem de arte na escola*. São Paulo: Cortez, 1996.

BURNIER, Luis O. *A arte de ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

BURY, John. *As Igrejas "Barromínicas do Brasil*. In: *Arquitetura e Arte Colonial no Brasil*, Org. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, São Paulo: Nobel, 1991.

DAMÁSIO, António R., *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*, 12ª edição, Lisboa, Publicações Europa-América, 1995.

DESCARTES, Réne, *Traité des Passions de l'Ame CEuvres et Lettres, Bibliothèque de la Pléiade*, Paris, Gallimard, 1970, p. 704.

_____. _____ *Princípios da Filosofia*. Lisboa: Presença, 1995.

DURKHEIM, Emile. *As formas elementares da vida religiosa*. Paris, PUF, 1968.

HILLMAN, James. *Psicologia arquetípica: um breve relato*. São Paulo: Cultrix, 1983.

JARDIM, Luiz *A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1939.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1964.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1971.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1978.

MALINOWSKI, B. e E. Durhan (org). *Malinowski*, Série Antropologia. São Paulo: Ática S.A. 1986.

MOSER, A e LEERS, B. *Virtudes de Deus e Virtudes Humanas*, in Teologia moral: impasses e alternativas. Petrópolis: Vozes, 1987.

MONTEIRO, Mariana *Balé, tradição e ruptura*. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. Lições de Dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998

_____. *Noverre: Cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp: FAPESP, 1988.

PANOFSKY, Erwin. - *A Perspectiva como forma simbólica*, trad: Elisabete Nunes, Lisboa, Edições 70, 1993.

_____. *Estudos de Iconologia - temas humanísticos na arte do renascimento*, trad: Olinda Braga de Souza, Lisboa, Editorial Estampa, 1982.

PERCIVAL T.e PFEIFFER W. *As mais belas igrejas do Brasil*, Metalivros, 1999.

RIBEIRO, Flexa *História Crítica da Arte*, Rio de Janeiro. Fundo de Cultura, 1962.

SHAW, Ted. *Every Movement, A book About F. Delsarte*. New York, Theater Communications Group, 1963.

TUCHLE, G., - BOUMAN, C. A., *Nova história da Igreja: Reforma e Contra-Reforma*, Petrópolis, Vozes, 1971.

VIANNA, KLAUSS. *A Dança*/Klauss Vianna e Marco Antônio de Carvalho. SP: Editora Siciliano, 1990.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais de História da Arte: O Problema dos Estilos na Arte mais Recente*. Trad. João Azenha Jr. 2a. edição, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1989.

Anexo 1.

Teoria da Expressividade- Ciência de Delsarte.

Teoria da Estética Aplicada.

A Teoria da Estética Aplicada, criada por François Delsarte, está fundamentada (como toda a sua ciência) na Santíssima Trindade, de onde surgiu a sua primeira lei do movimento, a Lei da Trindade: Vida - Alma - Espírito, que se tornou a base de sua ciência.

Delsarte dizia que a movimentação do indivíduo nasceria desta tríade, a qual corresponde às funções, do corpo, da mente e do coração, respectivamente. Seu pensamento gravitava em torno da correspondência do homem com Deus, que seria sua imagem e semelhança.

1.1 Leis Fundamentais

Lei da Trindade – Sistema filosófico que corresponde à vida, ao espírito e à alma e suas correlações.

A alma e o espírito não existem sem a vida.

A vida e a alma não existem sem o espírito.

O espírito e vida não existem sem a alma.

“O princípio da Trindade: ‘O homem, feito à imagem de Deus, traz, de forma manifesta no seu ser, a marca de sua tripla causalidade’. Delsarte comenta do seguinte modo: ‘Os três princípios de nosso ser, a vida, o espírito e a alma, formam uma unidade’”(GARAUDY:1980 p.82)

Lei da Correspondência – A função do espírito corresponde a uma função do corpo e do corpo ao espírito, correlacionados ao sentido, ao pensamento e ao

coração. Assim, a dualidade corpo-alma é superada por meio da criação de uma identidade entre os movimentos do corpo e do espírito, que Delsarte entendia como reflexos de uma mesma e única realidade. Segundo (GARAUDY: 1980 P.82), “A toda função espiritual corresponde uma função do corpo e a toda grande função do corpo corresponde um ato espiritual”.

1.2 Ciências de Delsarte

1.2. A) Estática

Entende-se por estática as grandes ordens de movimento. São três as formas essenciais do movimento, de acordo com Delsarte: *oposição, paralelismo e sucessão*.

Oposição

Podemos entender por oposição quando as partes do corpo se movem ao mesmo tempo em direções opostas, isoladas ou não. A movimentação em sentidos opostos dá ao contexto expressividade. Esses movimentos definem força, poder físico ou emocional, podendo significar admiração, entusiasmo, coragem, astúcia ou domínio. Por outro lado, se a movimentação em oposição se apresenta em relação a um objeto ou pessoa pode indicar dúvida, rejeição ou desconfiança. Quando um corpo apresenta oposições suaves, indica serenidade, tranquilidade ou desânimo.

“Delsarte descobriu a fórmula acertada da lei do ritmo da vida, que, em todo movimento corporal, existe uma alternância de equilíbrio rítmico, uma fase de repouso que precede necessariamente uma fase de tensão, e toda tensão vem acompanhada de um repouso” (PORTE: 1992.p.39).

Paralelismo

Podemos entender por paralelismo (quando duas partes do corpo, ou mais partes, se movem ao mesmo tempo na mesma direção, indicando fraqueza física), e

sinal de oferecimento, súplica. Não é muito comum um corpo todo apresentar este tipo de simetria, estando esta proporção condicionada a partes isoladas. Podemos observar em algumas pinturas este tipo de aplicação, principalmente aquelas anteriores à descoberta da perspectiva, onde encontramos corpos “chapados”.

Sucessões

As Sucessões referem-se particularmente ao movimento que passa por todo corpo, ondas de movimento seqüenciais partindo de um impulso corporal.

“A sucessão fundamental é a que, partindo do centro ao tronco, põe o braço, o cotovelo, o antebraço, o pulso, a mão e os dedos, sendo que o impulso central mobiliza o corpo inteiro por ondas sucessivas rigorosamente dirigidas e controladas. O uso consciente desta lei de sucessão foi um dos princípios mais importantes nos quais se baseou a dança moderna para renovar a técnica de dança” (GARAUDY: 1980.p. 84)!

1.2. B) Dinâmica

A Dinâmica é a lei do movimento que se correlaciona diretamente com os impulsos interiores. Dividida em **Ritmo, Inflexões e Harmonia**.

- **Ritmo** - é a expressão das sensações corpóreas. Desse modo, o movimento de determinada parte do corpo é proporcional à sua massa e ao comprimento da parte. As partes não se movimentam com a mesma “agilidade” por terem peso e volumes distintos.
- **Inflexões** - são variações do caminho do gesto desde sua origem (início do movimento) passando por todas as partes de seu percurso, até sua finalização. Por sua vez são divididas em outras quatro partes:
 - I. Forma – são as formas físicas que o gesto apresenta, classificados como:
 - Movimentos diretos: linhas horizontais, verticais e oblíquas, que expressam decisão, energia e exaltação;

- Movimentos circulares: linhas côncavas, convexas ou sinuosas, que expressam flexibilidade, graça e expansão;
- Movimentos quebrados: linhas oscilantes, quebradas e mistas que expressam hesitação, resistência e intenções intelectuais.

II. Direção – são os significados para os caminhos que o gesto apresenta:

- De baixo para cima: representam a elevação da alma e do espírito, considerada por Delsarte como gestos nobres e intelectuais;
- De cima para baixo: representam a sensualidade, opõe-se aos gestos de baixo para cima, exprimem também atitudes de submissão;
- Da esquerda para direita: feitos pela parte direita, indicam repúdio, ameaça e indicação;
- Da direita para esquerda: realizados pela parte esquerda do corpo, de fora para dentro, são atrativos, restritivos e apreensivos.
- De frente para trás: representam um estado reflexivo e compreensivo.
- De trás para frente: remetem ao estado competitivo, apelativo e expansivo.

III. Polaridade – o corpo recua pela surpresa (emoção) sendo ela positiva ou não. A reação será proporcional ao tamanho da emoção causada por aquela surpresa. Do mesmo depende a extensão do gesto, o tamanho dele também será representado pela reação à emoção causada, podendo ser positiva negativa ou neutra:

- Polaridade positiva: o corpo, ou parte dele, se move em direção ao objeto de desejo, indicando interesse ou desejo;
- Polaridade negativa: o corpo, ou parte dele, se move ou apresenta intenção de movimento contra o objeto, denotando rejeição, desdém, desprezo, medo, receio.
- Polaridade neutra: o corpo se mantém imparcial ou não se move em relação a um objeto ou pessoa.

IV. Focos, Centros e Zonas Corpóreas - são os locais onde o gesto se concentra.

❖ Foco Tronco

- Foco abdominal: representa a riqueza, mas não a riqueza de alma e espírito, e sim o acúmulo de capital, é a parte vital menos nobre;
- Foco epigástrico: partem deste local os gestos nobres de afeição e também repulsão;
- Foco torácico: de onde parte a respiração, e onde fica o coração, por isso se concentram neste local os gestos de dignidade, glória e honra.

❖ Zona Rosto

- Zona bucal: a boca expressa a sensualidade, o desejo;
- Zona facial: nariz, maçãs do rosto e olhos são onde habitam os gestos mais refinados, ligados diretamente à alma.
- Zona frontal: a fronte é o intelecto de onde saem as idéias e reflexões.

❖ Centro Crânio

- Centro occipital: a região occipital é o centro do instinto e da força;
- Centro parietal: a região parietal é o centro da moralidade;
- Centro temporal: a região temporal indica reflexões de intenções duvidosas.

- **Harmonia** – podemos compreender por correlação entre os agentes dos gestos. Os agentes são aqueles que têm a capacidade de ação, no caso específico do movimento o agente é o corpo, que se encontra dividido em cabeça, tronco e membros. Delsarte dividiu as regras da Harmonia em duas partes: Estados e Ordens. “Cada vez que você faz qualquer coisa em harmonia, você preenche uma grande lei de correspondência; você se submete ao ritmo do universo”.(DUBOIS:1988 P.82)

I. Estados (Gênero e Espécie)

Delsarte a partir da Trindade PAI-FILHO-ESPÍRITO SANTO, como citado anteriormente, criou a Trindade CORPO (Vida)-ALMA-ESPÍRITO, relacionadas ao três Estados - Sensível, Moral e Intelectual, sendo o homem participante desta Tríplice Natureza Divina. Destas definições surgiram as derivações dos Estados, o gênero e a espécie.

Gênero

Quando pensamos em movimento podemos afirmar que ele tem uma origem, um local ou uma parte, ou partes, do corpo de onde ele se inicia, podendo ser de natureza concêntrica, excêntrica e anímica:

- Movimento concêntrico, derivação Espiritual: quando ele nasce de um impulso externo para o interno, se origina pelas extremidades em direção ao centro do corpo;
- Movimento excêntrico, derivação Vital: nasce de dentro (centro) em direção às extremidades;
- Atônico, derivação Normal: equilíbrio entre o interior e o exterior, ocasionalmente pode representar a ausência de movimento.

Espécie

Influência desempenhada pela expressão em relação ao Estado interior.

- Pensamento-Estado Intelectual.
- Sentimento- Estado Moral.
- Sensações- Estado Sensível.

A intersecção entre as variações dos gêneros e das espécies chega a uma relação chamada de "*Accord de Neuvême*"¹³ ou ainda *Criterion Geral*¹⁴, formada por nove divisões. Conforme vemos abaixo:

¹³ Ler mais em PORTE A. (1992) François DELSARTE, une anthologie, ED IPMC (Paris)

¹⁴ Ler mais em BONFITTO. M.- O ator- compositor . As ações físicas como eixo: De Stanislávski a Barba, São Paulo , Perspectiva

EXCÊNTRICA Excêntrica	NORMAL Excêntrica	CONCÊNTRICA Excêntrica
EXCÊNTRICA Normal	NORMAL Normal	CONCÊNTRICA Normal
EXCÊNTRICA Concêntrica	NORMAL Concêntrica	CONCÊNTRICA Concêntrica

A Divisão Maior, denominações escritas em letras maiúsculas, representado pelo **Gênero**, se sobrepõem e se combinam às denominações escritas em letras minúsculas, Divisão Menor, representado pela **Espécie**. Este “modelo” gera um total de 81 possibilidades fundamentais da expressão, e a partir destas, infinitas possibilidades de combinações.

“A expressão não será definida somente pelo gênero e espécie, mas também por outros quadros, os quais terão como parâmetro a variedade - divisão do quadro acima por três, que gera vinte e sete classificações; a sub-variedade - ulterior divisão por três gerando oitenta e uma classificações; o tipo que dividindo-se ainda por três chegaria a duzentos e quarenta e três; e fenômeno que desta forma chegaria a setecentos e vinte e nove células”(BONFITTO:2003 p.04)

Neste quadro podem ser colocadas as partes do corpo e as atitudes corporais, da cabeça, mãos, braços, pernas, olhos e etc. As expressões geradas pela combinação desses elementos são ponto inicial para os demais sentimentos, em concordância com a parte do corpo submetida.

	2	3	1
2	Julgamento	Consciência	Persuasão
3	Sentimento	Contemplação	Intuição
1	Sensação	Simpatia	Instinto

Os Números referem-se a:

- 1- Vida- Excêntrico (cor Vermelha)
- 2- Alma- Normal (cor Amarela)
- 3- Espírito- Concêntrico (cor Azul)

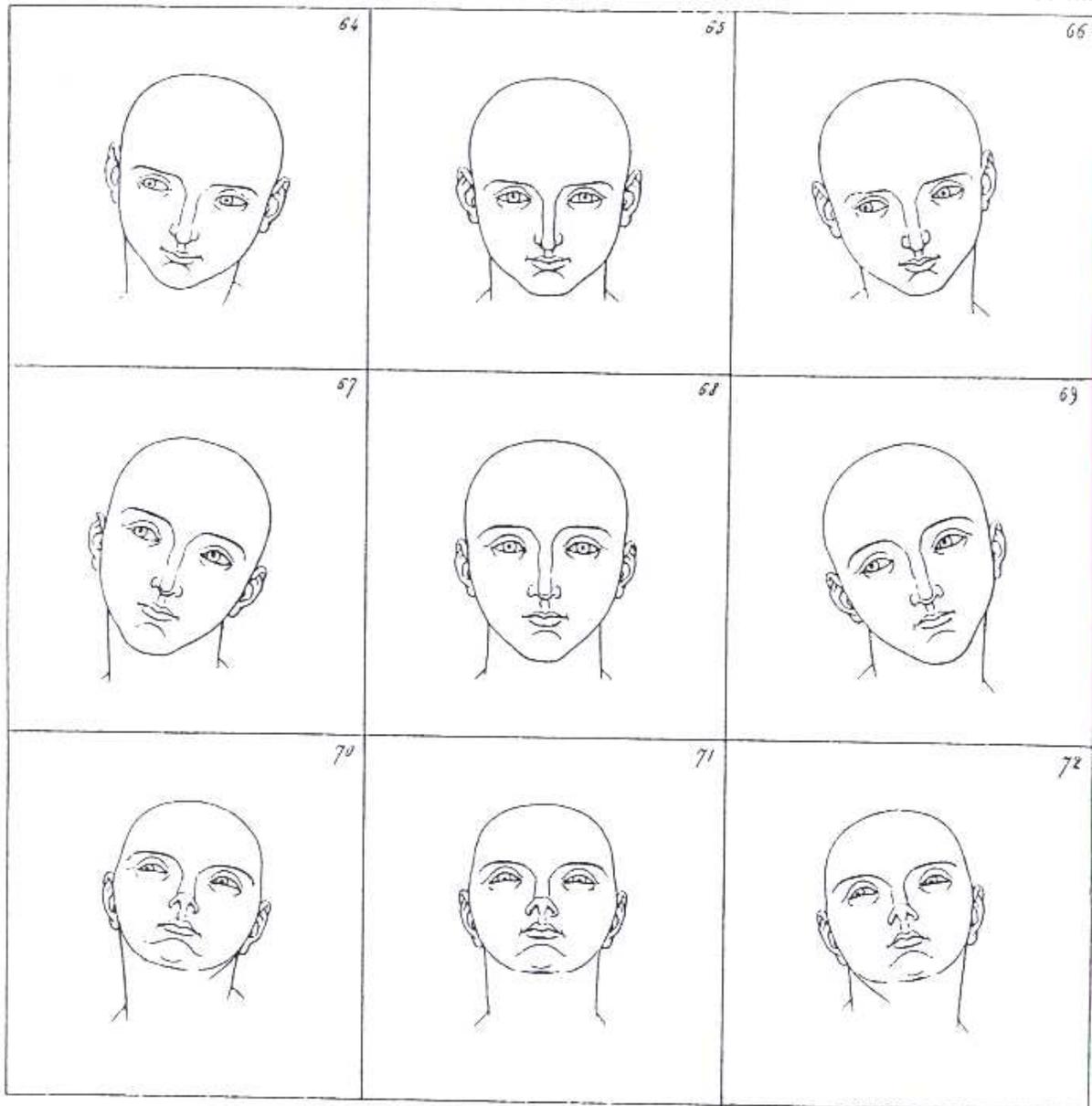
Como vimos anteriormente cada parte do corpo pode ser dividida por três e classificada de acordo com a Tabela *Criterion Geral*.

Vejamos alguns exemplos:

Cabeça¹⁵

ATTITUDES DE LA TÊTE

PL VIII



Planches extraites du livre d'Alfred Giraudet : *Mimiques, physionomie et gestes* (1895),
dessins de Gustave Le Doux.

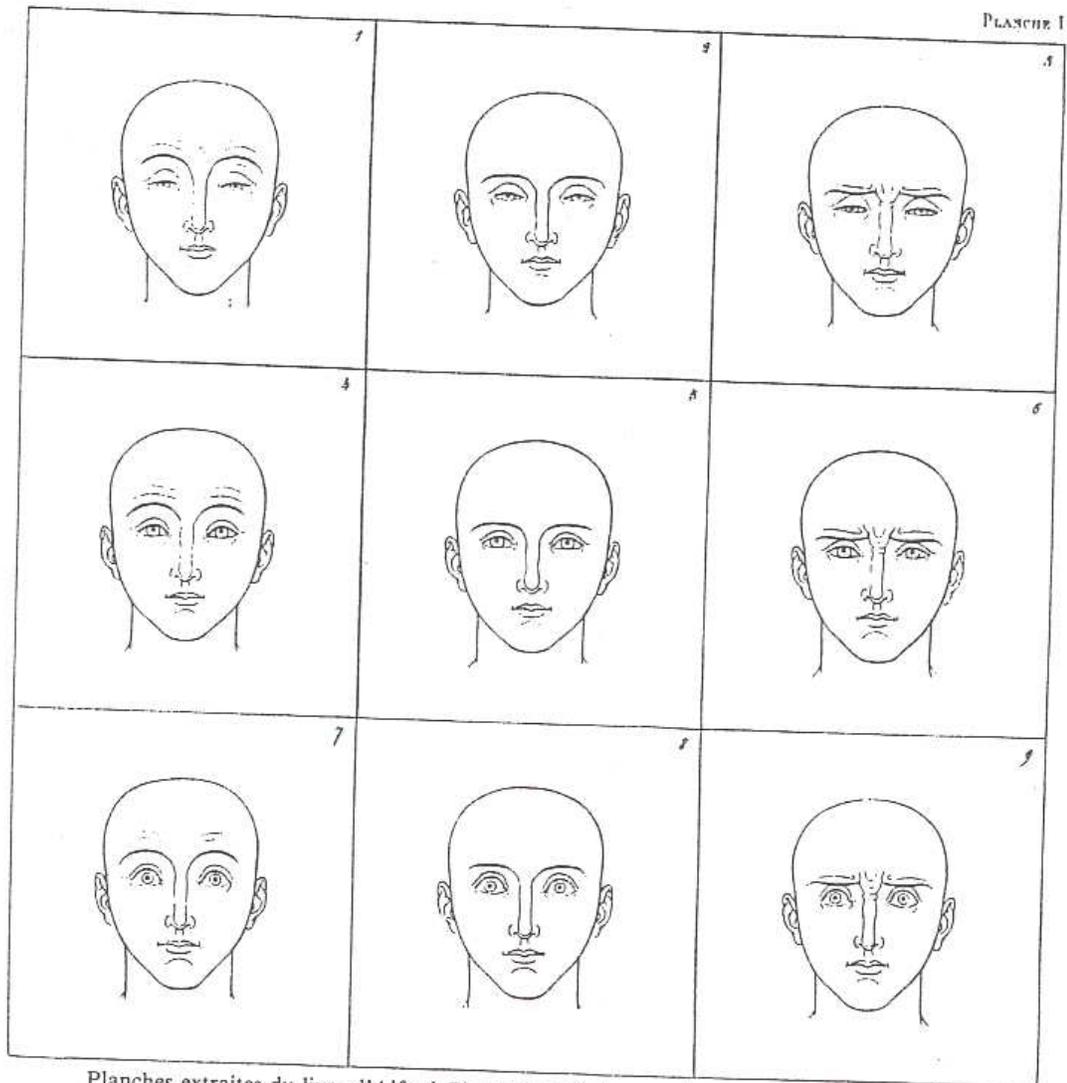
¹⁵ PORTE A. (1992) François DELSARTE, une anthologie, ED IPMC (Paris) p. 138, 139

ATTITUDES DE LA TÊTE

LATIN : CAPUT, LANGAGE NIMIQUE : T.

<p>Fig. 64.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. C. (Tos)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Tête penchée, inverse à la personne ou à l'objet, et baissée.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">SUSPICION.</p>	<p>Fig. 65.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. C. (Ton)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Tête en face de la personne ou de l'objet, et baissée.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">RÉFLEXION.</p>	<p>Fig. 66.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. C. (Toc)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Tête penchée vers la personne ou l'objet, et baissée.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">VÉNÉRATION.</p>
<p>Fig. 67.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. N. (Tas)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Tête penchée, inverse à la personne ou à l'objet, et normale.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">VUE INSPECTIVE, SENSUALISME.</p>	<p>Fig. 68.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. N. (Tan)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Tête en face de la personne ou de l'objet, et normale.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">ÉTAT NORMAL.</p>	<p>Fig. 69.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. N. (Tac)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Tête penchée vers la personne ou l'objet, et normale.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">TENDRESSE.</p>
<p>Fig. 70.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. EX. (Tis)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Tête penchée, inverse à la personne ou à l'objet, et levée.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">ORGUEIL.</p>	<p>Fig. 71.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. EX. (Tin)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Tête en face de la personne ou de l'objet, et levée.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">EXALTATION.</p>	<p>Fig. 72.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. EX. (Tic)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Tête penchée vers la personne ou l'objet, et levée.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">ABANDON.</p>

ATTITUDES DE L'ŒIL



Planches extraites du livre d'Alfred Giraudet : *Mimiques, physionomie et gestes* (1895), dessins de Gustave Le Doux. Les syllabes entre parenthèses sont le codage imaginé par Giraudet. La première lettre, une consonne, indique la partie du corps concernée (ici, L signifie... L'œil). La deuxième lettre, une voyelle, note le genre : i = excentrique, o = concentrique, a = normal. La troisième lettre, une consonne, note l'espèce : s = excentrique, c = concentrique, n = normal. Alfred Giraudet donne aussi l'ordre de lecture de l'accord de neuvième :

4	6	5
7	9	8
1	3	2

¹⁶ PORTE A. (1992) François DELSARTE, une anthologie, ED IPMC (Paris) p. 124,125

ATTITUDES DE L'ŒIL

LATIN : OCULUS, LANGAGE MIMIQUE L.

NOTA. — A l'avenir, nous ne mettrons dans les tableaux synoptiques et dans les tableaux pratiques que *ATT.* pour attitude, et *EX.* pour excentro ou exentrique, *C.* pour concentro ou concentrique et *N.* pour norma ou normal.

<p style="text-align: center;">Fig. 1.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. C. (Los)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Sourcil élevé, Œil demi-fermé.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">MÉPRIS.</p>	<p style="text-align: center;">Fig. 2.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. C. (Lon)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Sourcil normal, Œil demi-fermé.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">SOMNOLENCE, ACCABLEMENT.</p>	<p style="text-align: center;">Fig. 3.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. C. (Loc)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Sourcil froncé, Œil demi-fermé.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">CONTENTION DE L'ESPRIT.</p>
<p style="text-align: center;">Fig. 4.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. N. (Las)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Sourcil élevé, Œil normal.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">INDIFFÉRENCE.</p>	<p style="text-align: center;">Fig. 5.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. N. (Lan)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Sourcil normal, Œil normal.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">ÉTAT INCOLORE.</p>	<p style="text-align: center;">Fig. 6.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. N. (Lac)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Sourcil froncé, Œil normal.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">MAUVAISE HUMEUR, MOROSITÉ.</p>
<p style="text-align: center;">Fig. 7.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. EX. (Lis)'</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Sourcil élevé, Œil très ouvert.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">ÉTONNEMENT, ADMIRATION.</p>	<p style="text-align: center;">Fig. 8.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. EX. (Lin)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Sourcil normal, Œil très ouvert.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">STUPEUR.</p>	<p style="text-align: center;">Fig. 9.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. EX. (Lic)</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Sourcil froncé, Œil très ouvert.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">FERMETÉ, VIOLENCE.</p>

1. Lisez ce tableau toujours dans l'ordre hiérarchique de la page 22, figure 14. — 2. N'oubliez pas que le mot s'écrit et se prononce en commençant par le genre, puis l'espèce, mais que l'analyse technique et méthodique se fait par la dernière lettre. Exemple : LIS — S. espèce EX, du genre I ou Ex; de L. ou ŒIL.

Braços e pernas¹⁷

Braços e pernas



Atitude CON-con.
Desafio

Atitude NOR-con.
Reflexão

Atitude EX-con.
Prostração

Atitude CON-nor.
Indecisão

Atitude NOR-nor.
Bem-estar

Atitude EX-nor.
Humildade

Atitude CON-ex.
Veemência
Atento mas discordante

Atitude NOR-ex.
Expansão
Interesse ardente

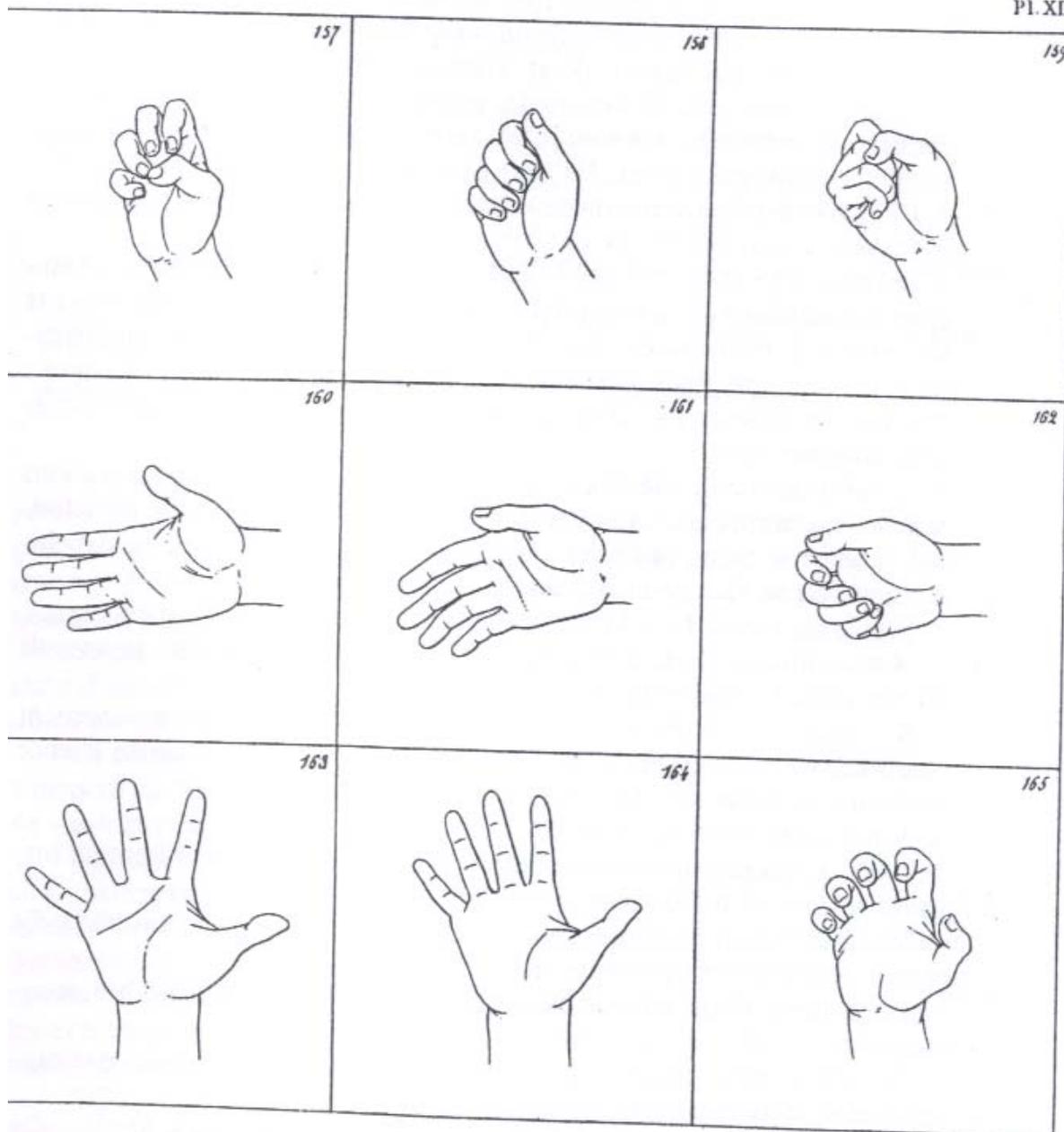
Atitude EX-ex.
Sem cor
Transitório

17 BONFITTO. M.- O ator- compositor . As ações físicas como eixo: De Stanislávski a Barba, São Paulo , Perspectiva

Mãos¹⁸

ATTITUDES DE LA MAIN

Pl. XIX



¹⁸ PORTE A. (1992) François DELSARTE, une anthologie, ED IPMC (Paris) p.142,143

ATTITUDES DE LA MAIN

LATIN : MANUS. — LANGAGE MIMIQUE : M

<p>Fig. 157.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. C. (Mos)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Les trois phalanges crispées, légèrement ouvertes, le pouce sur l'ongle de l'annulaire, Main fermée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">ÉTAT CONVULSIF.</p>	<p>Fig. 158.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. C. (Mon)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Le pouce appuyé sur la phalange de l'index, Main fermée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">AUTORITÉ.</p>	<p>Fig. 159.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. C. (Moc)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Le pouce sur la phalangine du médus, Main fermée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">LUTTE.</p>
<p>Fig. 160.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. N. (Mas)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Doigts rapprochés et tendus, Main ouverte.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">EXPANSION.</p>	<p>Fig. 161.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. N. (Man)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Doigts rapprochés sans tension, Main ouverte.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">ABANDON.</p>	<p>Fig. 162.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. N. (Mac)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Doigts rapprochés, les trois phalanges arrondies, le pouce sur le côté externe de la phalange de l'index, Main ouverte.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">PROSTRATION.</p>
<p>Fig. 163.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. EX. (Mis)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Doigts très tendus, Main ouverte et doigts écartés.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">EXASPÉRATION.</p>	<p>Fig. 164.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. EX. (Min)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Doigts sans tension, Main ouverte et doigts écartés.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">EXALTATION.</p>	<p>Fig. 165.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. EX. (Mic)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Phalangines et phalanges contractées, à angle droit, Pouce idem, Main ouverte et doigts écartés.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">EXÉCRATION.</p>

Dividindo o corpo em Cabeça Tronco e Membros, chegaremos a estas definições, segundo a Trindade de Delsarte:



Exemplos das subdivisões:



Termômetros da Emoção (Articulações dos Braços)

Termômetro da Vida e da Morte	Termômetro da Força- Vital	Termômetro da Vontade	Termômetro da Emoção
Polegares	Punhos	Cotovelos	Ombros

Polegares – fazendo o movimento de adução o polegar pode indicar a aproximação de um objeto de desejo. O grau de afastamento do polegar em relação à mão é proporcional à exaltação afetiva da vida. Nas observações de Delsarte em cadáveres, os polegares ficam colados à mão, termômetro da morte.

“Em resumo, eu estava, graças a minha dupla descoberta, em posse de uma regra cujas conseqüências deveriam tocar as melhores questões da ciência e da arte, eu podia afirmar com base em numerosos testemunhos, que o polegar constituía na sua dupla esfera de ação o termômetro da vida e da morte” (PORTE:1992,p.71)

Punhos – a quebra ou enrijecimento dos pulsos indica força ou fraqueza.

Cotovelos – perto do corpo indicam humildade, longe indicam defesa, afirmação da vontade e da certeza.

Ombros – quanto maior a elevação do ombro, maior o grau de emoção a ser expressa.

“Os ombros, escrevia em suas notas, são o termômetro da paixão. Se um homem lhe diz: eu amo; eu sofro, eu sou feliz, não acredite nele se seus ombros permanecerem no seu estado normal” (PORTE:1992,p.88)

“O ombro em todo homem emocionado, se eleva em proporções iguais à intensidade desta emoção. Ele constitui o, portanto assim o termômetro da emoção”(PORTE:1992,p.62)

II-Ordens

1. *Oposição Dinâmica*: as partes do corpo se opõem para encontrar um equilíbrio dinâmico, ou seja, em eminência de movimento este tipo de qualidade acentua a riqueza de movimento e expressão.

2. *Prioridade de movimentação*: é a interdependência das partes do corpo ao movimentar-se. Os agentes de movimentos não necessitam movimentar-se ao mesmo tempo, cada qual pode se mexer sem a necessidade do movimento do outro.

3. *Encadeamento de movimento*: é a capacidade de sucessão de movimentos.

1.2.C Semiótica

A Semiótica segundo Delsarte, é a ciência que liga a forma do movimento ao seu significado. Representa a forma orgânica do movimento. É a alma do gesto, de onde ele surge em cada pessoa. Divididos em:

Gestos Constitucionais são aqueles que nascem com o indivíduo e não podem ser repetidos com absoluta fidelidade, já que são próprios de uma pessoa.

Gestos Habituais são aqueles que são adquiridos pelas ações externas ou ainda pela cópia. É o ambiente agindo para modificar ou criar um gesto.

Gestos Acidentais são aqueles que são processados por meio de algo que provoca o sentimento e as suas variações.

Os gestos, de acordo com tal classificação, são o centro dos estudos essenciais da obra de Delsarte.

1.3 Leis Complementares

As Leis Complementares surgem da necessidade de aperfeiçoar seus estudos sobre o movimento humano surgem da ligação das leis fundamentais com as leis complementares. Vejamos agora as leis complementares:

- I. **Lei da Força** – esta lei relaciona-se às relações instintivas entre animais: aquele que tem inteligência não carece de utilizar a força física, enquanto aquele que tem força física normalmente não utiliza a consciência, o pensamento. Por meio de PORTE (1992 P. 42), “Tomemos, por exemplo, a lei da força: Uma consciência eficaz tem o conteúdo das atitudes modestas. Uma consciência fraca tem o mesmo conteúdo das atitudes de força”.

- II. **Lei da Elevação** – esta lei está ligada aos princípios das Inflexões (Direção) da Ciência da Dinâmica. A movimentação que tem sua direção para cima, para frente e para fora - elevações superiores -, indicam o belo, o verdadeiro e o bom, construindo o sentido de afirmação. Ao contrário disto, a movimentação para dentro, para trás, para baixo - elevações inferiores -, remetem ao feio, ao falso, ao ruim, construindo sentidos negativos.

- III. **Lei do Movimento** – esta lei está ligada aos princípios das Inflexões (Polaridade dos Gestos) da Ciência da Dinâmica. Trata dos movimentos de contração e expansão do corpo: quando o corpo se expande como um todo, pode significar que este se encontra estimulado; quando um corpo se contrai, expressa sentimentos contidos.

- IV. **Lei das Sucessões** – esta lei está ligada aos princípios das sucessões, relacionado à Ciência da Estática. Nesta lei, Delsarte, mais uma vez, reafirma a ligação do gesto, com o pensamento e a palavra. Diz que antes de existir o movimento, há um pensamento, uma sensação, uma emoção, e quando se executa o movimento é que por fim a palavra é articulada. De acordo com

(PORTE: 1992 p. 43): “A lei da Sucessão reincidente a todo um domínio sujeito a controvérsias. O pensamento, a emoção, a trajetória, a intenção é passível de preceder a expressão para o gesto ou para a palavra”.

V. **Lei da Direção** – esta lei está ligada aos princípios das Inflexões (Direção) da Ciência da Dinâmica. A direção, o caminho que o gesto percorre para chegar a determinado movimento, sua origem, seu percurso e seu fim (acho que quanto mais simples o texto, mais claro ele fica) acaba sendo fator determinante para a variação de sua expressão.

VI. **Lei da Forma** – ligada aos princípios das Inflexões (Forma) da Ciência da Dinâmica.

No nosso cotidiano e no nosso corpo, segundo Delsarte, encontramos alguns tipos de formas. Podendo ser catalogadas em:

- formas circulares, redondas: ligadas a atitudes mentais;
- formas espiraladas: ligadas a atitudes éticas ou de teor simbólico;
- formas retas: ligadas a atitudes vitais.

VII. **Lei da Velocidade** - ligada aos princípios do Ritmo, Ciência da Dinâmica.

Quanto maior a massa (peso) a ser deslocada, mais lentos serão os movimentos. Quanto menor a massa, mais ágil os movimentos se apresentam.

“Em sua lei da velocidade, Delsarte disse que a lentidão ou a rapidez do movimento é diretamente proporcional à massa (peso) e ao deslocamento do espaço percorrido. As emoções profundas e intensas exigem movimentos largos e lentos. As emoções superficiais, frugais, nervosas, são condescendentes de deslocamentos ativos”(PORTE:1992 p.40)

VIII. **Lei da Ação/Reação** – esta lei está ligada aos princípios das Inflexões (Polaridade dos Gestos) da Ciência da Dinâmica. Quando um objeto em primeira

instância nos causa repulsa, espanto, nos distanciamos dele, se, por outro lado, ele nos atrai, tentamos nos aproximar.

IX. Lei da Extensão – ligada aos princípios das Inflexões (Polaridade dos Gestos, para dentro e para fora) da Dinâmica.

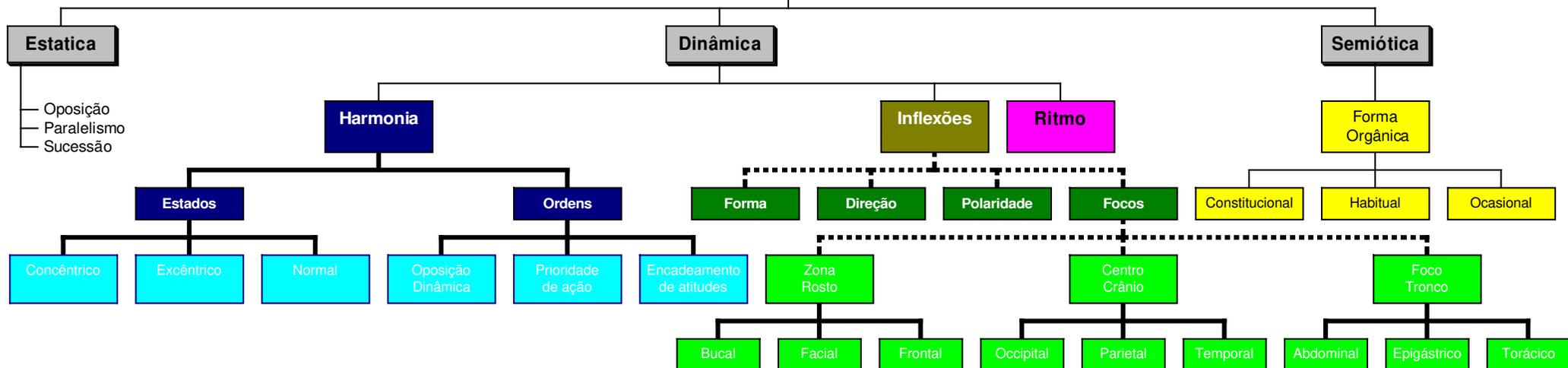
A extensão, tamanho do deslocamento do gesto ou do corpo é proporcional ao tamanho da emoção a ser expressa.

As leis citadas acima, interligadas, são a origem do pensamento del Sartre.

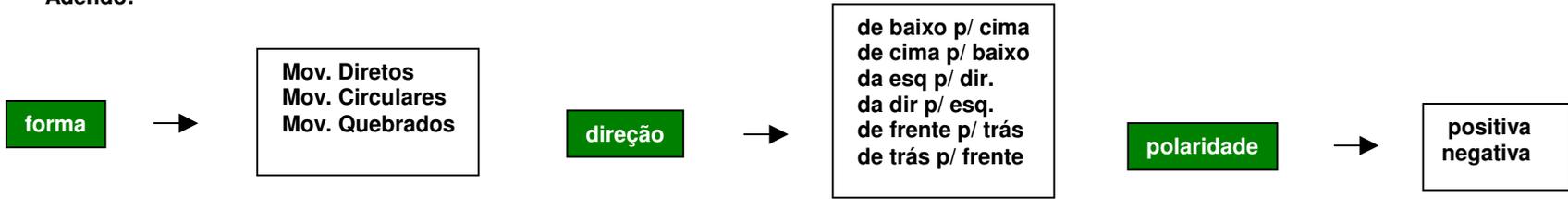
Teoria da Expressividade

Lei da Trindade

Lei da Correspondência



Adendo:



TRIPLICE NATUREZA DIVINA

Anexo 3 –

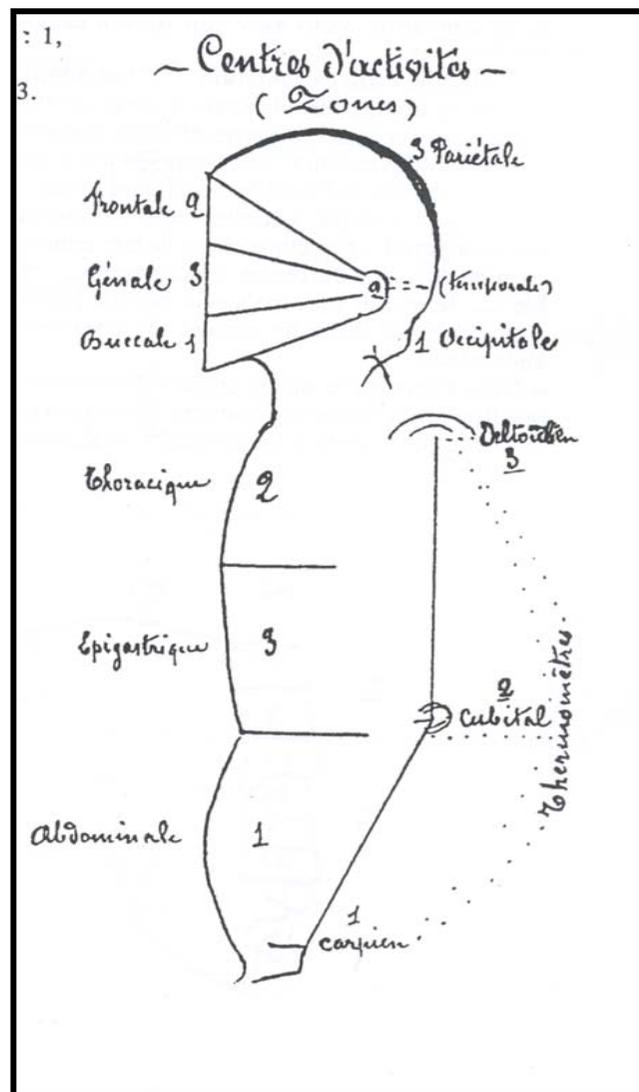
Tríplice Natureza Divina



Legenda:

↓ = Corresponde à
— = Ligado à

Anexo 4- Centros das Atividades Corporais.



Fonte:

PORTE A. (1992) François DELSARTE, une anthologie, ED IPMC (Paris) p.07

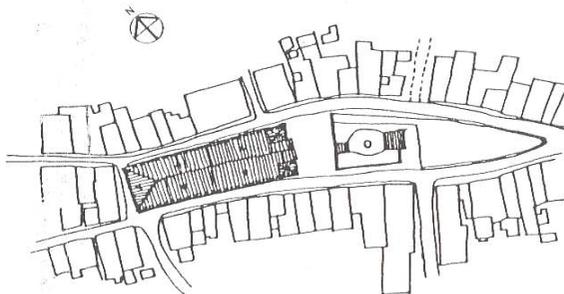
Anexo 5- Matriz de Nossa Sra.da Conceição (de Antônio Dias), Ouro Preto – 1746,



Foto: Carolina Romano

Anexo 6 - Planta Baixa da Matriz de Nossa Sra.da Conceição (de Antônio Dias), Ouro Preto – 1746.

REPRESENTAÇÃO GRÁFICA



PLANTA DE SITUAÇÃO

0 10 20 30 m

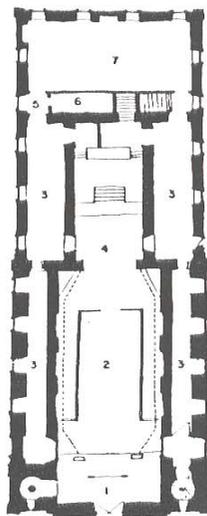


PLANTA PORÃO

0 2 4 6 m

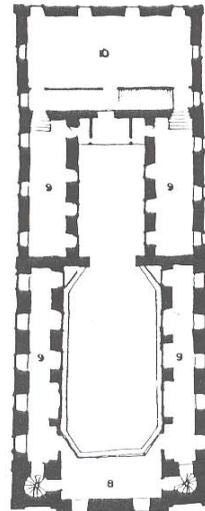
LEGENDA

- | | |
|------------------|-----------------|
| 1- ÁTRIO | 6- TESOURO |
| 2- NAVE | 7- SACRISTIA |
| 3- CORREDORES | 8- COFO |
| 4- CAPELA-MOR | 9- TRIBUNAS |
| 5- CAPELA DO SS. | 10- CONSISTÓRIO |



PLANTA 1º PAVIMENTO

0 2 4 6 m



PLANTA 2º PAVIMENTO

0 2 4 6 m

Fonte:

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico de Minas Gerais. IEPHAMG

Caderno de Restauração- Relatório de restauração da Matriz de Nossa Sra.da Conceição de Antônio Dias, Belo Horizonte 1983 p.23

Anexo 7- igreja de São Francisco de Assis-1766, Ouro Preto-MG



Anexo 8- Forro da igreja de São Francisco de Assis-1766, Ouro Preto-MG



Foto: Beth Romano