

ROBERTO BERTON DE ÂNGELO

Este exemplar corresponde à redação
final da dissertação defendida por
Roberto Berton De Ângelo e aprovada
pela Comissão Julgadora em.....

Data: 29/06/87

Assinatura: *R. Berton*

COMISSÃO JULGADORA

João

Presidente

[Signature]

ROBERTO BERTON DE ÂNGELO

A C R I A N Ç A E A R E P R E S E N T A Ç Ã O :

H E R A N Ç A E R U P T U R A

Dissertação apresentada, como exigência parcial, para obtenção do título de Mestre em Educação, na Área de Psicologia Educacional, sob a orientação do Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Junior.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

1987

U N I C A M P
BIBLIOTECA CENTRAL

Aos meus pais
Donato e Judite

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Junior pela forma amiga e motivadora com que orientou este trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas ; aos professores do Curso de Pós-Graduação do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo ; aos professores do Curso de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas que, com seus conhecimentos , puderam contribuir para o enriquecimento dessa dissertação.

Aos meus pais pelo calor e incentivo permanente durante todo o percurso.

Às professoras Graziela Lucci de Angelo e Márcia Aparecida Dias pelo auxílio na revisão da redação final.

A todas as crianças que, com seus desenhos, vida e alegria, vieram dar preciosa ajuda na consecução do trabalho.

I N D I C E

Agradecimentos

Introdução

- 1. O Problema 8
- 2. Objetivos 14

Capítulo I : Arte e Mimesis

1. A Herança : A Representação Clássica

1.1 Platão e Aristóteles 17

2. A "imitatio" : O Renascimento 33

2.1 Leonardo da Vinci : unidade da Arte e
Ciência 40

2.2 Michelângelo : Arte e Expressão 48

Capítulo II : Modernidade e Ruptura

1. Arte e Revolução Industrial 55

2. Os Movimentos de Vanguarda 67

2.1 Surrealismo 70

2.2 Expressionismo 76

2.3 Cubismo 87

Capítulo III : A criança e a representação

1. Acompanhando a criança : da garatua à representação do mundo

1.1 O desenho e o movimento 100

1.2 O início da representação. O círculo... 110

1.3 A sexualidade 123

1.4 O imaginário e as interferências da cultura de massas 128

2. O olho que divaga : da representação infantil às vanguardas : Pollock, Miró, Kandinsky e Picasso 159

Conclusão 188

Bibliografia 193

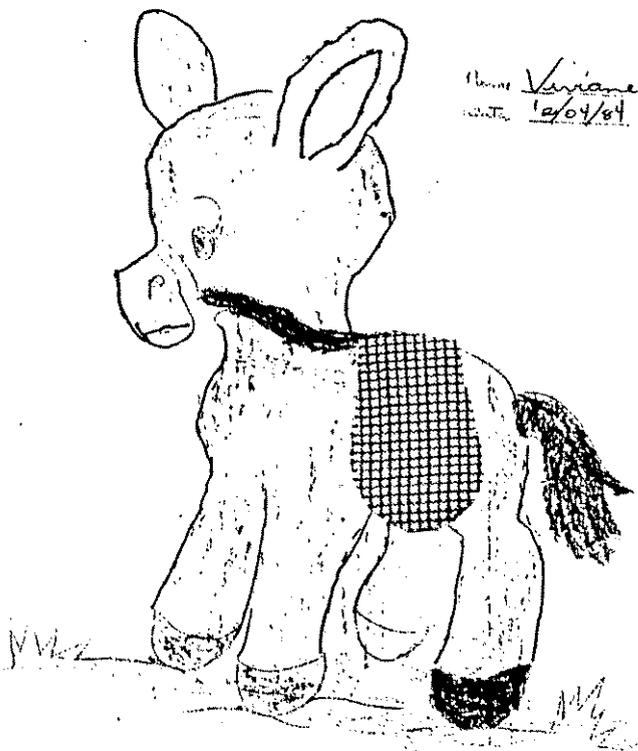
INTRODUÇÃO

1 - O Problema

De maneira geral, a pré-escola inclui em seus programas as atividades "estéticas". Essas atividades "estéticas", como são denominadas, incluem desenho, pintura, recorte, colagem e modelagem, dentre outras, e trazem como preocupação maior "ensinar a criança a desenhar", fazendo o uso de modelos pré-estabelecidos.

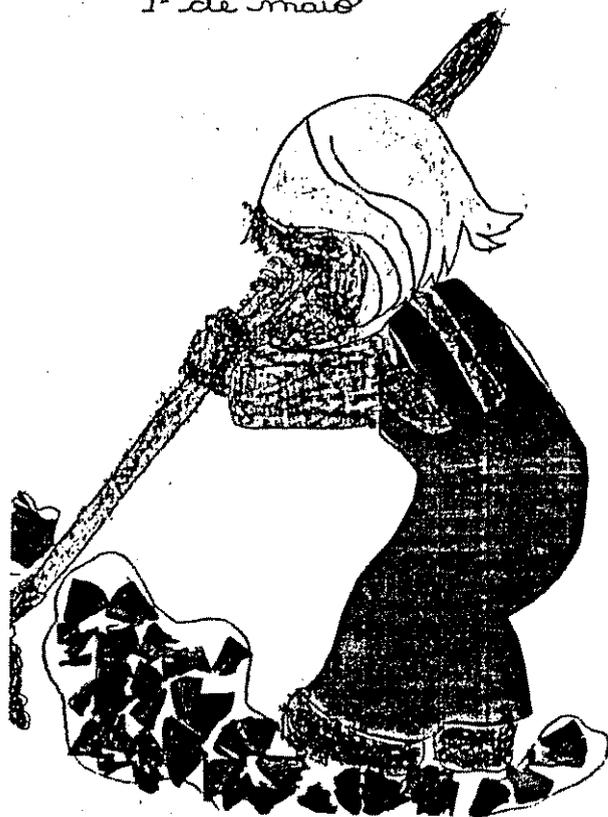
Seguem abaixo alguns destes modelos usados pela maioria das pré-escolas. É dado à criança um papel mimeografado e certas ordens como "Complete e pinte bem bonito", com o objetivo de estimular a atividade supostamente "estética", ou seja, a de unir pontos formando um desenho, colorir o seu interior com tinta ou lápis de cor, colar materiais diversos, etc. segundo a orientação do professor.

Complete e pinte bem bonito.



Dia do Trabalho

1º de maio



Em geral, esses trabalhos são colecionados durante todo um semestre e entregues aos pais no final deste, causando quase sempre boa impressão de limpeza, ordem e acabamento, pois as cores empregadas geralmente correspondem às cores dos objetos e os recortes guardam as devidas proporções. Cada trabalho, no seu todo, foi geralmente conduzido sob orientação constante do professor.

A criança submetida a esse tipo de atividade controlada por períodos longos, corre o risco de habituar-se às formas prontas e, quando solicitada a produzir formas espontâneas num desenho livre, poderá ver bloqueada sua criatividade. Essa criatividade é negada pela própria forma dos modelos fornecidos à criança. Com efeito, esses modelos procedem basicamente da Indústria Cultural. São banais, homogeneizados, estereotipados. Além disso, quando há a realização apenas de

atividades dirigidas, não são favorecidas as expressões de sentimentos, pois as relações entre a criança e o desenho já foram pré-determinadas.

Numa classe onde são estimuladas essas atividades, diferenças individuais não aparecem, uma vez que todos são obrigados a cumprir a tarefa determinada.

Os modelos apresentados de forma controlada não contribuem a uma maior independência da criança no que diz respeito à criação, pois a criança que apenas obedece às normas impostas dificilmente partirá para inovações ou para sua autonomia de expressão, podendo tornar-se dependente destes modelos. Na falta de um modelo, a criança ainda não confiante em si, sentirá dificuldade em usar sua imaginação de maneira solta e independente, assim como de expressar espontaneamente sua experiência.

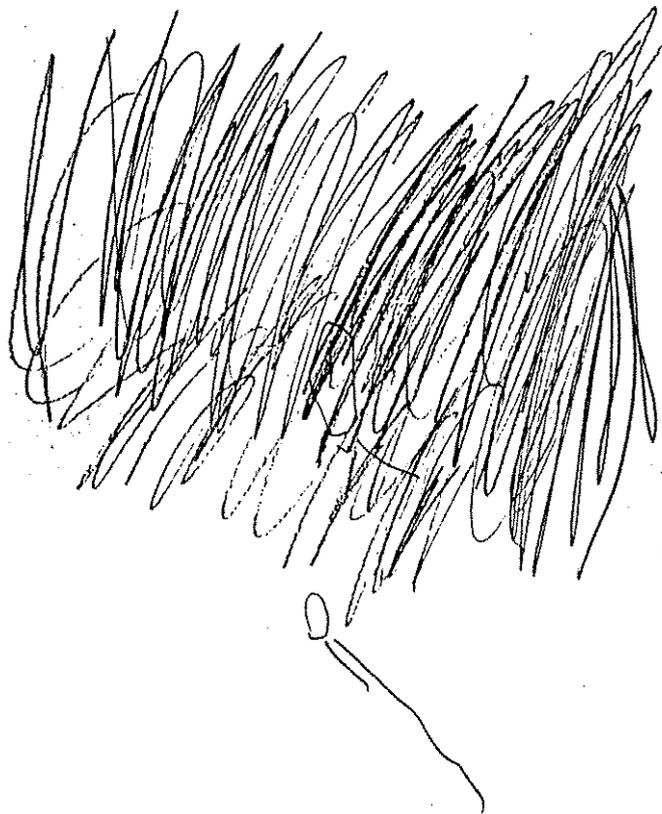


Figura 1

Este desenho colhido numa pré-escola, onde é estimulada a livre expressão, pode estar causando ao leitor surpresa e este, com certeza, estar dizendo : "Não entendi".

Seria válido dizer que todos nós temos dificuldades para a interpretação de trabalhos dessa natureza, assim como de achar algum sentido nessa obra.

Dialogando com a autora dessa obra, Mariana, de 3 anos e 11 meses, foi-nos fornecido espontaneamente o seu título : "Menina no escuro e chovendo".

Agora, diante desse título, torna-se mais fácil percebermos o conteúdo, e aquilo que parecia um conjunto anárquico de traços passa a ter um significado, passa a ser uma escritura, no sentido forte da palavra, uma escritura do medo, da solidão, da ilusão, enfim, do sentimento.

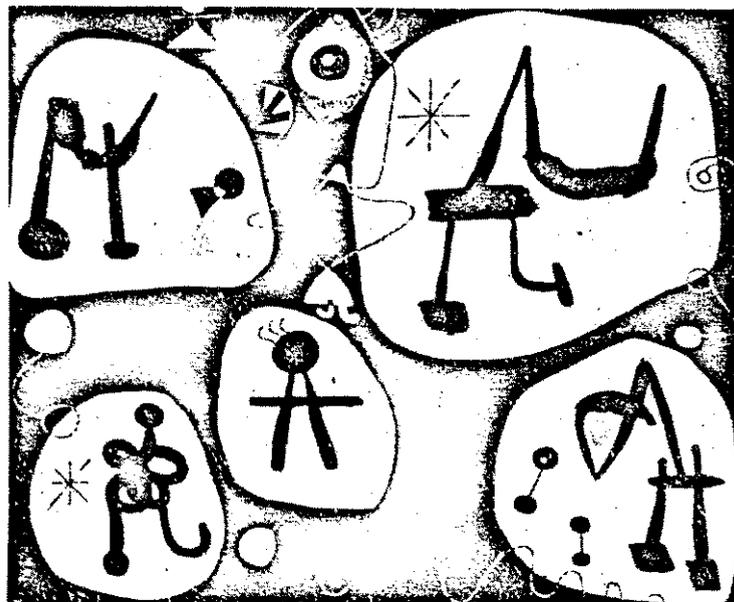


Fig. 2 "Mulher a ouvir música"

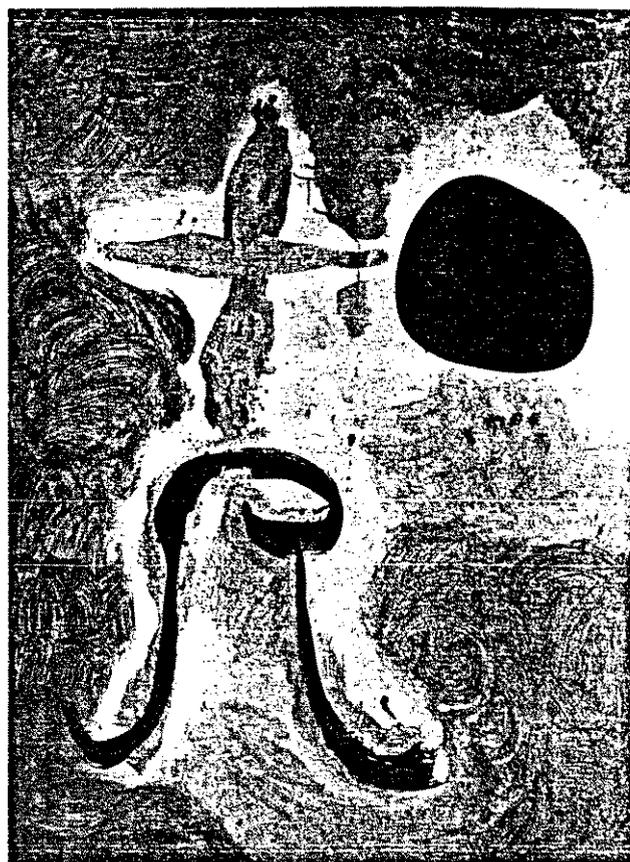


Fig. 3 "Mulher defronte do sol"

Diante de obras de um dos mestres de nosso século, Miró, (Figs. 2 e 3) talvez a maioria das pessoas poderia dizer também : "Não entendi", ou mostrar ares de "Não gostei". Por outro lado, obras que guardam relações de verossimilhança com a realidade têm, na maioria das vezes, maior aceitação imediata por parte dos espectadores mais leigos. Parece, ainda hoje, prevalecer a idéia de que a arte deve ser uma cópia exata e convincente da realidade. Parece que quanto maior a veracidade ou semelhança entre a realidade e o quadro, maior o louvor prestado ao artista e sua obra.

Encontramos, na Idade Média, o conceito de arte como símia natural, ou seja, o macaco da natureza, reforçando a idéia da arte como imitação da natureza.

Hoje em dia, em exposições de arte acadêmica, podemos também verificar que uma grande parte do público valoriza reproduções fiéis de cenas ou objetos com comentários : "Que perfeição" ou "Parece que é real" ou "Parece que está vivo".

Essas mesmas pessoas, ao se depararem com obras de movimentos artísticos modernos cujas propostas tenderam à distorção das formas ou à abstração, quase sempre ficam atônitas, torcem o nariz e com ar de interrogação indagam : "Qual o significado ?".

Esses sinais, embora muito comuns e frequentes, mostram-nos a que ponto anda a nossa capacidade de ver, perceber ou sentir uma obra de arte, e a quantas está nossa sensibilidade artística, se é que podemos assim denominá-la. E também a uma indagação, Por que chegamos a esse ponto ? Qual a origem dessa não aceitação do moderno ?

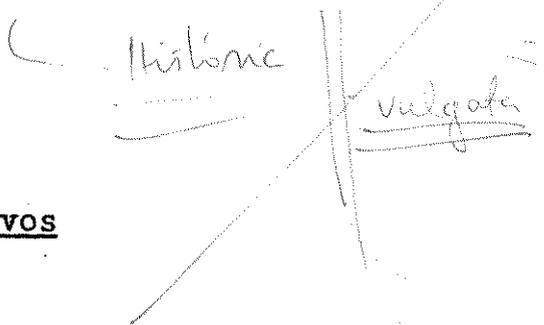
Quando pedimos a uma pessoa, de qualquer idade, que

nos desenhe alguma coisa, quase sempre encontramos a negativa : "Eu não sei desenhar" ; ao insistirmos, normalmente sai aquela casinha desenhada pela primeira vez, no curso primário, ou aquela figura humana estereotipada. Desenhar, pintar, ou qualquer atividade artística, trata-se, para a maioria das pessoas, de atividades "difíceis", privilégio de uma minoria.

Até hoje, apesar de transcorridos mais de dois mil e quinhentos anos desde a "teoria de imitatio", ainda a encontramos viva, em nossa cultura.

Nossa cultura ocidental, adotando ainda a teoria da "imitação", leva a criança a imitar as aparências e o lado externo das coisas, o que passa a ser uma reportagem fotográfica, cuja utilidade foi tomada hoje pela câmera.

Formas de representação clássica:



escola
 - sujeito -> ^{reposit-} _{mes m} ^{espe-} _{metá}
 - mimese

2 - Objetivos

Procurar determinar a origem e o desenvolvimento da noção clássica de mimesis ou representação, desde seus primórdios mais significativos, a representação clássica na arte grega. Rever o reaparecimento dessa noção no Renascimento, suas principais influências e sua transformação em estereotipia estética. Ou seja, tentar perceber como uma noção revolucionária, em sua origem, se transforma em pura forma.

Repensar a ruptura da tradição da representação realizada pela modernidade e seus movimentos de vanguarda. Apresentar a revolução dos modos de ver e representar propostos por esses movimentos.

Mostrar como a escola se detém no modo de representação clássico e, frequentemente, em suas estereotipias. Mostrar como a escola, de modo geral, ignora as rupturas da modernidade e não respeita a representação infantil.

Sem tentar assimilar o desenho infantil à produção de vanguarda, mostrar como a censura que a escola exerce sobre esse desenho deriva, em grande parte, de seu apego à representação clássica e de sua negação das vanguardas artísticas.

X

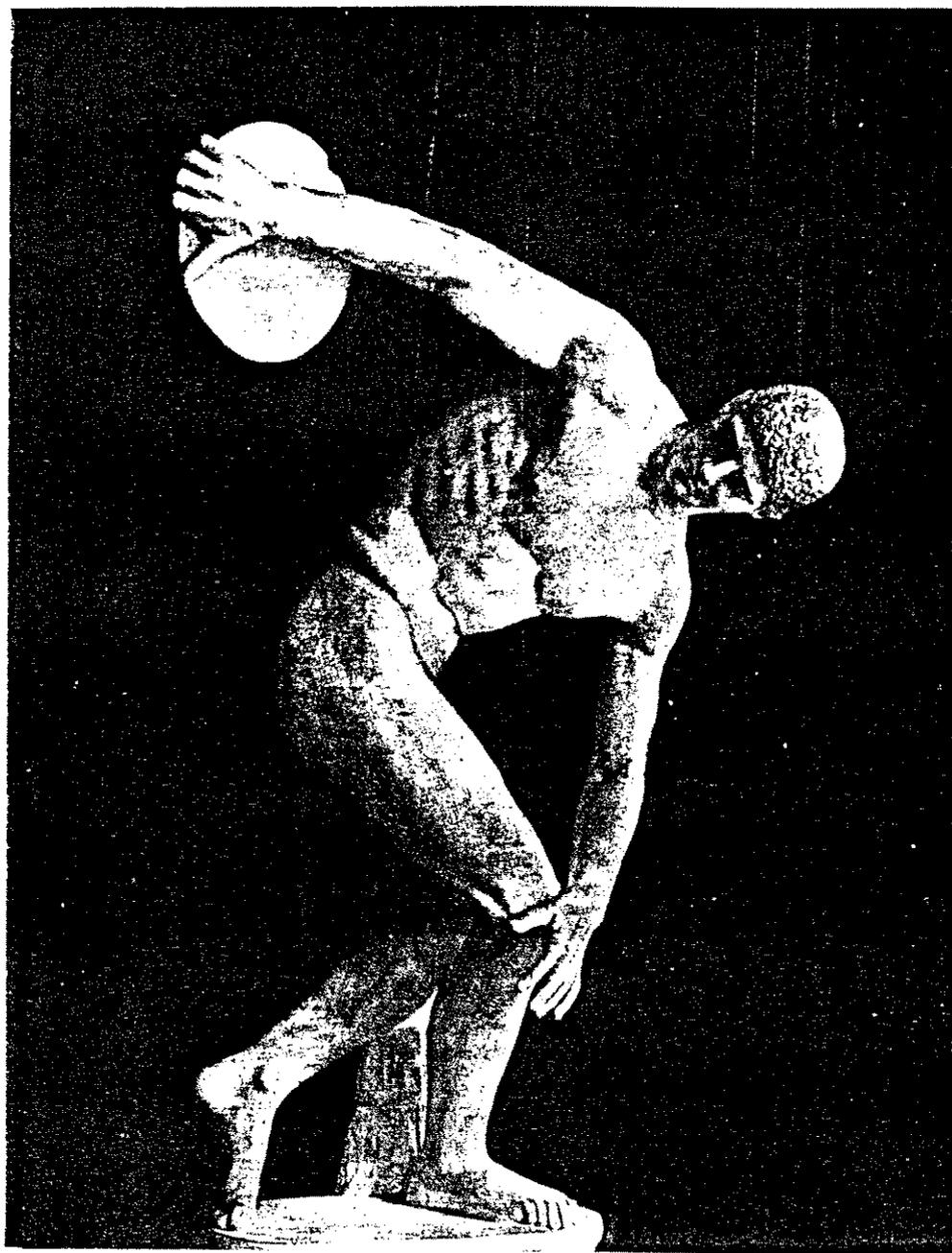
X fase pré-escolar: - escola -

- desenhos -> situações -> condições de
produção ->

X

C A P Í T U L O U M

A R T E E M Í M E S I S



Réplica romana, em mármore, do "Discóbolo", de Míron, obra em bronze, do início do séc. V aC.

1 - A Herança : a representação clássica

1.1 Platão e Aristóteles

Durante toda a Antiguidade, a mimesis foi o centro de discussão nas artes e, até hoje, conserva a sua importância como conceito estético.

A palavra grega mimesis significa, basicamente, "imitação", embora tenha uma série diversificada de aplicações e usos na linguagem comum e nos discursos filosóficos de Platão e Aristóteles.

A linguagem grega não filosófica empregava a palavra mimesis para designar a reprodução fiel de alguma coisa. Esse sentido de réplica exata ou reprodução "fotográfica" da realidade foi adotado como um dos princípios da teoria naturalista da arte visual, originada entre os gregos e dominando a arte ocidental por muito tempo.

A arte clássica grega, no século V aC., marca na história da arte uma das conquistas mais fecundas e significativas no campo do naturalismo. Desde as esculturas de Olímpia à arte de Míron, a arte clássica manifesta grande entusiasmo pela representação exata, "mimética", assim como pela ordem e proporção, que distingue o estilo clássico de outros estilos artísticos.

As doutrinas estéticas de Platão oscilam entre uma valorização e uma desvalorização da arte. No conjunto de seu pensamento, prevalece a desvalorização da arte, pois considera que a arte resulta como cópia de uma cópia : cópia do mundo empírico, que é uma cópia do mundo ideal ; cópia não de essências, como a ciência, mas de fenômenos (cf. o

livro X da República).

Platão (427?-347? aC.), amante da verdade e cultuan do especialmente a ciência e suas virtudes, se opôs à arte, por considerar que o artista realiza em suas obras apenas as "aparências" das coisas, sendo seu mundo, "o mundo da ilusão, o mundo dos espelhos que enganam o olho" (1). Como imitador da realidade, do mundo dos sentidos, que encontra-se em perpétua transformação, o artista nos afasta da verdade e, por isso, deve ser banido do Estado.

Considera a arte danosa no campo moral, pois atua cegamente sobre o sentimento, atraindo os indivíduos tanto para o verdadeiro como para o falso, para o bem como para o mal.

Encontramos, em Platão uma tentativa de valorização da arte, quando a considera como uma espécie de loucura divina, de mania, semelhante à religião e ao amor, ou seja, uma espécie de revelação superior.

"A arte, pois - como o amor, que tem por objetivo a Beleza eterna e os graus que levam até ela - deveria ser um itinerário especial do espírito para o Absoluto e o inteligível, algo como que uma filosofia, porquanto deveria atingir intuitivamente, encarnada em formas sensíveis, aquele mesmo ideal inteligível que a filosofia atinge abstratamente, na sua pureza lógica, conceptual". (2)

1 - E. H. Gombrich, Arte e Ilusão, São Paulo, Martins Fontes, 1986, p. 103.

2 - U. Padovani e L. Castignola, História da Filosofia, São Paulo, Melhoramentos, ps. 122-3.

O conservantismo político de Platão é, em larga escala, responsável pela sua "arcaizante" teoria de arte (Sof. 234 B)-

"Rejeição de novas tendências ilusionistas, preferência pelo estilo clássico do tempo de Péricles, admiração pela arte altamente formalista dos egípcios, que parecia governada por leis imutáveis (Leis II, 656 DE)". (3)

Exclui de sua Utopia os poetas por serem possesores de realidade empírica, de fenômenos que, por ele, não passam de ilusões e de meias-verdades, e também por tornarem grossas e deformarem as puras formas espirituais e normativas, ao tentarem expressá-las em termos de sensação.

"Sua oposição é a tudo o que é novo em arte, e a toda inovação em geral, suspeitando em tudo que é novidade sintomas de desordem e decadência". (4)

Platão, embora pertencente às "classes médias", defendeu, com grande convicção, através de suas teorias filosóficas, os ideais culturais da nobreza, assim como o conservantismo e o ideal reacionário da aristocracia.

"É difícil encontrar em toda a literatura grega alguém que defenda com tanta convicção ,

3- A. Hauser, História Social da Literatura e da Arte, São Paulo, Mestre Jou, 1982, p. 142.

4 - P. M. Schuhl, Platon et l'art de son temps, 1933, p. 14 e 21.

como ele o faz, os ideais culturais da nobreza". (5)

Em seu entender, a administração e direção do Estado deveriam pertencer à classe superior, à elite espiritual, devendo o povo vulgar não tomar parte nessa direção.

A aristocracia possuía um idealismo estético que aparecia, sobretudo, na escolha dos assuntos de representação. Apreciava motivos artísticos ligados a velhos mitos helenicos de deuses e heróis, sendo desconsiderados os assuntos tocantes à vida diária. Objetava contra o estilo naturalista por ser o mais adequado a representar os assuntos vulgares. Considerava a arte clássica como representativa de um mundo melhor, composto de seres eticamente superiores - uma visão basicamente aristocrática.

Platão, numa obra de sua velhice, As Leis, desaprova a licença que os gregos permitiam aos músicos de ensinar qualquer espécie de ritmo ou de melodia, podendo, assim, transmitir estados de espírito carregados de emoção, de sonho e de imaginação, estados considerados fora da realidade.

Elogiava os egípcios por considerarem...

"...que a juventude de um Estado deveria praticar apenas as poses e ações consideradas boas : essas eram prescritas minuciosamente, e as prescrições eram afixadas nos templos. Fora dessa lista oficial era proibido a artistas pintores e a todos os outros que produzem poses e representações introduzir nelas qualquer inovação ou invenção, seja nas

5 - A. Hauser, História Social da Literatura e da Arte, São Paulo, Mestre Jou, 1982, p. 142.

ditas produções, seja em qualquer ramo da música, que extrapole as fórmulas tradicionais. E no Egito encontramos coisas pintadas ou gravadas há 10.000 anos que não são em nada nem melhores nem piores que qualquer obra de nossos dias, mas elaboradas com a mesma arte..." (6).

Numa passagem da República, sugere :

"Um banco difere de si mesmo quando visto de lado ou de frente ou de qualquer outro ângulo ? Ou será que de fato não difere, apesar de parecer diferente "(7)

Pelo fato de o artista conseguir representar o banco num quadro, em apenas um aspecto, e não na sua totalidade, ele é considerado como um "fazedor" de fantasmas. E acrescenta :

"De modo que a pintura, na sua exploração dessa fraqueza da nossa natureza, não está muito longe da feitiçaria, o mesmo acontecendo com a prestigitação e outros artificios". (8)

A arte mostrada nos quadros, torna-se, assim, no parecer de Platão, duvidosa e incompleta, apelando para a parte inferior da nossa alma, mais para a nossa imaginação do que para a razão, devendo, por isso, ser refutada como in -

6 - E.H.Gombrich, op. cit. p. 111.

7 - Idem, ibidem, p. 111.

8 - Idem, ibidem, p. 112.

fluência corruptora.

O ataque de Platão não é dirigido apenas contra as artes visuais, como também para a poesia de Homero, banido da República ideal, pela criação de mitos fantásticos e imorais narrados em torno dos deuses e heróis. Para Platão, as artes têm de ser proscritas porque ofuscam a distinção entre verdade e mentira. É a primeira vez, na história, que vai ocorrer essa iconoclastia - hostilidade contra a arte.

Platão considerava difícil...

"...separar o nosso conhecimento científico do mito, separar a realidade da mera aparência, sem a interposição de uma faixa crepuscular, que não é nem uma nem outra". (9)

Esse território impreciso, o do sonho acordado, seria a descoberta decisiva do artista grego.

Apesar de toda crítica adotada por Platão à arte, vemos o grande despertar da escultura e pintura gregas entre o século VI aC. e o fim do século V aC., exemplos raros em toda a história da arte.

Platão, em sua última obra, Filebo, faz um abandono definido da teoria da mimesis ou da arte concebida como uma técnica para a imitação direta da aparência das coisas. Numa passagem significativa dessa obra (51B) em que Sócrates e Plotarco dialogam, encontra-se o seguinte :

"S. Os verdadeiros prazeres são aqueles que resultam das cores que chamamos de belas e das formas ; e a maioria dos prazeres do odor e som. Os verdadeiros prazeres resultam

de todas aquelas coisas cuja falta não é sentida como penosa, mas cuja satisfação é conscientemente agradável e não condicionada pela dor".

P."Mas novamente, Sócrates, o que queremos dizer por estas ?

S."O que quero dizer certamente não é muito claro, mas devo tentar torná-lo. Ora, não quero dizer por beleza de formas o que a maioria das pessoas esperaria, tais como as das criaturas vivas ou imagens, mas, para o propósito de meu argumento, quero dizer linhas retas e curvas e as superfícies ou formas sólidas produzidas a partir delas por tornos, réguas e esquadros, se me entende. Pois quero dizer que estas coisas não são belas de maneira relativa, como as outras coisas, mas sempre natural e absolutamente ; e possuem seus próprios prazeres, não dependendo de maneira alguma da ânsia do desejo. E quero dizer as cores da mesma espécie, com a mesma espécie de beleza e prazeres. Isto está claro ou não ?".

P."Estou fazendo o possível, Sócrates, mas faça o possível por torná-lo mais claro".

S."Bem, quero dizer que sons tais que são puros e suaves e que produzem um único tom puro não são belos em relação a nenhuma outra coisa, mas em sua própria natureza particular, e produzem seus prazeres particulares". (10)

Percebemos, nitidamente neste trecho, que Platão rejeita a teoria mimética da beleza, ao afirmar que a beleza de formas não é dada pelas imagens e sim pelas "linhas retas, curvas, superfícies ou formas sólidas produzidas a partir delas por tornos, réguas e esquadros...", pois elas não são belas de modo relativo, como outras coisas, mas são belas sempre e de modo natural e absoluto.

A escola filosófica fundada por Platão, a Academia, teve uma duração de quase um milênio, vindo até o século VI dC. A Academia difundiu grandemente o pensamento de Platão e deu grande valorização à experiência e à natureza racional do homem. A Academia vai sobreviver à era vulgar e tomar uma última forma na Renascença, sob o nome de neoplatonismo.

A teoria mimética, inerente à filosofia grega desde Pitágoras, identifica arte com beleza explicando-a em termos de proporção harmônica, encontrou sua expressão final em Aristóteles.

Para Aristóteles (384?-322 aC.) a mímese (arte de imitar) é uma prerrogativa natural do homem. Ele conhece o mundo, expressa-se, convive com a natureza e os outros homens, ama e odeia, através do gesto instintivo da imitação. Portanto, não há um momento determinado na história ou na psicologia humanas em que possa precisar o surgimento do fenômeno da mímese : ela nasceu com a humanidade.

Aristóteles, na Poética, afirma que todos os homens, desde a infância, possuem uma tendência natural para a mímese, e é esse instinto imitativo que propicia a aprendizagem das primeiras lições.

Aristóteles, como Platão, considera ...

"... a arte como imitação, de conformidade com o fundamental realismo grego. Não, porém, imitação de uma imitação, como é o fenômeno, o sensível, platônicos ; e sim imitação direta da própria idéia, do inteligível imanente do sensível, imitação da forma imanente na matéria. Na arte, esse inteligível universal é encarnado, concretizado num sensível, num particular e, destarte, tornado intuitivo, graças ao artista". (11)

A poesia de Homero é considerada por Aristóteles como superior à história de Heródoto, por ser objeto da arte não o que aconteceu uma vez - como é o caso da história - mas o que por natureza deve, necessária e universalmente, acontecer. Deste seu conteúdo inteligível, universal, depende a eficácia espiritual - pedagógica, purificadora - da arte.

Embora a arte seja imitação da realidade no seu elemento essencial, a forma, o inteligível, deve o artista dar-lhe uma nova vida, concretizada na obra.

Aristóteles, criador da lógica, considerava-a instrumento da ciência. A ciência platônica e aristotélica é objetiva, realista : tudo que se pode aprender precede a sensação e é independente dela. A escola peripatética, embora não tenha tido a longa vida da academia platônica, terá uma vida fecunda fora e além do pensamento grego. Dedicando-se à indagação empírica, naturalista e histórica, o aristotelismo teve um campo muito fecundo, dada a realista gnosiologia aristotélica e em conformidade também com o espírito dos tem

11 - U. Padovani e L. Castagnola, op. cit., p. 125.

26

pos, voltado, sobretudo, para as ciências físicas e morais. O pensamento cristão, escolástico, tomista, tirou precisamente do profundo sistema peripatético as conseqüências lógicas teístas, que constituem, em definitivo, as bases racionais do cristianismo.

Para Aristóteles, os caracteres essenciais que compõem a beleza são ordem, simetria e determinação. Estes caracteres foram aproveitados pela filosofia escolástica, e na pessoa de Santo Tomás de Aquino propostos :

"Existem três requisitos para a beleza. Primeiro, uma certa inteireza ou perfeição, pois tudo o que é incompleto é feio ; segundo, uma devida proporção ou harmonia ; e terceiro, clareza, de modo que coisas brilhantemente coloridas são chamadas belas". (12)

O despertar da arte grega parece coincidir com o surgimento de todas as atividades inerentes à civilização : o desenvolvimento da filosofia, da ciência e da poesia dramática.

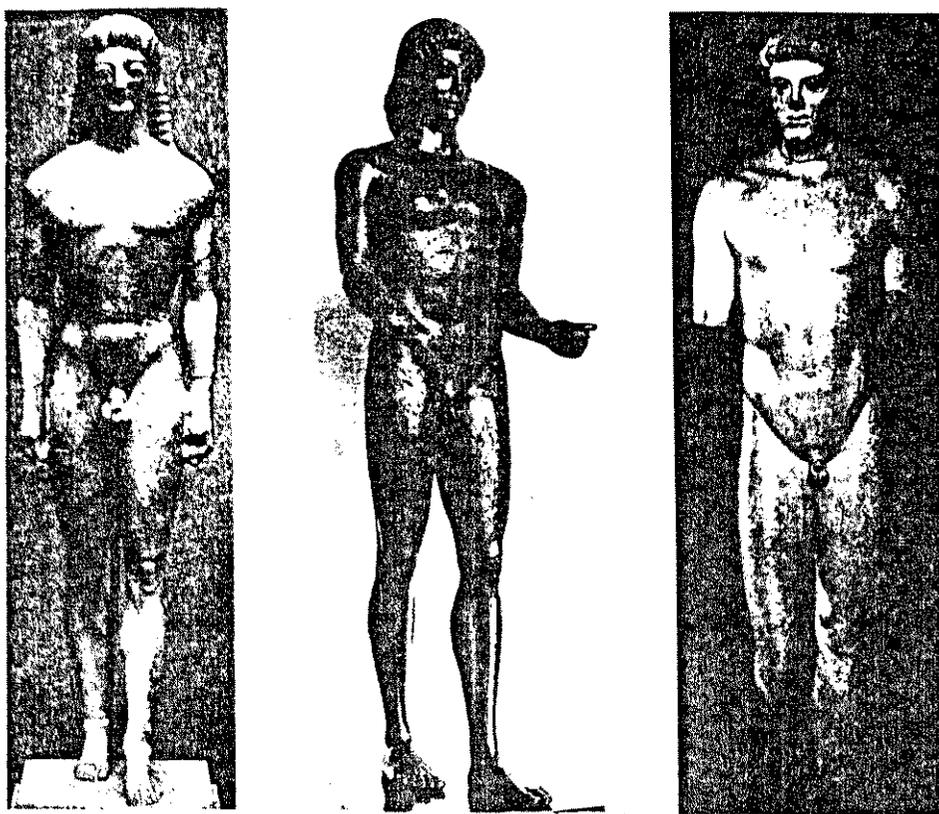
Devemos sempre levar em consideração que aprendemos a ver a arte com a disposição de espírito que derivamos dos gregos. A leitura habitual é quase sempre fruto da nossa formação grega.

O artista grego, para criar o reino da mimesis, ao qual Platão objetava, necessitava de um vocabulário que só poderia ser articulado num processo gradual de aprendizagem.

A revolução grega, fato único nos anais da humanida-

de, conseguiu a conquista da aparência, suficientemente convincente para permitir a reconstrução imaginativa de acontecimentos históricos ou mitológicos.

Percebemos certa evolução na representação da natureza da arte grega ao compararmos algumas esculturas mais arcaicas com outras mais recentes. As arcaicas mostram certa rigidez nas formas, figura frontal e simétrica, com formas petrificadas ; posterior e gradativamente, as formas tensas vão sendo quebradas, seus corpos ganham leve torsão, a simetria é abandonada e a vida parece penetrar o mármore. (Fig. 4)



Apolo de Tebea Apolo de Piombino O menino de Creta
 Sec. VI aC. 500.aC. 480 aC.

Fig. 4

É a conquista do naturalismo. As figuras gradualmente se aproximam da vida, através de correções derivadas da ob-

servação da realidade.

O "milagre grego" ou a singularidade da arte grega são devidos ao desejo dos artistas para "igualar" a realidade, o que foi conseguido, através de inúmeras "correções" dos esquemas e da observação da realidade.

Nas artes plásticas da época clássica, vemos o naturalismo e a estilização ligarem-se mais intimamente.

Na arte plástica e gráfica da época, o disforme, o comum e o trivial passam a ter valor como assunto. Os assuntos não são exclusivamente escolhidos de acordo com o ideal de kalokagathia. Míron procura fazer a representação da vivacidade e da espontaneidade captando o movimento e atitude cheia de energia. Procura a impressão produzida no momento "crucial". No seu "Discóbolo", representa o movimento no momento mais rápido, tenso e concentrado da ação que precede o projetar do disco. É o início da história da ilusão em arte plástica, dando fim à composição "informativa". A representação tem de ser correta, "convencer" e respeitar a experiência dos sentidos.

Com o final do século V aC. , os elementos naturalistas, individual e emocional na arte, assumem posições de maior importância. Os elementos deslocam-se do típico para o particular, da concentração para a diferenciação, da simplicidade para a exuberância.

Nas artes plásticas, inicia-se a época do retrato e, em literatura, a da biografia. O volume e a perspectiva recebem maior ênfase e os temas são delicados e graciosos, aparecendo as primeiras representações do nu feminino.

O movimento sofista vai modificar toda a concepção



"A Vitória de Samotrácia"

de mundo dos gregos, até então aristocrática. Propõe um novo ideal de educação inteiramente oposto ao ideal aristocrático da kalokagathia, adotando um esquema educativo que, ao invés de cultivar as qualidades do corpo, pretende formar cidadãos racionais e competentes. Apóiam-se no saber, no pensamento lógico, na agilidade de espírito e na influência da palavra. O objetivo da educação, pela primeira vez na história, é a formação de intelectuais.

O mundo dos sofistas é o de uma classe intelectual considerada uma reserva de candidatos à chefia política. A educação dos sofistas vai gerar, na cultura ocidental, os conceitos de autoconsciência, autoobservação e autocrítica.

Criticavam os dogmas, mitos, tradições e convenções e deram início à história do racionalismo ocidental. Revelaram a relatividade da verdade e falsidade, do justo e injusto, do bom e do mau; e a relatividade histórica, isto é, o princípio de que verdades científicas, padrões de moral e credos religiosos são, historicamente, condicionados.

Este "iluminismo humanista" grego, com seu racionalismo e relativismo, vai coincidir, até certo ponto, com a emancipação da ciência da Renascença, como o iluminismo do século XVIII e com o materialismo do século XIX.

A arte liberta-se, agora, do império do geometrismo e desaparecem os últimos vestígios da frontalidade.

"O individualismo e o relativismo dos sofistas, o poder de ilusão e o subjetivismo da arte exprimem o espírito de liberalismo econômico e de democracia," (13) dando ares de repúdio à atitude aristocrática e sua magnificiência.

13 - Arnold Hauser, op. cit., p. 135.

Dá livre curso às emoções e paixões, acreditando que "o homem é a medida de todas as coisas". Aos poucos, as conquistas do ilusionismo grego foram abandonadas, mas guardamos até hoje as influências dessa revolução.

Na Renascença, as tendências clássicas vão adotar esse posicionamento herdado das filosofias platônica e aristotélica e encontrar perfeita expressão na arte dos séculos XV e XVI.



"Tempestate", de Giorgione

2 - A "imitatio" : o Renascimento

Decorridos quase quinze séculos após o apogeu da cultura grega, vemos renascer na Europa, principalmente na Itália, um movimento que vai retomar todo o mundo clássico greco-romano, em seu esplendor - o Renascimento.

O Renascimento transformou tanto a vida como a arte, quebrando decisivamente a visão medieval de mundo. Foi responsável pelo desenvolvimento de uma nova atitude diante do mundo.

Há, na Renascença, um renovamento das antigas escolas filosóficas, clássicas, gregas. Valorizam-se essas escolas realçando-lhes o conteúdo de humanidade, presente em todas elas, especialmente no platonismo e no aristotelismo. A tendência dominante, podemos dizer, é o neoplatonismo panteísta sobre um fundo eclético. A primeira tradução parcial de Platão foi publicada por Leonardo Bruno Aretino, em 1404, iniciando a Renascença platônica. O Concílio de Florença, por sua vez, em 1439, deu grande impulso aos estudos aristotélicos e dos filósofos clássicos, em geral.

O homem do Renascimento estava tão embevecido com a história, literatura, filosofia, arte e mitologia do mundo antigo que punha-se a pensar, escrever e conduzir-se como um filósofo grego. Conhecer os clássicos tornou-se necessário aos humanistas, assim como escrever em latim elegante.

"A Renascença é uma poderosa afirmação, particularmente no campo da prática, de humanismo e de seu imanentismo, o que é manifestado pelo seu individualismo, pelo seu esteticismo, pelo seu ardente interesse pelo mundo a

conquistar, dominar, gozar com os meios humanos ; pelo seu naturalismo que diviniza o homem material". (14)

Com o humanismo, o homem é potenciado, celebrado e exaltado até a divindade. Livra-se de si mesmo, procura o domínio da natureza e torna-se o senhor do mundo.

Os gregos e romanos inspiraram o homem do Renascimento, em parte, porque seus valores pareciam localizar-se na vida deste mundo, conduzida em proveito próprio. Foi através dos modelos clássicos e de sua imitação - a imitatio - que ele aprendeu a compreender e expressar seus próprios desejos.

O Renascimento representou essencialmente uma base de crença na dignidade e nos valores da vida e nas ilimitadas potencialidades dos seres humanos.

O culto do 'classicismo' fez reaparecer o corpo nu na arte. A fidelidade à natureza, mola propulsora da arte do Renascimento, foi o princípio maior de toda a arte ocidental do século XV até fins do século XIX. A mitologia clássica - a história dos deuses e heróis greco-romanos - deu à arte uma 'linguagem', com motivos, convenções e temas, que perdeu até quase o nosso século.

As novas atitudes influenciaram profundamente as artes visuais, fazendo com a arte, num processo crescente, se voltasse para a realidade. Com o Renascimento,

" a pintura e a escultura tornaram-se crescentemente vinculadas à realidade física, com rigorosa interpretação da natureza das coisas". (15)

14 - U. Padovani e L. Castagnola, op. cit., p. 261.

15 - D. Mannering, A arte de Leonardo da Vinci, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1981, p. 12.

O mundo humano tornou-se a verdadeira preocupação do artista renascentista, que aprofundava seus estudos de anatomia e perspectiva, mesmo quando pintava Madonas. O divino era abordado agora através do humano.

Leonardo, um dos mestres supremos da arte renascentistas, explorou essa dualidade divino-humano, criando um universo extremamente natural e coberto de uma espiritualidade enigmática.

Na Idade Média, especialmente em pintura, a tradição concentrava-se mais no despertar de emoções religiosas que em fornecer uma acurada interpretação de uma cena. O pintor medieval, com respeito profundo às coisas sagradas, criava ambientes celestiais ou eternos, ao invés de uma representação do mundo comum dos homens. A figura de um santo era geralmente destacada das outras figuras da composição.

A arte gótica tinha como forma básica, a justaposição e, como princípio, a expansão e não a concentração, constituindo-se, geralmente, a obra de arte, de partes independentes e justapostas. O cenário, as personagens e os motivos mudavam freqüentemente. O subjetivo não era importante, nem a vontade criadora e formadora, e sim, o tema, a representação épica ou dramática. O observador gótico é levado a percorrer, um a um, os pormenores e as partes sucessivas da obra.

Na Renascença, o observador consegue abarcar todos os elementos da obra ao mesmo tempo, num todo. A perspectiva é central e obriga a uma concentração na cena principal. A separação em planos desconexos e separados torna-se impossível. (Fig. 5)

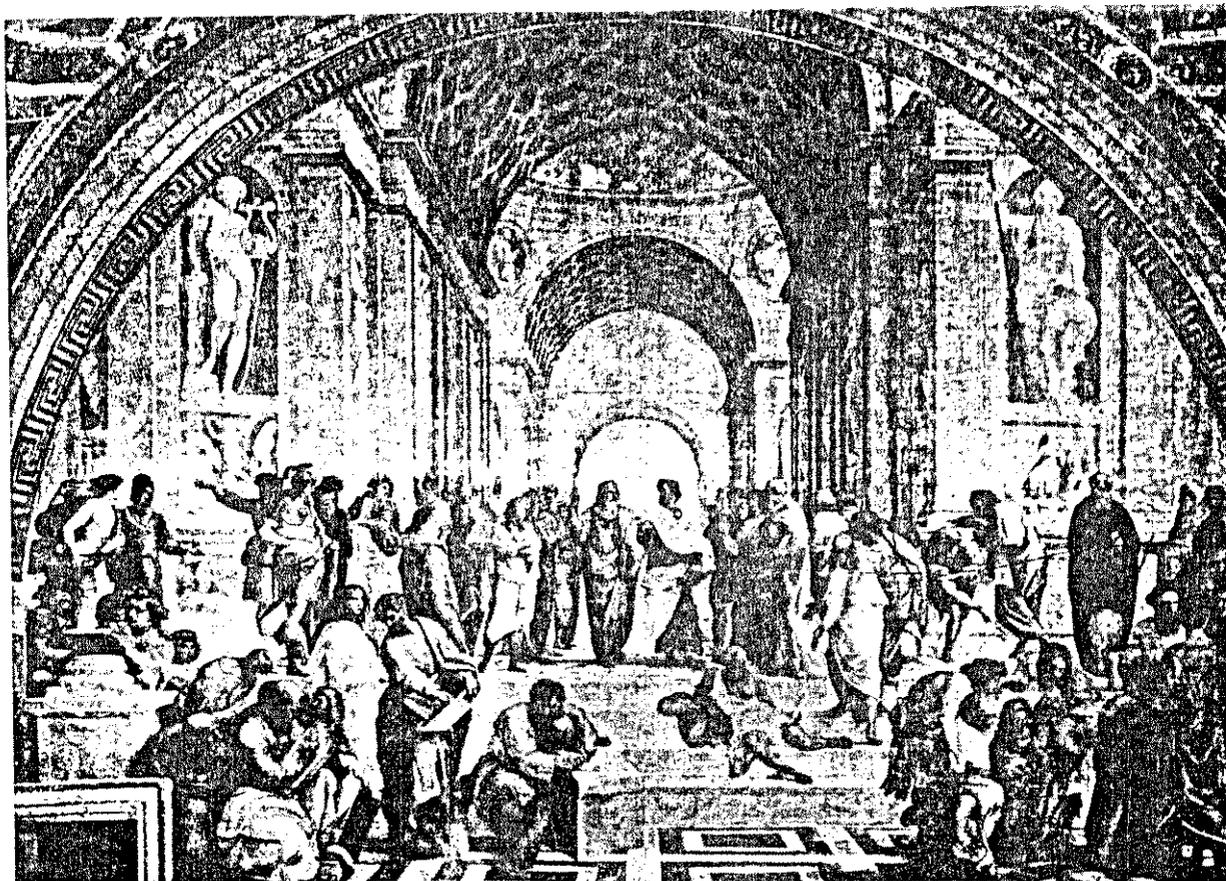


Fig. 5 Afresco da Escola de Atenas, de Rafael e discípulos

O elemento básico é o princípio da uniformidade e a força de efeito total, buscando obter uma visão de conjunto. Para a nova concepção de arte, a obra forma uma unidade indivisível. A obra de arte renascentista parece ser sempre um todo acabado e perfeito, rico em conteúdo, mas simples e homogêneo.

" A mais impressionante característica da arte renascentista do século XV é, em contraste com a Idade Média, como com a do Norte da Europa, a extraordinária liberdade e naturalidade de expressão, a graça e a elegância, o porte e estatura e a grande impetuosa linha de suas formas. Tudo aqui é alegre e sereno,

rítmico e melodioso". (16)

A arte renascentista busca, através de uma linguagem viva, clara, bem articulada e formal, relações simples e importantes entre as coisas. As figuras guardam entre si uma relação de proporção com o espaço e entre si. A composição das partes é definida e calculada na formação do conjunto, compondo um todo harmônico. (Fig. 6)

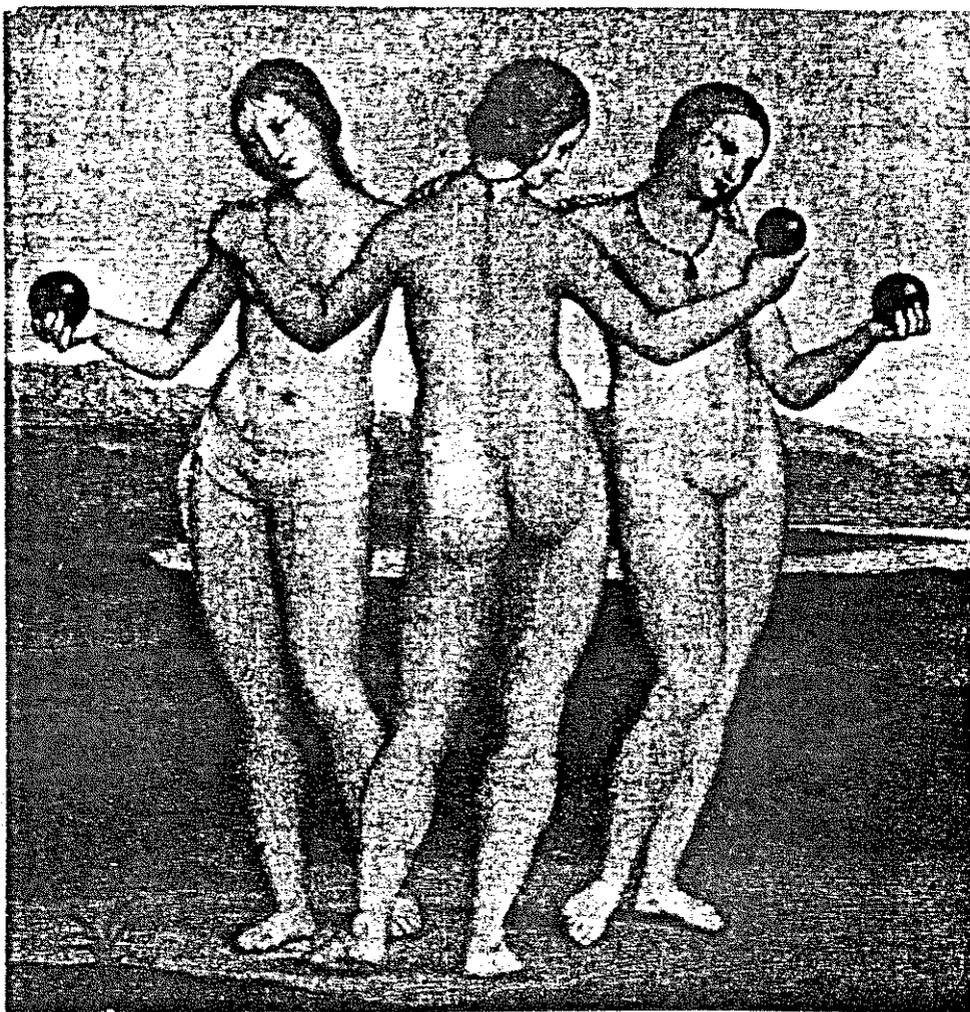


Fig. 6 "As três graças", de Rafael.

O desenvolvimento da arte torna-se parte de um processo total de racionalização. O simbolismo metafísico da Idade Média perde sua força e o artista passa a fazer a repre

sentação do mundo empírico.

O naturalismo do século XV, embora sendo considerado continuação do período gótico, traz de novo o caráter científico, metódico e totalitário desse naturalismo. Embora sofrendo influências do período medieval, quanto à continuidade de sua evolução econômica e social, diferencia-se deste período ao acentuar o racionalismo na obra de arte.

O importante da Renascença não foi o fato de o artista ser um observador da natureza, mas o de a obra de arte ser um estudo da natureza.

A Renascença foi o começo de um desenvolvimento que pregou a idéia de liberdade e de razão estabelecendo a genealogia do liberalismo. Foi contra o clericalismo e o autoritarismo intelectual, iniciando um processo de libertação considerado anticlerical, antiescolástico e antiascético, combatendo as idéias acerca da salvação, da redenção e do pecado original que enchiam toda a vida espiritual do homem medieval.

É proclamado certo evangelho da alegria de viver e da "emancipação da carne", deixando nítido o triunfo do individualismo conjugado com o sensualismo. O individualismo é o novo programa consciente. Glorifica-se a natureza e a autodeterminação da personalidade. A Renascença é celebrada, enfim, como a luta pela libertação da razão.

Essa busca do racional leva à repulsa do incontável e do incalculável, e ao desprezo do irracional. O caminho é o da organização do trabalho. O artista unifica o espaço e as proporções, restringe a representação a um tema, fazendo com que a composição seja imediatamente inteligível.

A auto-consciência desenvolveu-se juntamente com o desejo do progresso e a convicção de que a vida podia ser compreendida e tratada como uma arte.

Para o artista renascentista, não era apenas necessário o aperfeiçoamento da técnica e da habilidade, como também a "contemplação da natureza", ou seja, aprender a vê-la, com novos olhos.

Alberti era de parecer que a representação da emoção e do estado de espírito constituía a tarefa mais essencial e mais difícil do pintor e sobre isso se estendeu em seu livro Della Pintura.



Auto-retrato de Leonardo da Vinci.

2.1 Leonardo da Vinci : unidade da arte e ciência.

Os escritos de Leonardo (1452-1519) sobre a Teoria da Arte do Renascimento são um importante legado para a história da arte, pois nos mostram, como ninguém, as idéias e métodos vigentes neste período.

De 1489 a 1518, através de uma enorme quantidade de notas, expressa uma teoria baseada em sua observação pessoal. Suas observações científicas denotam profunda fé no valor da experiência e da observação direta dos fenômenos naturais.

Estuda intensamente a zoologia, a anatomia, a botânica, a geografia, assim como a matemática e mecânica. Acredita que a ciência tem que nascer da experiência e da verdade experimental, obtida através da percepção e dos sentidos.

Para Leonardo, a pintura é uma ciência porque tem seu fundamento na perspectiva matemática e no estudo da natureza. Está fundada em princípios "científicos e certos", deduzidos da observação. A arte da pintura, uma espécie de saber, depende, para sua veracidade, de três elementos : o olho, que é um órgão sensorial, a medida e a geometria.

Valoriza o juízo racional por considerar a pintura uma ciência. O seu produto, a obra, reproduz uma certa parte da natureza, uma imitação científica da natureza. A imitação artística é um ato científico e não um simples ato mecânico. Despreza a prática sem a ciência.

Em quase todos os temas, as observações de Leonardo são rigorosamente originais e de extraordinária precisão.

A natureza, considerada até então inanimada, é estudada cientificamente, em notas sobre botânica ; a correta

disposição da luz e da sombra, formando o relevo (Fig. 7), a perspectiva aérea, a teoria das cores, foram alguns dos inúmeros estudos em que Leonardo aparece como um inovador radical.



Fig.7 São João Batista

As observações científicas de Leonardo mostram-nos a importância que dava à certeza dos métodos na pintura, baseando-se em seus experimentos concretos sobre a natureza. A pintura deve ser a mais completa possível em sua representação da natureza. Seria o critério final da pintura.

O artista deve imitar a natureza com fidelidade e não tratar de melhorá-la. Opõe-se a todo idealismo e à questão de que o artista deve representar a natureza conforme uma idéia em sua mente. Deseja que o pintor desenhe tudo o que está na natureza, sem limites arbitrários que distingam categorias de coisas, ou uma seleção do Belo.

Fala da beleza de todas as obras da natureza, sem fazer distinção entre os diferentes graus de beleza. Interessa-se pelo individual e característico e não pelo Belo. Concentra-se não numa busca do belo na natureza, mas na busca do típico e geral.

O que importa não é que os membros do corpo sejam executados segundo uma regra fixa de proporção e sim que guardem relações harmônicas entre si. Leonardo faz ressurgir a importância da variedade nas proporções do corpo humano.

Acha perigoso um artista copiar o estilo de outro pintor, pois pode levar ao maneirismo, que provém da repetição constante de um truque, sem a volta direta à realidade.

Considera o relevo importante na pintura, mais ainda que a beleza da cor, pois o relevo é condição necessária para a pintura parecer-se com a coisa pintada.

Leonardo possui uma visão antropocêntrica de mundo, mas interessa-se vivamente por animais e plantas e compreende por natureza o Homem, os demais seres vivos e a natureza inanimada.

"O bom pintor deve pintar, sobretudo, duas coisas : o homem e as idéias do espírito humano. O primeiro é fácil, o segundo é difícil, porque as idéias não se podem expressar senão com gestos e movimentos dos membros". (17)

Em sua teoria da Expressão, diz que é importante mostrar nas pinturas, as expressões, emoções e idéias do espírito humano por meio de gestos e da expressão facial. Para o pintor captar essas emoções deve observar as pessoas conversando, discutindo, em estado de cólera, tristes, enfim, exteriorizando emoções e sentimentos através de gestos e movimentos.(Fig. 8)



Fig. 8 Caricaturas

17- A. Blunt, Teorias das Artes na Itália, p. 48.

Desenvolve também a teoria do "decorum" que diz respeito aos gestos de uma pessoa. Esses gestos devem mostrar não só seus sentimentos e ser os apropriados à sua idade e posição social, como também deverão variar segundo o vestuário, ambiente em que se move e outros detalhes de composição. O "decorum" deve servir como um elemento de representação total do mundo exterior a fim da pintura ser convincente.

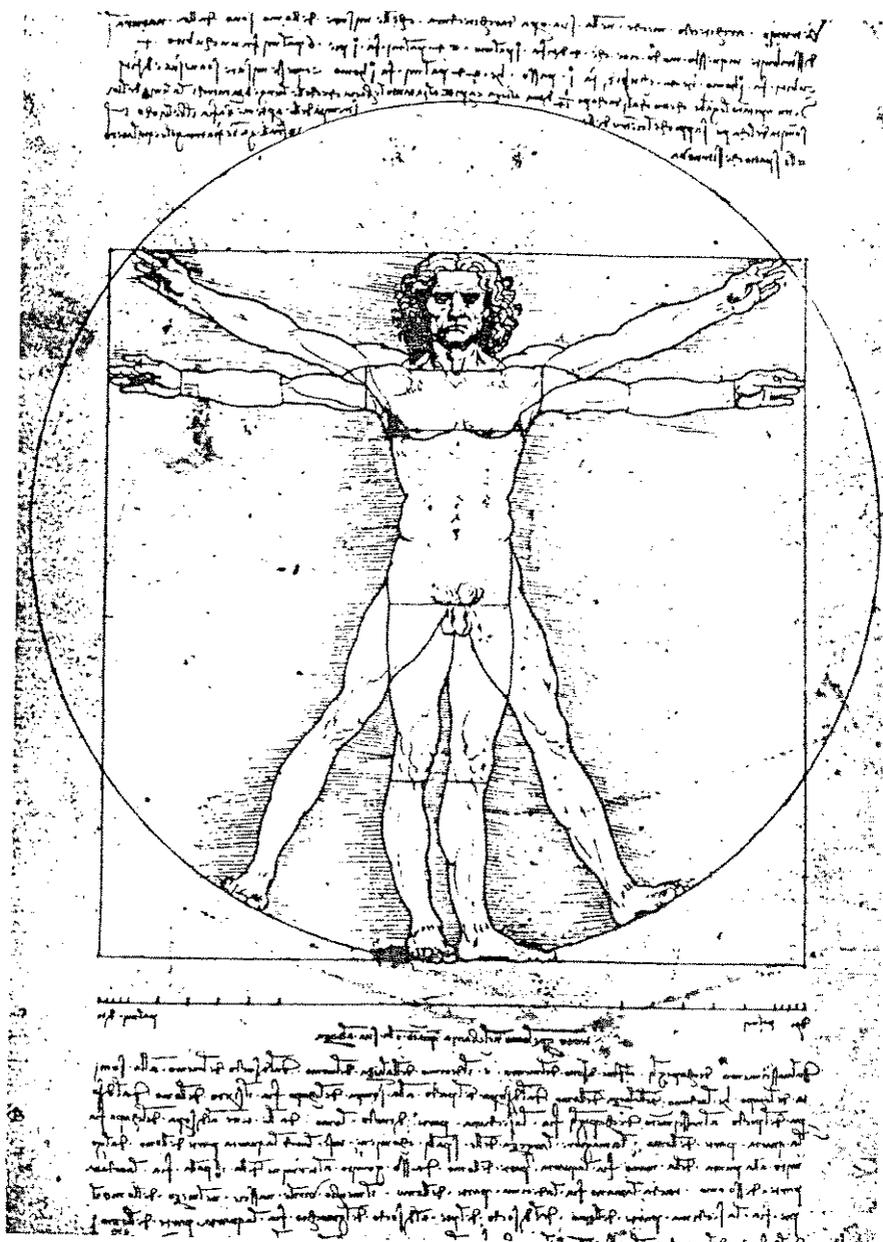


Fig. 9 As Proporções da Figura Humana (1485-90)

Além de sábio, Leonardo mostra características de criador e inventor. Apesar de suas convicções de que a pintu

ra é uma atividade científica, acha que o artista deve ter um talento natural. Ele deve mostrar ao olho, por meio do desenho, uma forma visível, a idéia e a invenção que primeiro existiram em sua imaginação. Então, o pintor não é apenas um sábio que copia a natureza, como também um criador de formas inumeráveis.

A criatividade e a imaginação do artista devem ter um fundamento e uma justaposição precisa na natureza. A função do artista, para Leonardo, é a de um observador científico e de um criador imaginativo. Suas obras mostram um estudo minucioso dos fenômenos naturais transmutados pela sua imaginação, por um processo quase mágico.



"Pietà", de Michelângelo

2.2 Michelângelo : arte e expressão

A obra de Michelângelo, assim como suas idéias e opiniões, desenvolveram-se e transformaram-se constantemente através do transcorrer de sua vida.

Em sua primeira fase, que vai até 1530, predomina o humanismo do Alto Renascimento. Pertence a esse período a Capela Sixtina, a Pietá de São Pedro e outras obras. Mostra a tradição científica da pintura florentina, é influenciado pelo neoplatonismo e preocupa-se mais com a beleza do que com a verdade científica. Em Roma, sente-se em harmonia com o mundo, contempla seguramente o mundo e reflete-o diretamente em suas obras.

A grandeza de suas obras e figuras, como por exemplo, as da Capela Sixtina, e sua ideação se depreende de um profundo conhecimento e estudo de formas anatômicas e de expressão, assim como da adoração da beleza do corpo humano.

Michelângelo mostra nessa fase grande fé na beleza do mundo material, tanto física como espiritual, não se preocupando apenas na imitação exata da natureza, e sim em eleger alguns elementos desta natureza, usando também a imaginação.

Para ele, a beleza é o reflexo do divino no mundo material, considerando a beleza humana a forma particular em que a beleza divina se manifesta de maneira mais evidente. Refere-se também à beleza interior como superior à material.

O artista, para Michelângelo, deve inspirar-se na natureza e representar o que vê nela, conforme um cânone ideal de seu espírito.

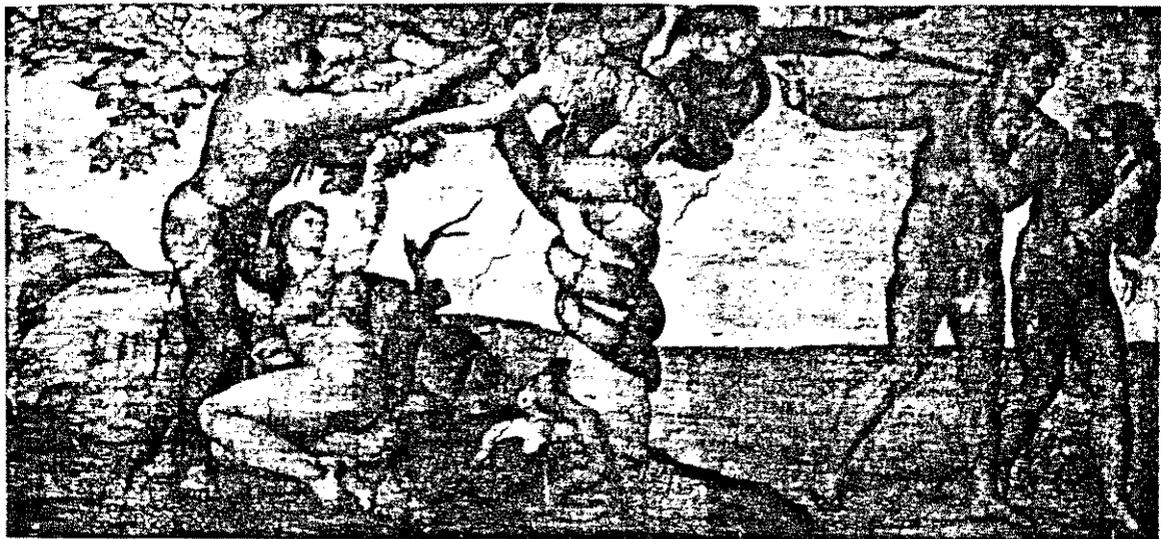
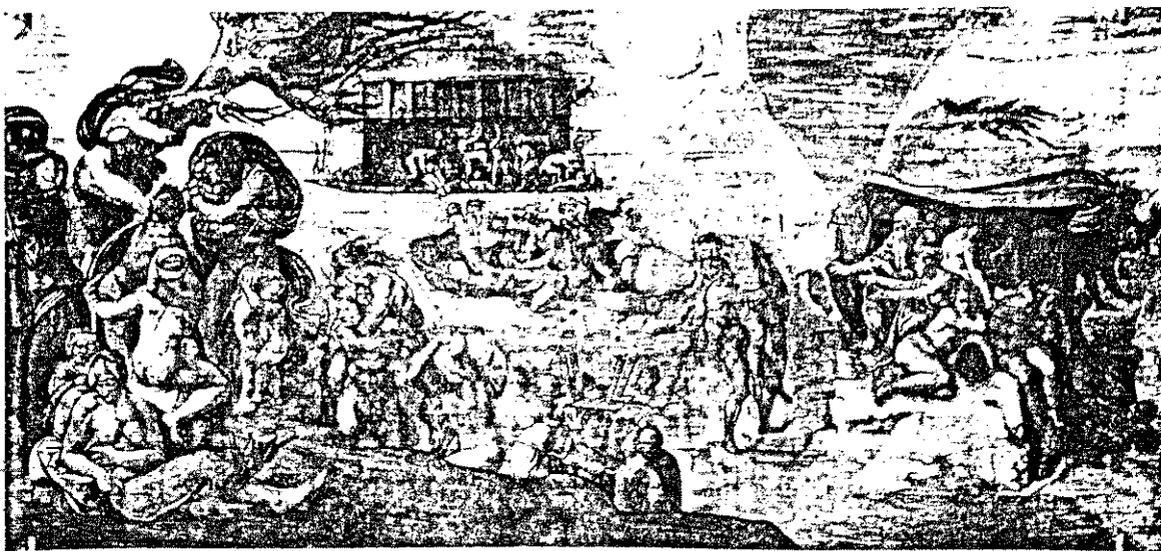


Fig. 11 Detalhes da Capela Sixtina : O dilúvio - O pecado original, combinado com a expulsão de Adão e Eva do Paraíso - A criação do homem.

Por volta de 1530, a teologia da Igreja Romana passa por uma reforma. Toda essa mudança na perspectiva social infere na obra de Michelângelo. Sua obra Juízo Final (1534-41) mostra claramente essa mudança de valores. Revela-se um homem em desacordo com o mundo e incapaz de enfrentá-lo. (Fig. 12)

No Juízo Final, realizado na parede principal da capela particular do Papa, o lugar mais importante da Cristandade, vamos encontrar um novo espírito de Michelângelo. Não é um monumento de beleza e perfeição, que irradia força e juventude, mas um quadro de desespero, de espanto e medo. Os corpos estão nus, pesados e flácidos, os membros grossos e desprovidos de graça. A beleza física, enquanto tal, havia deixado de interessar-lhe.

Desaparece a harmonia espacial das composições da Renascença. Os ideais de beleza clássica, da Capela Sixtina já não importam. O espaço é irreal e descontínuo, não obedecendo a uma escala uniforme de medidas. São abandonadas as regras de perspectiva, gerando deformações e assinalando a desintegração do mundo pictórico da Renascença.

Agora é a beleza espiritual - o amor verdadeiro - que satisfaz plenamente e não se extingue com o tempo: eleva o espírito à contemplação do divino.

Michelângelo torna-se cada vez mais místico, à medida que constata seu mundo desmoronar-se a seus pés. Não faz mais menção à pintura como imitação da natureza e interessa-se quase exclusivamente na imagem mental e interna que sobrepassa tudo o que pode encontrar-se no mundo visível.

A idéia presente na mente do artista é mais bela que a obra final. À pedra morta, a imaginação do artista dá

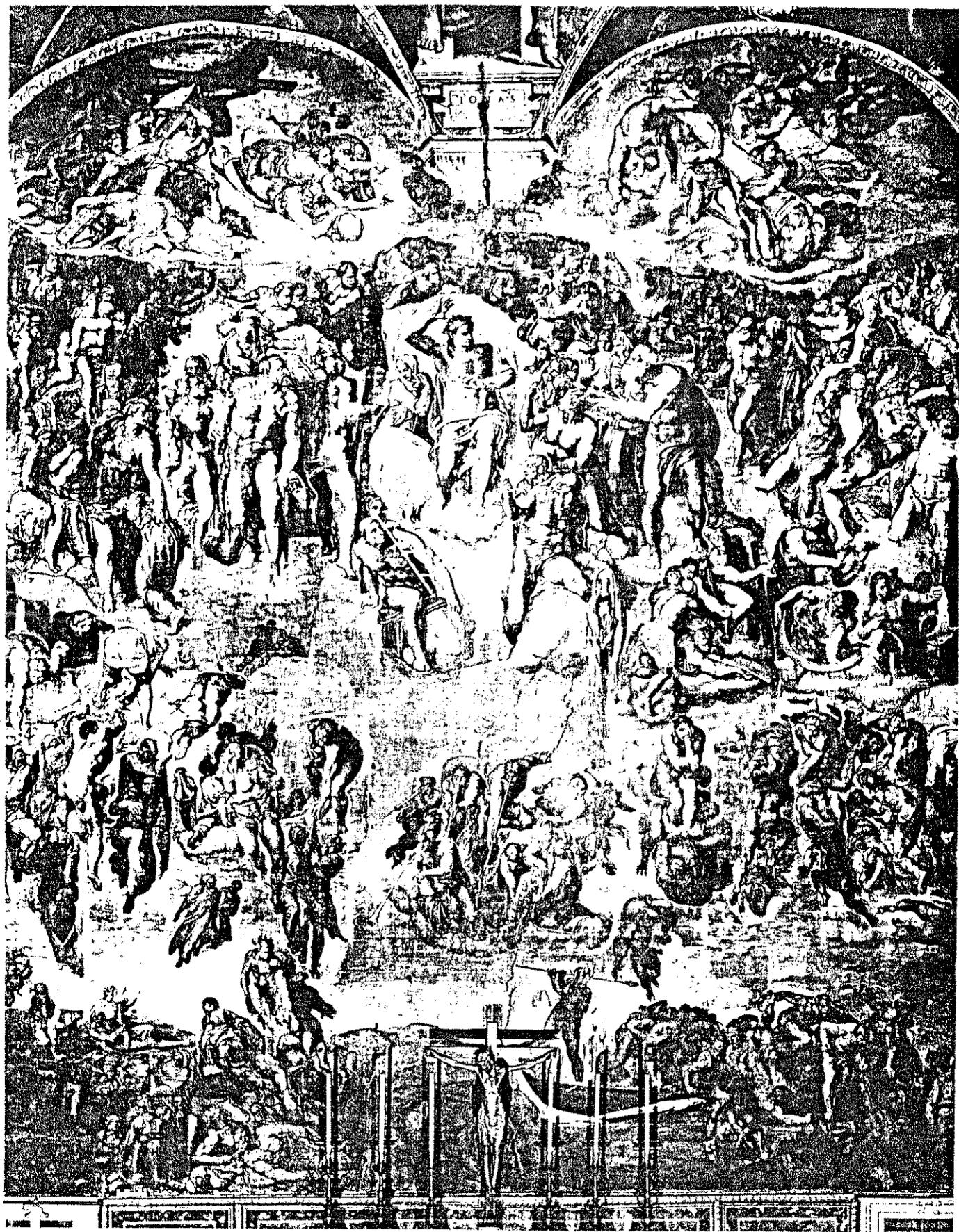


Fig. 12 "Juízo Final"

vida e forma e esculpe sua estátua. A estátua existe em potên-
cia no bloco, assim como a idéia do artista, cabendo a este
desenvolver essa idéia no bloco e transformá-lo em obra.



Fig. 13 "Pietà Rondanini"

Condena a rigidez das proporções na figura humana sustentando que não se podem estabelecer regras e realizar figuras humanas "tão regulares como postes".

Nessa altura, Michelângelo se remetia à imaginação e à inspiração mais do que conformar-se com os cânones fixos de beleza.

Nos afrescos da Capela Paolina, a Conversão de São Paulo e a Crucificação de São Pedro (1542-49), já não apresenta o mais ligeiro traço da ordem harmoniosa da Renascença. Espaços vazios alternam-se com espaços cheios de imagens fantásticas, desertos são ligados a seres humanos, dando a impressão de imagens oníricas. São abolidas a continuidade de espaço e a uniformidade óptica afetando a profundidade espacial. Tudo é construído com o intuito de expressar o espanto e o abandono das figuras. Não há qualquer coerência entre as figuras e o lugar que ocupam, entre o homem e o mundo, sendo indefinidas as marcas do sexo, da idade e do temperamento, tendendo tudo para a generalidade, para a abstração, para o esquemático.

Nos últimos quinze ou vinte anos de sua vida toma uma posição desesperada e seu misticismo um caráter mais introspectivo. Na Pietà Rondanini, que ficou inacabada, priva-a de símbolos humanos de qualidade corporal, tentando comunicar uma idéia puramente espiritual. Abandona os temas clássicos e expressa uma fé cristã mística e pessoal. Renuncia por completo ao mundo e concentra seus pensamentos em Deus, voltando-se contra o mundo e a beleza mortal. (Fig. 13)

Michelângelo é considerado o primeiro artista moderno, por sua total independência na consecução de suas obras. Desde a escolha do tema até a finalização da obra, usava de plena liberdade. Sua figura foi muito importante no processo

de valorização da arte e do artista. Tornou-se o "gênio" da Alta Renascença, "o divino", sendo suas obras consideradas originárias de uma personalidade especial e original.

C A P Í T L O D O I S

M O D E R N I D A D E E R U P T U R A



Fig 14 "Os Fusilamentos de 3 de Maio",
de Goya (1814, Detalhe).

1 - Arte e Revolução Industrial.

A arte tradicional da Renascença, humanista, permaneceu uma tradição até o Impressionismo e até hoje a encontramos sob a forma de arte acadêmica e apoiada pelas estruturas oficiais.

Até a metade do século XVIII, vemos o homem expressar-se em conformidade com os modos anteriores de expressão, surgindo o neogótico, o neoclássico e outros estilos, vindo até ao fim do século XIX, com o abandono da tradição acadêmica.

No século XVIII, com a valorização da razão, foram eclipsadas a imaginação e o instinto. Esse predomínio da razão vai provocar a decadência da arte desse século.

A doutrina clássica da arte, proposta por Reynolds, no século XVIII, não diferente da de Dryden, do fim do século XVII, ou da Alberti, no século XV, pretende que o artista deve corrigir a natureza, tornar perfeitas suas formas imperfeitas. Deve ser buscada a beleza ideal, o estado perfeito da natureza, sendo as formas particulares, singulares, defeituosas e incomuns, transformadas em formas belas, através da criação de uma idéia abstrata, mais perfeita do que qualquer outra original.

Essa noção de que o artista deve formar uma idéia abstrata é própria do ideal clássico, um ideal estático, baseado no status quo da civilização grega e presente na Europa mediterrânea até os dias atuais.

A Revolução Industrial, ocorrida na segunda metade do século XVIII na Inglaterra, não trouxe os efeitos tão a-

gradáveis e esperados às pessoas em geral e aos artistas em particular. Esta profunda modificação tecnológica e econômica contribuiu de maneira insatisfatória no que se refere à felicidade e à melhoria das condições de vida de todos os seres humanos.

O neoclassicismo triunfa nessa época e trata-se na verdade de mais um "renascimento", agora na Europa e na nova América. O movimento racionalista, empirista e libertador da Ilustração, mergulha suas raízes na cultura medieval burguesa, no Renascimento italiano e na Reforma, privilegiando a idéia crítica da razão e da ciência, buscando o espírito científico nascido na Hélade, há mais de dois mil anos, que reconhece a igualdade de todos perante a lei, a autoridade e a sociedade.

Paralelamente ao neoclassicismo, uma estética quase antítese da neoclássica, desenvolve-se marginalmente - a do préeromantismo. Propõe, em vez da razão, o sentimento e a irracionalidade instintiva; são os pintores de pesadelos, da expressão das paixões, das visões tenebrosas, como o Goya dos sonhos. Aceitam a aparente desordem da natureza e as referências exóticas do Extremo Oriente.

No decorrer do século XIX, a doutrina de Claude de Saint-Simon (*Mémoire sur la Science de l'Homme*) virá alimentar o Positivismo, o Socialismo e a tecnocracia, e inspirar as tentativas do patronato industrial na organização do capitalismo.

"O materialismo mecanicista difundiu-se pela pequena e média burguesia, dosado em maior ou menor grau de ateísmo, anticlericalismo

e sobretudo de fé no progresso científico que viria resolver todos os problemas, mesmo os de caráter político". (17)

Entretanto, crises periódicas, greves, desemprego, a promiscuidade dos bairros carentes, começaram a enevoar o cenário até então risonho e prometedor. O proletariado da indústria mecanizada, constituído de antigos trabalhadores rurais cresce e torna-se a classe mais baixa da sociedade.

O artista, em sua maioria, pintores e poetas, sem qualquer proteção, vão retratar em suas obras, o isolamento e a exploração operária. Criadores de obras que ninguém compra, essa figura desesperada, por vezes louca e até suicida, acompanhará a produção artística européia desde o romantismo até a Primeira Guerra Mundial.

Em Londres, é fundada a primeira organização internacional proletária, por Marx e Engels, que estudam as origens e a formação do capitalismo e as leis da sociedade de classes e pretendem edificar o Socialismo Científico.

"A poesia política alemã atingiu um ponto culminante, por volta de 1840 (época em que começa a Revolução Industrial na Alemanha), ao serem cantadas as vantagens e os inconvenientes do regime econômico que acompanha a industrialização".(18)

Shelley, Auguste Barbier, Elizabeth Browning, Charles Dickens, Balzac, Sue e outros apontam, em suas obras, o

17 - Huertas Lobo, A Arte e a Revolução Industrial nos séculos XVIII e XIX, Lisboa, Horizonte, 1985, p.14.

18-- Idem, Ibidem, p.24.

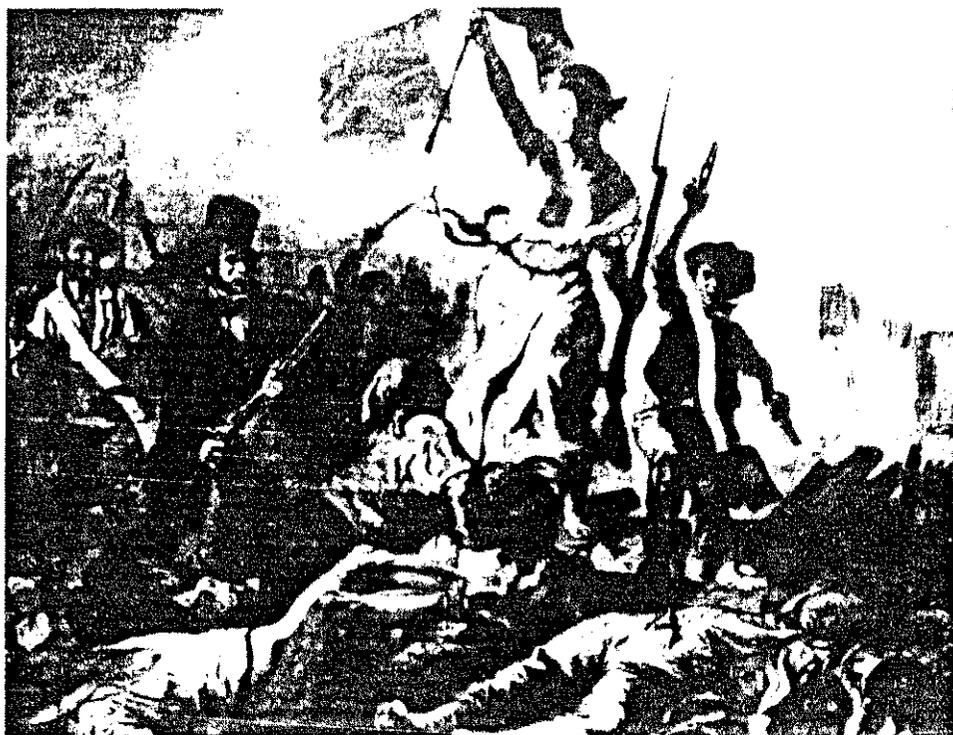


Fig. 15 "A Liberdade Guiando o povo nas Barri-
 cadas", de Delacroix.

lado condenável trazido pela revolução industrial: o da hipocrisia e do egoísmo da burguesia.

Henri Heine, no Canto dos Tecelões Silesianos (1844) versa sobre o mesmo assunto :

"Tecemos, tecemos !

Uma maldição ao rei, ao rei dos ricos,

Que a nossa miséria não pôde abrandar,

Que extrai de nós o último cêntimo.

E manda-nos fuzilar como a cães,

Tecemos, tecemos !" (19)

Os artistas plásticos, criando temas ligados aos efeitos destrutivos do trabalho, irritam-se com a classe favorecida pela evolução econômica, sem sensibilidade e até hostil à beleza.

A atitude de rebelião dos românticos, ainda que individualista, é a de refúgio no sonho, no misticismo, em regiões inacessíveis do exotismo. Agora, os trabalhadores são focados apenas como vítimas da injustiça social.

Delacroix pinta o povo lutando e morrendo pela liberdade numa rua de Paris, em seu quadro, A Liberdade Guiando o Povo nas Barricadas, uma homenagem à revolução de 1830, que liquidou o absolutismo monárquico.

O Salão de 1848 anuncia o advento de todas as exposições de artistas independentes que surgirão a partir de 1884.

O naturalismo foi abrindo caminho na literatura e nas artes plásticas a partir de 1848. É uma posição contrária ao neoclassicismo e ao romantismo, em vigor naquele mo-

mento.

Os artistas desta nova oposição se propõem a descrever a vida "do jeito que ela é", e deixar "documentos" do que vêem, aspirando tornar a arte uma ciência de observação. Deseja-se suprimir o imaginário, argumentando que a realidade exclui a imaginação.

Encontramos uma correspondência entre o naturalismo e o positivismo (conhecimento dos fatos obtidos por meio das ciências experimentais, como elas confinado nos limites da experiência). Para Comte, o positivismo define a fase científica ou positiva da evolução humana e serve-se do conhecimento das leis naturais para explicar e dominar o universo.

Aparecem, na temática dos naturalistas, os trabalhadores do campo e da cidade.

Daumier é o primeiro a encarar a arte como instrumento de luta, como compromisso na vida política do povo representado pela classe operária. Encontramos, em sua arte, já prenúncios do Expressionismo.

Courbet deseja representar a realidade pura, sem sentimentalismos, nem anedotas. Embora revolucionário e pertencente à Comuna de Paris, prefere não transpor para a arte as suas convicções e ideologias, e alcançar objetivamente a realidade.

Na segunda metade do século XIX, aumenta o número de artistas interessados pela sociedade e já não transmitem suas mensagens pelas vias do simbolismo, apresentando-as por meio de uma estética realista, naturalista até, os sofrimentos causados pela transformação industrial.

Iniciado aproximadamente em 1870, o Imperialismo ca-



Fig. 16 "Cinco Banhistas", de Cézanne, 1885-87.

racterizado pela expansão colonialista (domínio de uma minoria de nações com poder sobre a maioria restante) culmina ao mergulhar os povos na guerra imperialista, para uma nova partilha do mundo, em 1914-18.

Para os teóricos do Imperialismo, as guerras e pestes correspondiam na sociedade humana à seleção natural. Usavam estes argumentos os políticos e economistas para justificarem a exploração do homem pelo homem, as guerras de conquista, fruto de instintos inerentes à natureza humana agressiva, animal e depredatória.

O interesse dos artistas plásticos e dos escritores pelos problemas do trabalho e dos trabalhadores cresce à medida que o tempo passa.

O estilo de Zola evoca os movimentos de massa em suas obras, ocupando o proletariado, o primeiro plano : A Taberna, A Besta Humana e sobretudo Germinal.

O Impressionismo aparece depois de 1870 e, embora não apresente muita ligação com a Revolução Industrial, quanto ao conteúdo da grande maioria das obras de seus pintores, vai causar grande impacto sobre todas as artes, incluindo a literatura e a estética em geral.

A filosofia estética do Impressionismo marca, segundo Hauser, o início de um processo de completa introversão no qual a arte se tornou assunto autêntico da arte.

A civilização parece, em crise, caminhar para o fim. O artista incompreendido, maldito e migratório refugia-se fora da realidade imediata. Esta nova tendência para a evasão, para um mundo ilusório, para uma estética do sonho e do prazer, a partir de 1880, é descrita como "decadentismo".

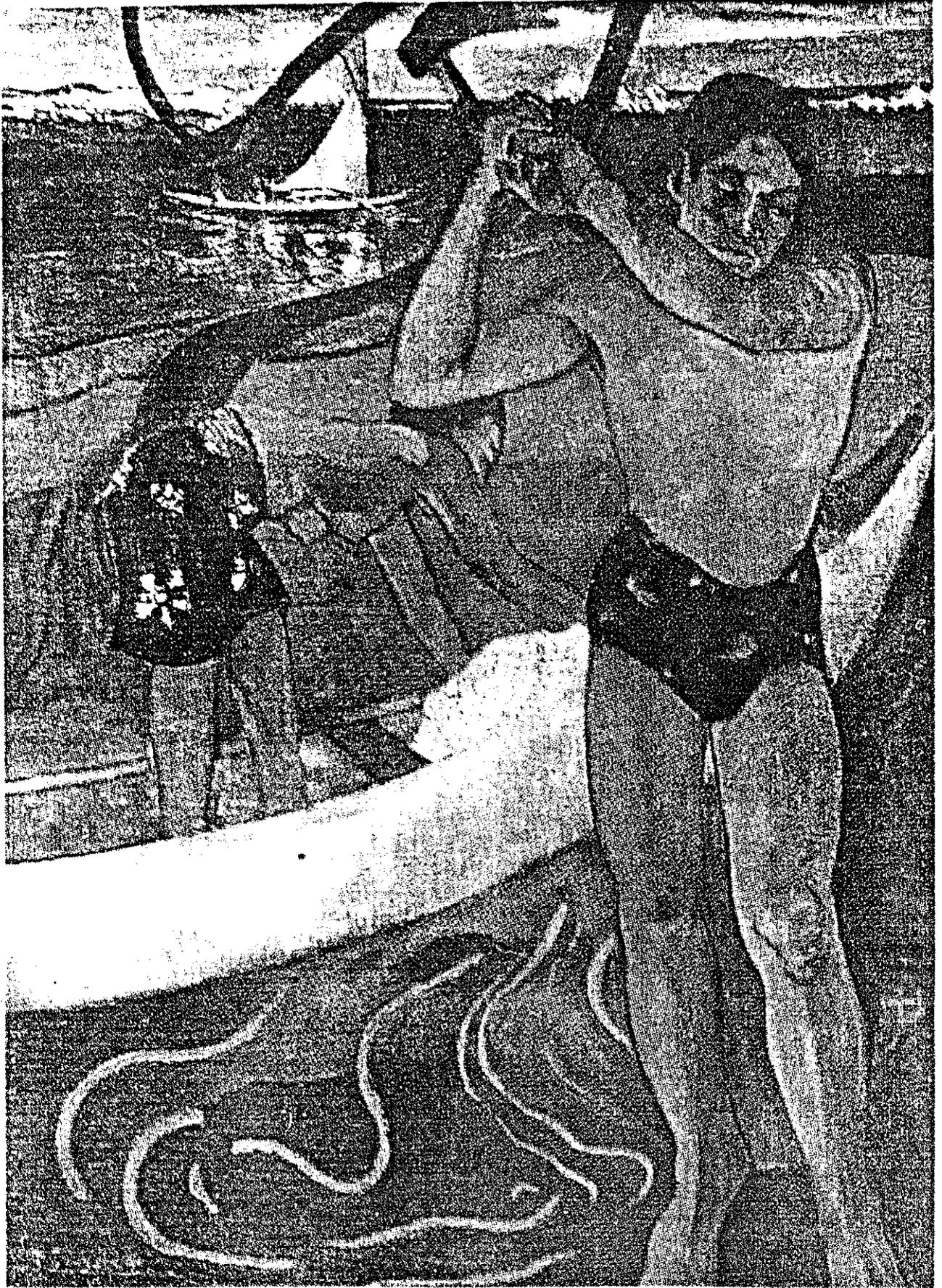


Fig. 17 "El Hombre del Hacha", de Gauguin, 1891.

O "decadentismo" caracterizou-se pelo desinteresse pelo que é "natural" e "saudável", assim como pelo abandono dos princípios do classicismo (o primado da razão, o sentimento da justa medida, a objetividade) e não se refere de forma alguma à decadência da arte.

Uma nova tendência, o simbolismo, aparece por volta de 1890, primeiramente na poesia, absorvendo os poetas "decadentes". Rimbaud reinstala na nova corrente a deformação como meio de expressão.

O simbolismo, na pintura, tende para a simplificação das formas e cores, com uma procura subjetiva de síntese. Há uma síntese de composição subordinada às idéias libertas dos dados fornecidos pelos sentidos, idéias que serão revestidas com formas que impressionam.

Tanto o impressionismo como o simbolismo servirão como linhas de força ao funcionalismo histórico e à interpretação dialética deste período da civilização ocidental.

Em 1880, Van Gogh convive e identifica-se com os mineiros de Borinage e esboça cenas da vida nas minas ; pinta camponeses no trabalho e em suas choupanas. Expõe com Pissarro em Paris, em 1886, e pretende a criação de uma associação de artistas, a exemplo dos sindicatos operários, para resistir aos ataques dos críticos. Disse Van Gogh :

"A pintura da vida dos camponeses é uma coisa séria e, por mim, censurar-me-ia se não tentasse fazer quadros de tal jeito que levem a refletir sobre a arte e a vida. O ponto de vista fundamental da pintura é expressar idéias e sentimentos". (20)

Em 1885, Van Gogh, em Neunen, realiza a obra mais significativa deste período, Os Comedores de Batatas, (fig. 18), com tons bem marcados, de aspecto sombrio, procurando exaltar o trabalhador camponês em seu ambiente doméstico.



Fig. 18 "Os Comedores de Batatas", de Van Gogh, 1885.

Van Gogh encontra, numa espécie de mitologia do presente, rústica, a sua forma de expressão, criando um universo dinâmico e realista.

"Expressar o camponês na sua ação é o objetivo essencialmente moderno, o coração da própria arte moderna". (21)

21- Jacques Lassaigue, Vincent Van Gogh, Rio de Janeiro, Três, 1973, p. 21.

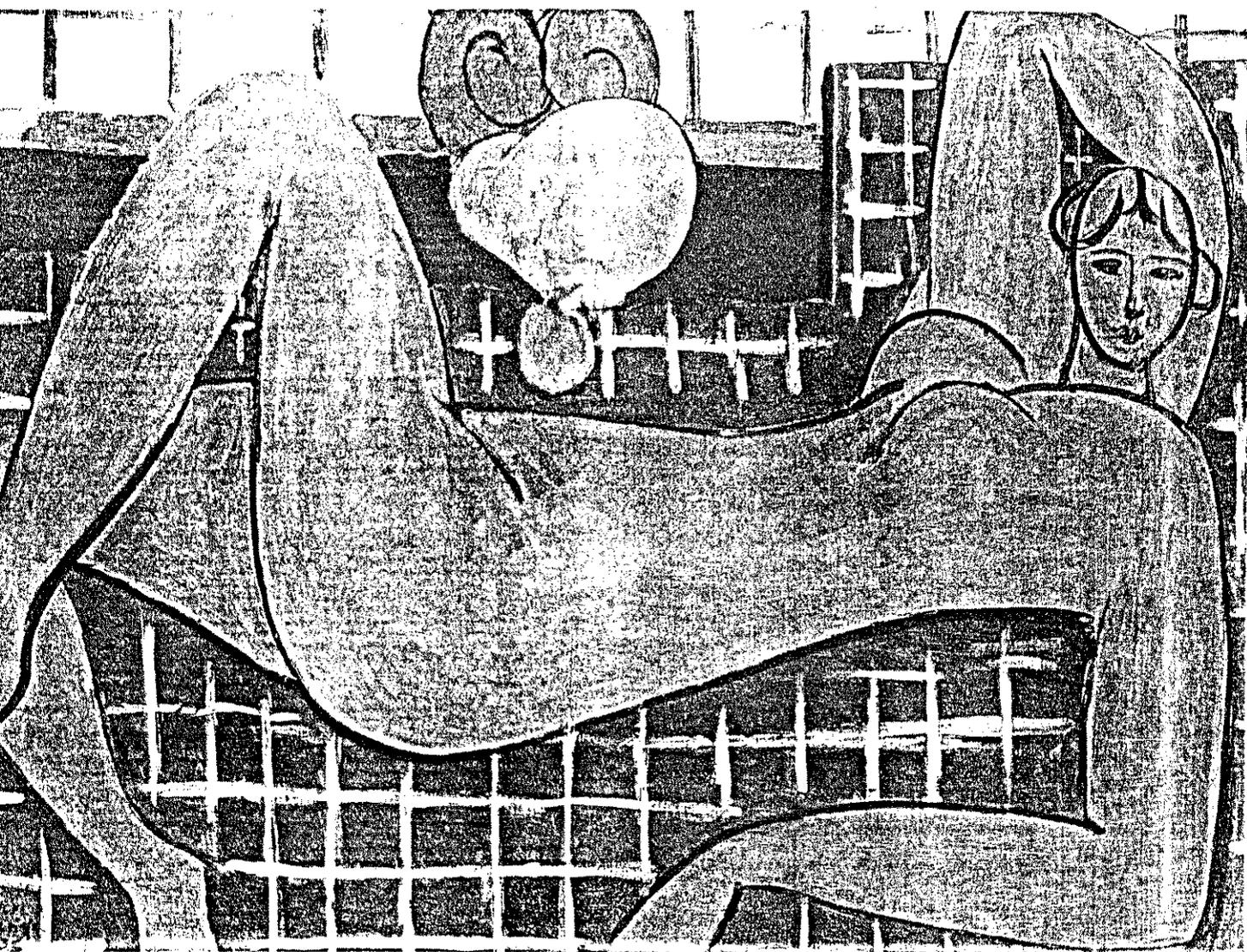


Fig. 19 "Nu Feminino", de Matisse.

2 - Os movimentos de vanguarda

Nos últimos anos do século XIX, nasce a Arte Nova que irá causar grande transformação nas artes visuais e na música do século XX. Somente no decurso da Primeira Guerra Mundial, vemos desaparecer o século XIX e seu relativo modo de vida.

Por volta de 1890, percebemos na pintura uma quebra de continuidade entre os dois séculos. A herança cultural de Cézanne, Gauguin e Van Gogh altera a ordem das produções plásticas levando à formação de grupos com certas afinidades e posicionamentos.

Podemos chamar de modernidade nas artes ao conjunto de movimentos que sucedeu ao impressionismo. O impressionismo fora o clímax e o termo de um período de mais ou menos quatrocentos anos de tradição formal nas artes. Desde a Renascença, uma das funções da arte era a reprodução da vida e da natureza, ou seja, a realização de um retrato fiel às formas e características da natureza. O artista passava ao espectador uma realidade onde, poderíamos dizer, não havia nenhum acréscimo subjetivo ou uma visão pessoal desta realidade. Era, geralmente, uma atitude passiva diante da vida e do mundo, ficando ambos, artista e espectador, numa mesma posição de conformismo, indiferença e não participação nesta realidade.

A arte moderna e seus movimentos de vanguarda vão contestar essa situação tradicional e revolucionar todos os meios de expressão artística, propondo formas de representação e novos posicionamentos do homem diante da vida. A função da arte passa a ser, ao invés de reprodução, criação. Mas uma criação que reivindica a presença da subjetividade do artista, que não só reflete o que vê, como o sente e sabe do

objeto. Não interessa a expressão da realidade imediata, mas sua reconstrução a partir do mundo subjetivo do artista. As obras vão refletir estados anímicos e sentimentos que, muitas vezes, chegam ao desconcerto e ao horror ante o absurdo da existência humana.

O homem moderno, tão confiante em sua ciência e tecnologia, não consegue escapar às guerras e ao sofrimento. Sua sede de poder o impele à dominação de outros homens. Ciente do caos em que se lança esta sociedade, a arte vai atuar de forma contestadora, desempenhando outro papel. Engaja-se na ação política e revolucionária e passa a politizar e conscientizar o grande público. A arte vai denunciar as atitudes patéticas e paradoxais do homem, através de manifestos, revistas, panfletos, festivais, em que se misturam recital poético, teatro revolucionário, paródia cruel e happening.

O objetivo desses movimentos consiste na luta contra o uso dos meios de expressão convencionais e sua decadente tradição artística. É uma resistência às formas prontas que destroem toda a espontaneidade de expressão. A luta é pela expressão direta. O protesto é contra o racionalmente organizado, formal, objetivo. A arte baseia-se, agora, nos paradoxos e no absurdo que há em toda a existência humana. Busca-se trazer à luz um outro sentido de realidade, uma realidade mais ampla, ou "superior". Quer-se desvendar o "funcionamento real do pensamento", na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão e à margem de preocupações estéticas e morais.

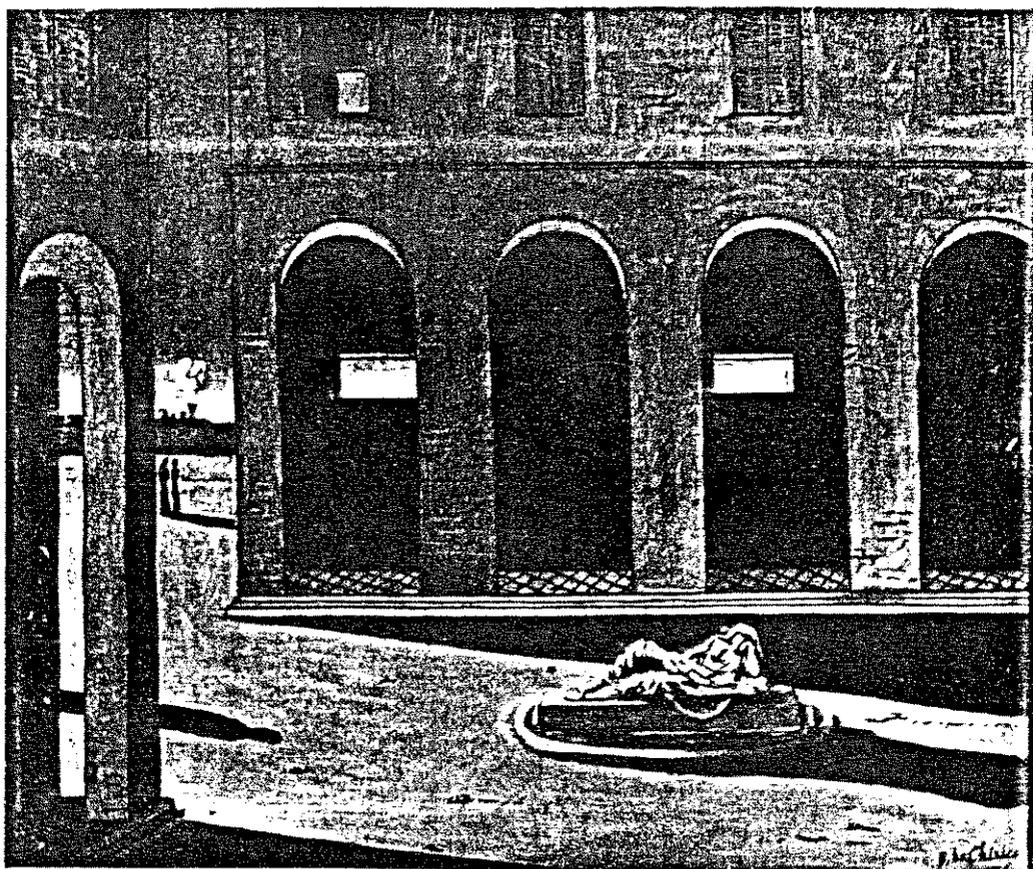


Fig. 20 "Praça de Itália", de Chirico, 1912.

2.1 Surrealismo

O surrealismo, precedido pelo movimento Dada (1916-24), surgiu em 1924, através do Manifesto Surrealista, publicado pelo poeta André Breton.

A proposta é de um mergulho no inconsciente, no pré-racional e no caótico, sem qualquer processo de crítica racional, estética ou moral. Procura-se a racionalização do irracional e a reprodução do instantâneo. Realidade e irrealidade, lógica e fantasia formam uma unidade indissolúvel e inexplicável.

Os surrealistas admitem a existência de um mundo mais real do que o mundo normal, o mundo da mente inconsciente, um profundo manancial de inspiração artística. Consideram Lautréamont seu mestre e adotam como ideal de beleza a idéia expressa num trecho de sua obra Os Cantos de Maldoror :

"Belô como um encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecação". (22)

Essa idéia resumia o ideal surrealista de beleza, uma beleza estranha, da incompatibilidade de correspondências secretas.

Os surrealistas vão buscar também na obra de Freud, que procura nos sonhos as respostas para as perplexidades da vida, subsídios para seus fundamentos.

Freud, com seu método psicanalítico da livre associação e o da escrita automática, facilitou o desenvolvimento automático de idéias e impulsionou o surrealismo na interação do consciente com o inconsciente. As suas obras artísticas são

22- Lautréamont, Les Chants de Maldoror, Canto VI, Paris, Gallimard, 1972.

enriquecidas de material simbólico e de imagens que, trazidas à consciência, tomam outros sentidos ainda não considerados ou interpretados. A questão não é mais quanto ao bonito ou feio, harmonioso ou dissonante, rico ou pobre de conteúdo, bem ou mal pintado, mas sim quanto ao sentido último da realidade expressa na obra.

O surrealismo manifestou-se sob dois aspectos : um, o das experiências criadoras automáticas ; outro, o do tema imaginário tirado do mundo do sonho. O automatismo tinha como objetivo assegurar a total liberdade criadora. Quanto ao mundo onírico, as imagens simbólicas libertadas nos sonhos ofereciam um novo campo de exploração artística.

As primeiras experiências de pintura automática procuravam eliminar, durante o trabalho, qualquer controle da razão ou do pensamento, libertando assim os impulsos criadores que habitam o subconsciente. Declaram, então, que

"...falhando todas as tentativas de análises lógicas da realidade, como Freud já dissera, seria através do subconsciente que qualquer solução para o conhecimento mais profundo da consciência se tornaria possível". (23)

O Surrealismo não é apenas uma arte do inconsciente, mas uma arte sem limites de qualquer espécie. Procura uma descida profunda para dentro de nós mesmos a fim de resgatar as riquezas escondidas nos recônditos da alma. A arte surrealista vai provocar a erupção dessa vida secreta, alcançar o "maravilhoso" ausente da vida consciente.

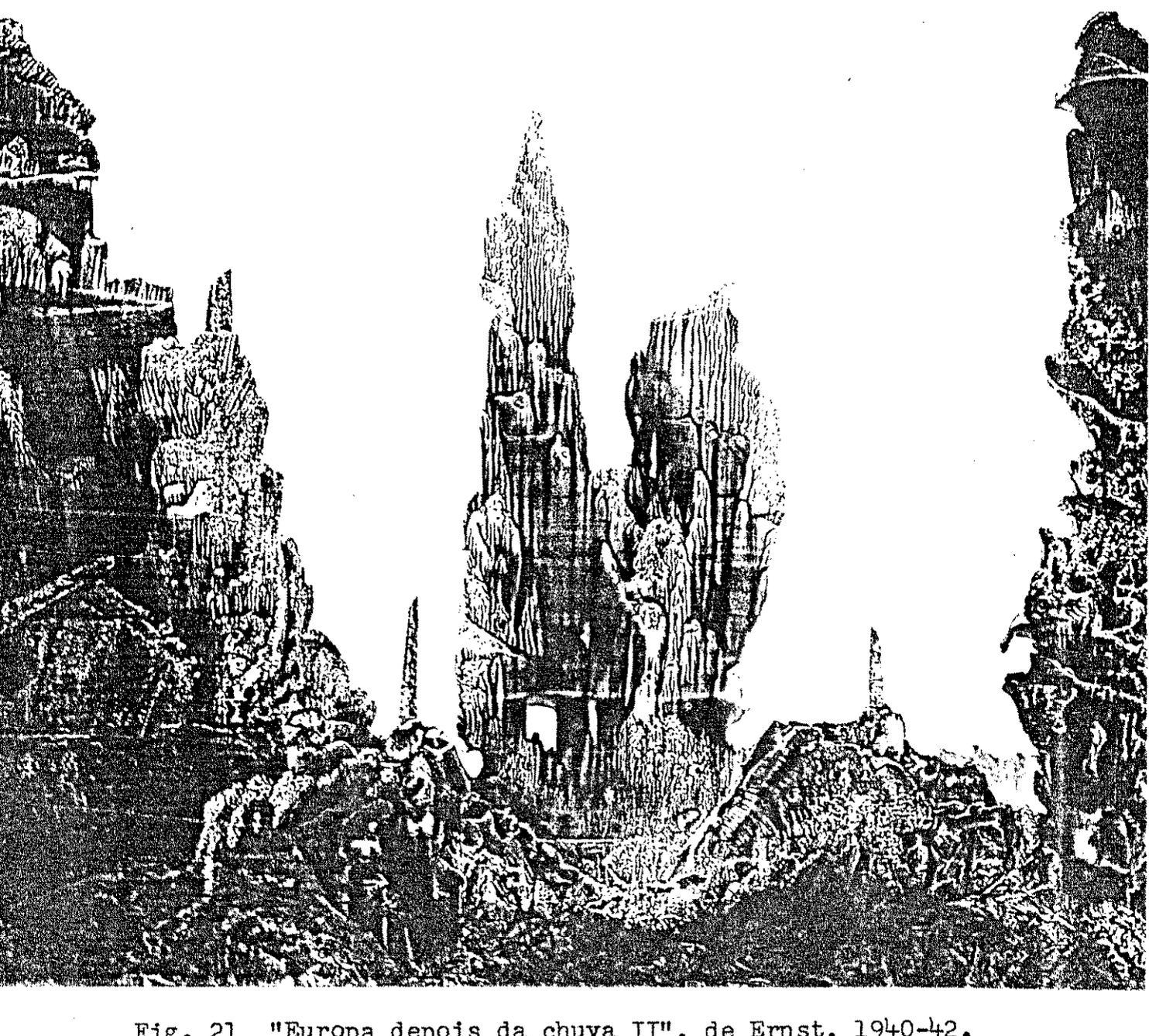


Fig. 21 "Europa depois da chuva II", de Ernst, 1940-42.

Como outras escolas de vanguarda, o surrealismo rompe com as tradições da expressão artística, sofrendo, por sua vez, represálias dos círculos acadêmicos.

Nas artes plásticas, seus principais representantes foram Max Ernst, Joan Miró e André Masson, que revelaram tendências a uma desintegração do intelecto e da razão. Procuraram experimentar o lado submerso da vida mental, o lado vago e indeterminado, situado abaixo do nível da consciência.

Max Ernst, alemão, entra para o movimento por volta de 1921 e é considerado o Lautréamont aplicado à pintura. Com um pacote de estranhas colagens, encontros inusitados de imagens recortadas de catálogos de revistas, Ernst chama a atenção de Breton e seu círculo. Seus trabalhos parecem subverter o mundo com uma poesia vertiginosa, destilada de materiais comuns. É um panorama visto de uma realidade da classe média.

Relata Ernst :

"Eu nasci com uma grande necessidade de liberdade e isso significa também um forte sentimento de revolta. Revolta e revolução não são a mesma coisa, mas quando se tem esse forte sentimento, essa urgência de revolta, essa necessidade de liberdade, e a gente nasce em um período em que tantos acontecimentos nos incitam à revolta, contra tudo o que está acontecendo no mundo que nos repugna, é absolutamente natural que o trabalho que se produz seja um trabalho revolucionário".(24)

Para a maioria dos trabalhos de Ernst, não há uma ex

24- Max Ernst, em entrevista concedida à BBC de Londres, para o programa "O Choque do Novo".

plicação racional. As imagens vêm de um mundo paralelo, de um lugar onde a lucidez fica impotente, aliado àquela ingenuidade que as crianças sentem.

Os surrealistas não reconheceram heróis entre os políticos, vivos ou mortos, mas tinham uma galeria de santos, de homens e mulheres que, segundo eles, tinham vivido as idéias do momento, antes de seu tempo. O mais importante dentre estes era o Marquês de Sade, cujo castelo em La Coste, em Provence, era considerado um dos lugares sagrados do movimento surrealista.

O "Divino Marquês" foi o único homem do século XVIII que os surrealistas respeitavam, porque ele havia pregado a supremacia do desejo e porque mostrou o que tornaria um lugar comum em nosso século : que, para estabelecer o reinado da razão, a imaginação teria que ser reprimida e censurada.

Sade foi o primeiro escritor a compreender a relação entre o sexo e a política. Era um blasfemador, um traidor de sua classe, a aristocracia. Não é de admirar que ele tenha seduzido os surrealistas, que eram ateus, blasfemadores e traidores de sua classe, a burguesia.



Fig. 22 "O Grito", de Edvard Munch, 1903

2.2 Expressionismo

Na Alemanha, em 1905, surge o expressionismo, com o grupo A Ponte (Die Brücke). Inspirado, principalmente, em Van Gogh, Gaughin e Edvard Munch (1863-1944), procura este grupo expressar as emoções humanas, o medo, a solidão, a angústia, fazendo o uso de cores vibrantes e patéticas.

No expressionismo, o subjetivo e sua relação com o cenário urbano são retratados de maneira extremamente emotiva, tensa e até mesmo alucinada; com cores puras, acentuam as formas até o irreal, impondo-lhes um ritmo dinâmico, até mesmo violento. As oposições de cores substituem a perspectiva sugerindo profundidade; os tons vivos vão expressar as emoções e sentimentos, produzindo fortes reações nos espectadores.

O expressionismo procurou envolver o uso extático da cor e a distorção emotiva da forma, reduzindo a dependência da realidade objetiva. Ressalta a validade absoluta da visão pessoal, projetando as experiências interiores do artista no espectador.

A revolta contra o racionalismo e o cultivo das sensibilidades vinha se desenvolvendo desde o princípio do movimento romântico. No século XIX, recebeu auxílio de fontes diversas : o misticismo revolucionário de Kierkegaard, as preocupações sociais de Ibsen e Strindberg, os mitos dionisíacos de Nietzsche. As pesquisas de Freud sugeriam que nossas ações não são motivadas por aqueles processos conscientes nos quais havíamos colocado tanta confiança. Bergson ressaltava a natureza subjetiva da percepção e a interdependência entre a mente e o homem.

Edvard Munch, escandinavo, nascido em 1863, uma das influências mais importantes do expressionismo e da história da arte, produziu quadros que se tornaram os protótipos de tudo o que o movimento implicava. Profundamente neurótico, teve uma infância infeliz. Suas neuroses são de tal maneira aparentes que seu trabalho é freqüentemente a expressão gráfica de uma experiência verdadeira.

A preocupação inicial de Munch foi com valores dramáticos e com problemas maiores da vida humana. Suas pinturas, vigorosas e audaciosas, tentaram captar o sentimento humano. Sua vitalidade foi expressa pelo movimento, sacrificando o tom à linha e explorando os valores espirituais e psicológicos da condição humana. Desenvolveu uma qualidade, que poderíamos chamar de monumentalidade, onde as linhas cercam os planos, e estes, coloridos, não definidos em formas, mas intensos em cor, assumem a profundidade e a atmosfera das coisas sólidas.

Munch, em seu quadro, O Grito, expressa o medo e o desespero humanos; a figura humana, em sua totalidade, seu gesto, postura e olhar sintetizam num grito uma dor insustentável. A sensação de isolamento, da impossibilidade de uma solução, nos mostram que não há saída para a existência humana. (Fig.22)

As linhas sinuosas e fortes nos conduzem a um ritmo agitado e emotivo. O artista consegue expressar através das cores e da distorção das formas, o desespero humano, de uma forma nunca antes revelada.

Embora o expressionismo tenha sido um fenômeno europeu, foi na Alemanha que ele alcançou hegemonia. Foi lá que



Fig. 23 "Cinco Mulheres na Rua", de Kirchner, 1913

se tornou quase um modo de vida e que assumiu suas formas mais radicais e influentes. Parece que, entre todos os povos europeus, os alemães tenham sido os mais aptos a saber dar ênfase ao sentimento, a preferir o mundo da imaginação ao do fato, a serem seduzidos pelos conceitos de tempestades e pressões, a brincarem com idéias de escuridão e crueldade.

Novos precedentes foram fornecidos pela descoberta da arte primitiva e irracional, da arte popular, que nada devia a sensibilidades cultas, e das caricaturas, que sempre tinham distorcido a realidade objetiva para transmitir uma mensagem ou sensação.

Giulio Carlo Argan apresenta a exigência fundamental dos expressionistas, nos seguintes termos :

"Solução dialética e concludente da contradição histórica entre o classicismo e o romantismo, entendidos como constantes, respectivamente, da cultura latino-mediterrânea e da germano-nórdica". (25)

Numa extensão desconhecida em qualquer outro país, o expressionismo, na Alemanha, dominou a pintura, a escultura, a literatura, o teatro e o cinema. A Ponte foi fundado pelos artistas plásticos Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff e Nolde. Kirchner relata seu posicionamento :

"Pintura é arte que representa o fenômeno do sentimento numa superfície plana. O elemento intermediário em pintura, para fundo e linha, é a cor. O pintor transforma um conceito derivado de suas próprias experiências num tra

25-Huertas Lobo, op. cit., p. 89.

balho de arte. Ele aprende a fazer uso de seu meio, através de prática contínua. Não há regras para isto. As regras, para qualquer trabalho, crescem durante a execução, através da personalidade do criador, seus métodos e técnicas e pela mensagem que ele transmite. A alegria perceptível no objeto visto é, desde o começo, a origem de toda arte representativa. Hoje, a fotografia re-produz um objeto exatamente como ele é. A pintura, liberada da necessidade de fazê-lo, torna a ganhar a liberdade de ação. A instintiva transfiguração da forma, no próprio momento da interpretação do sentimento, é posta numa superfície, em um impulso. O trabalho de arte nasce da total tradução das idéias pessoais na execução". (26)

Entre 1911 e 1914, um grupo maior do que A Ponte, O Cavaleiro Azul (Der Blaue Reiter), em Munique, levou o expressionismo para a abstração. Franz Marc, Paul Klee e Wassily Kandinsky, entre outros, afirmavam que, queriam criar um expressionismo abstrato, pelo qual, a primeira essência espiritual da expressão seria dada espontânea e intuitivamente, por meio de cores e de composições de elevado poder emotivo.

Exerceram grande influência na avant-garde, explorando novos territórios visuais e abrindo novas dimensões de experiência. Publicavam um almanaque anual onde reuniam muitos colaboradores e ilustrações, desenhos de crianças, tra -

26 - Bernard Denvir, O Fovismo e o Expressionismo, Barcelona, Labor, 1977, p.32.

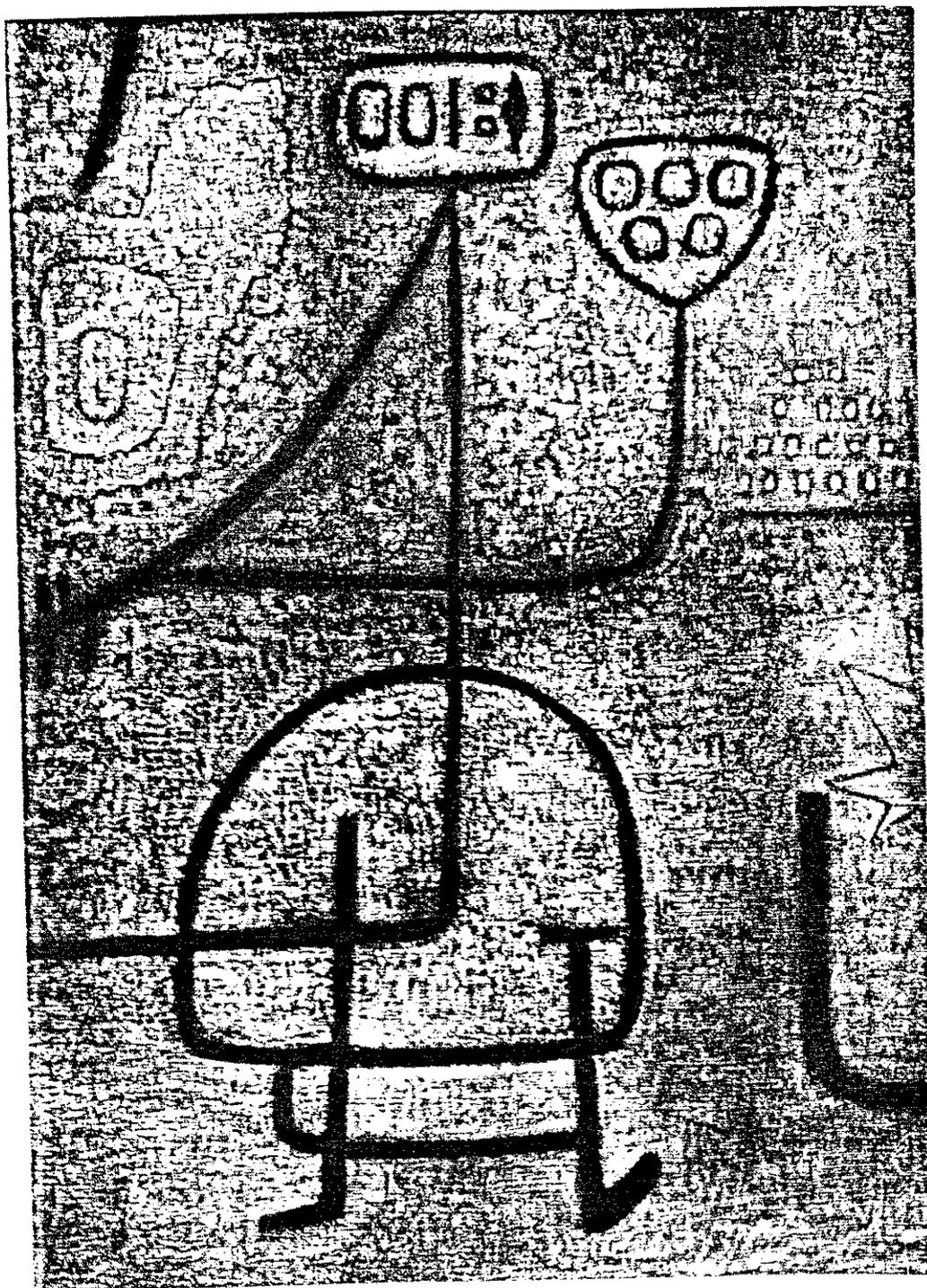


Fig. 24 "La Belle Jardinière", de Klee, 1939.

balhos de Cézanne, Matisse, Van Gogh, Delaunay e outros.

No catálogo Prospectus, da primeira exposição, em Munique, encontramos uma declaração dos seus ideais :

"Para dar expressão aos impulsos interiores em cada forma que provoque uma reação no espectador, nós hoje procuramos, atrás do véu das aparências externas, as coisas ocultas, que nos parecem mais importantes que as descobertas dos impressionistas. Procuramos e elaboramos este nosso lado oculto, não por capricho, nem pelo prazer de ser diferente, mas porque este é o lado que nós vemos". (27)

Os expressionistas investigaram as teorias das cores, preocuparam-se com problemas de percepção, brincaram proveitosamente com as ciências físicas, exploraram o espaço imaginário e declararam independência dos limites do mundo visível.

Kandinsky digeriu a influência de Cézanne, Matisse e Picasso e percebe que a "necessidade interna" que o artista sente para produzir sua obra, poderia ser representada, mais significativamente, através de símbolos não-figurativos. As formas visíveis começam a perder suas qualidades descritivas.

Na obra Nos Arredores da Cidade, de Kandinsky, o tema é de mínima importância, ou irrevelante. O que importa é o sentido de dinamismo que controla grupos acumulados de cores fortemente contrastantes. Este foi um momento crucial

27 - Bernard Denvir, op. cit., p.40.

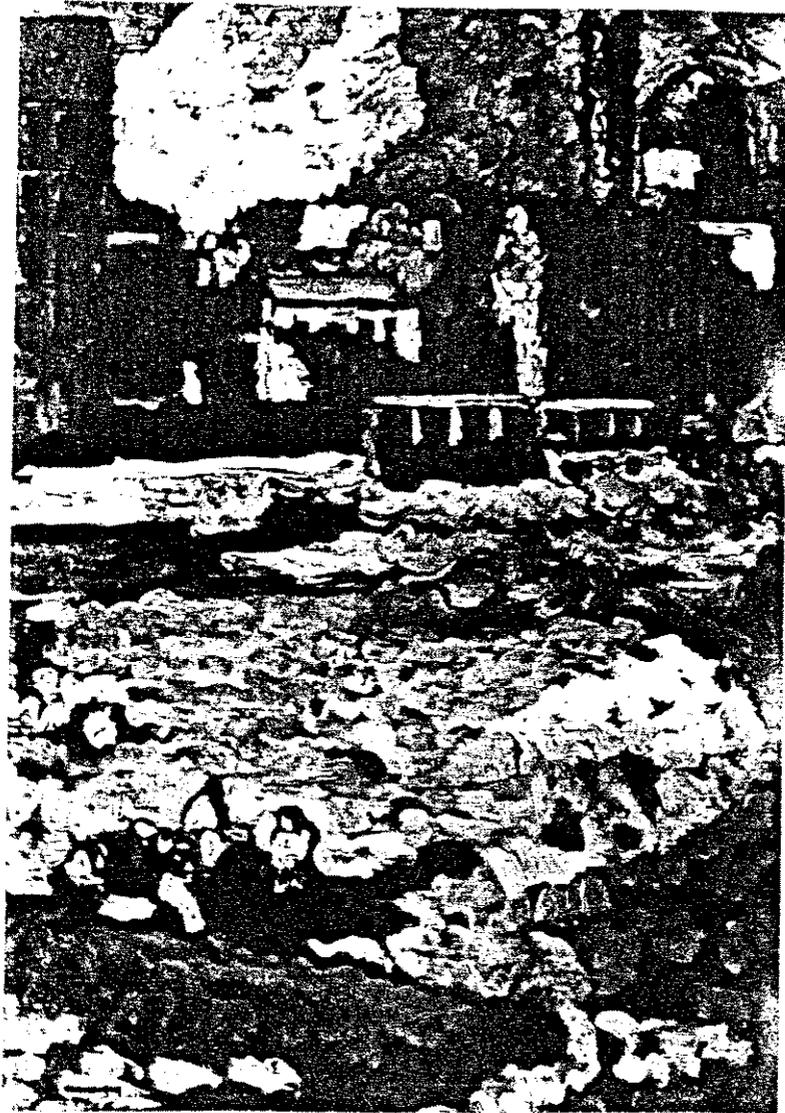


Fig. 25 "Nos Arredores da Cidade",
de Kandinsky, 1908.

na história da arte moderna. (fig.25)

Na famosa apologia que Kandinsky publicou, em 1910, Sobre o Espiritual na Arte, usou a palavra "espiritual", para descrever os elementos irrealis nas suas pinturas. Estas formas tumultuadas movem-se através da tela, como dervixes dançarinos, sugerindo impulsos mais profundos do que aqueles impulsos emocionais que fortaleciam a corrente principal do expressionismo. Sua carreira subsequente indicou até que ponto ele estava constantemente motivado pelo desejo de alcançar uma síntese de razão e sentimento, ciência e arte, lógica e intuição.

Feninger, outro expressionista, declara :

"Cada trabalho que faço serve como uma expressão do meu mais pessoal estado mental, em um momento particular, e da necessidade inevitável, imperativa, de libertação, por meio de um ato de criação apropriado, em ritmo, forma, cor e humor da obra".

(28)

Havia nos expressionistas um desejo de violentar, em vez de seduzir, as sensibilidades do espectador, usando a violência visual para descompor a instituição e propagar novas idéias libertárias.

Paul Klee (1879-1940), artista suíço, partilhava a maior parte das idéias de Kandinsky, mas desenvolveu um estilo altamente pessoal, em que a linha e a fantasia se associam a coloridos refinados, para chegar a uma arte lírica

28- Id, ibid, p. 47.

verdadeiramente única. Pra Klee, a pintura "nascia" sob o seu pincel, de uma maneira espontânea e subconsciente. Linhas, cores e formas estão dispostas de acordo com uma harmonia espantosa e sempre delicada. As suas pinturas associam, muitas vezes, formas abstratas e fantásticas, tiradas do real, ou compõem-se de elementos nitidamente abstratos. As suas formas subjetivas, puramente imaginárias, sugerem quase sempre um crescimento ou uma criação surgida a partir de nada.

Os expressionistas romperam os últimos domínios do racionalismo. Deram ao instinto uma posição nas artes visuais, que os românticos não haviam conseguido; declararam sua independência do mundo visível e deram ao subconsciente um novo significado dentro do ato de criação.

O expressionismo procurou o máximo em sensação e sentimentos, através das ressonâncias da cor, da deformação das linhas, do exagero das características físicas.

Os artistas voltaram-se para um modo de criatividade baseado no significado criativo da paixão, dando vazio aos conteúdos do id. São abandonados todos os mecanismos que impliquem em racionalização, controle ou repressão dos instintos. Em contrapartida, são valorizadas e consideradas fontes verdadeiras da criatividade, a espontaneidade, a rejeição da vida consciente, "o caos do subconsciente" e a estrutura indiferenciada da percepção subliminal.



Fig. 26 "Les demoiselles d'Avignon", de Picasso, 1907.

2.3 Cubismo

Designa-se pela denominação de cubismo a revolução estética e técnica realizada por Picasso, Braque, Juan Gris e Braque, de 1907 a 1914. Buscam seus fundamentos na escultura negra e nas artes primitivas, na retrospectiva de Seurat (1905) e na obra de Cézanne, exposta no Salão de Outono de 1907.

Picasso (1881-1973), abandonando o desenho tradicional iniciado no começo de sua carreira, parte para uma imensa produção de novas idéias que perdurará por toda sua vida. Em 1907, Picasso dá uma virada histórica na evolução da arte, com sua obra Les demoiselles d'Avignon. É o marco inicial do cubismo. Usa formas semi-geométricas, que se sobrepõem parcialmente, exprimindo volumes num espaço abstrato. As cabeças angulosas e atitudes dão um ritmo à composição que lembra a arte primitiva africana. (Fig.26)

Esta obra mostra cinco figuras de mulheres, distorcidas, quase inteiramente aplanadas e projetadas para a frente, para a superfície do quadro. A figura, à esquerda, tem a postura das antigas figuras egípcias; as duas seguintes lembram figuras da arte ibérica primitiva e as duas, à direita, possuem características de máscaras africanas.

Todas essas influências levaram Picasso a afastar-se dos métodos tradicionais de representação de um tema. Além disso, notamos uma fragmentação das figuras, obtendo um efeito selvagem de impacto.

Braque, influenciado por Picasso, abandona, também, a perspectiva tradicional e contrói formas com cores, ilumi-

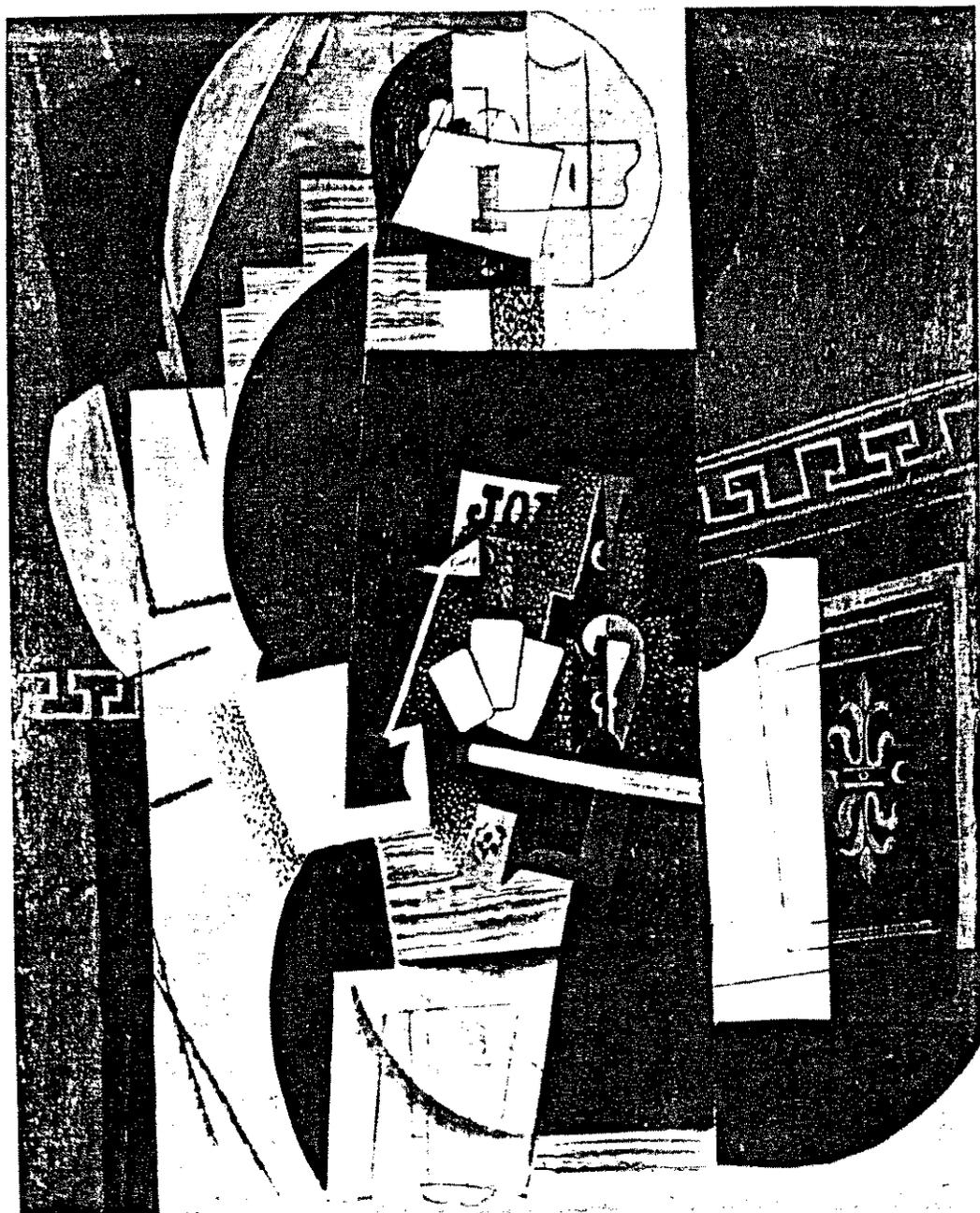


FIG. 27 "O Jogador de Cartas", de Picasso, 1913-14.

nando separadamente cada forma. Assim, mostrava as formas e figuras como que puxadas para a superfície da tela, num espaço pictórico bem menos profundo, diminuindo-se a ilusão de profundidade.

Os pintores cubistas reagiram rigorosamente à idéia de pintura como uma ilusão de três dimensões. Consideram incompleta a representação do objeto no espaço a três dimensões, tal como foi estabelecido nas artes figurativas, desde o Renascimento, pois parte do modelo permanece oculta aos olhos do observador. Os cubistas visam apresentar no quadro todas as fases do objeto, intervindo um outro elemento, além das três dimensões - o tempo ; há um deslocamento do objeto, possibilitando ao observador obter vários pontos de vista diferentes.

Braque e Picasso apresentam o modelo na simultaneidade das suas aparências, como visto segundo vários ângulos, introduzindo a quarta dimensão, que é o tempo no decurso do qual se sucedem as poses. Ao contornarmos o quadro, podemos obter vários pontos de vista, já que tomamos diferentes posições no espaço, modificando nossa percepção do objeto.

De 1909 a 1911, no cubismo analítico, o tema tornou-se ainda menos importante, e era desenvolvido num espaço fechado, como uma natureza morta. O tema poderia ser visto de todos os lados, e também numa só imagem. Usava-se pouca cor e muito preto, cinza, marrom e ocre. A fragmentação dos objetos contribuía para a desintegração do tema.

Em Fernande (1909), Picasso compõe formas usando séries de planos monocromáticos, derivados do cubo e da esfera; são inclinados para a frente, em relação ao último plano,



Fig. 28
 "Fernande",
 de Picasso,
 1909.



Fig. 29
 "Moça
 com
Guitarra"
 de Braque,
 1913.

para sugerir volume, As sombras entrecruzadas formam arestas, lembrando os planos coloridos de Cézanne, sendo os elementos expressivos resultado da influência da escultura africana.

Na fase do cubismo analítico, vemos a dissolução das formas em figuras geométricas, feita por análise intelectual ; as linhas e planos dão aspectos do objeto que o artista tem em sua memória, e os apresenta de forma global.

Na fase do cubismo sintético (1911-16), encontramos colagens, letras, palavras, números e até objetos reais, símbolos do homem e de seu dia-a-dia, introduzidos nas pinturas. A pergunta lançada é "O que é real ?" e usa-se toda a espécie de recursos extravagantes, tentando tornar possível esquecer a pintura em favor do assunto. As figurações geométricas criadas são apenas aparentadas com o mundo real, não conservando quase nada das aparências naturais.

O artista recusa-se a ser um mero canal entre o tema e o espectador. Parece que a pintura cubista pretende dar-nos uma visão mais completa dos objetos do que as pinturas que nos mostram apenas seu aspecto aparente.

Um quadro cubista, ao mostrar-nos vários aspectos e lados de uma mesma coisa, faz-nos completar sua imagem com nossa imaginação, a partir do que conhecemos dela.

Em suma, o cubismo pretende ao fragmentar, analisar e justapor as partes de modos diferentes, simplificar o tema libertando a pintura da idéia de ilusão. Em decorrência, em poucos anos, a tradição ocidental permitiu aos artistas a liberdade de pintar sem regras.

Picasso permanece liberto de regras e fórmulas, ora combinando estilos, ora criando outros. Renovando estilos

mais tradicionais ou realizando experimentos, Picasso procura renovar sempre. Nas palavras de Pietro Maria Bardi :

"É impossível lembrar aqui todas as fases e as descobertas da atividade de Picasso, seus imprevisíveis aparentes retornos naturalísticos e clássicos, a sua personalíssima interpretação do surrealismo, seu abstracionismo sempre vital, seu realismo mediterrâneo e pagão. Basta dizer que fantasia e verdade encontraram sempre na sua linguagem uma fusão imprevista e continuamente aberta para outras invenções. Em qualquer campo da arte, quer na cenografia ou nas artes da gravura, cerâmica ou escultura, Picasso tem prepotentemente afirmada sua presença". (29)

(29) Pietro Maria Bardi, Introdução do prospecto da exposição de Picasso, MASP, 1986.

C A P Í T U L O T R Ê S

A C R I A N Ç A E A R E P R E S E N T A Ç Ã O



III - A criança e a representação.

A palavra expressa, através da linguagem escrita ou falada, serve-nos para a comunicação de sentimentos, emoções e significados. Mas não nos comunicamos apenas com palavras, como também com movimentos (através da dança, da mímica ou simplesmente do andar), com cores e formas (através das artes plásticas), com sons e ritmos (pela música), com gestos inconscientes, posturas e modos de ser.

O self é projetado em cada atividade pelos gestos e atos inconscientes, mostrando os sentimentos e estados anímicos do indivíduo. Olhos, expressão facial, postura corporal e linguagem gestual podem mostrar esses estados reais da pessoa. Mesmo não havendo fala ou o rosto não mostrando expressão, o corpo pode mostrar informações sobre o estado interior da pessoa. Sua mão, ao rabiscar voluntária ou involuntariamente no papel, torna visível seu lado interior, seus pensamentos.

Um desenho nos dá informações sobre o conteúdo subjetivo consciente ou inconsciente da pessoa, sobre o sentimento a respeito de si mesmo, sobre a sua situação diante dos outros, sobre as suas relações interpessoais, o seu mundo de relações.

Os detalhes de seus traços mostram atitudes diante da vida e dos outros, características de comportamento, traços de personalidade, em suma, impressões acerca de seu mundo interior.

Os artistas, fazendo uso da linguagem pictórica, podem refletir ainda mais, em cada obra, seus estados interiores.

As crianças, por sua vez, refletem, em seus desenhos, pensamentos e sentimentos que, possivelmente, não conseguiriam expressar através da fala ou da escrita.

O desenho, um dos mais antigos entre os meios de comunicação, constitui-se, assim como o jogo e o brinquedo, uma atividade essencial para a criança. Através do desenho, a criança pode expressar-se e comunicar-se com os demais e, em muitos casos, a produção gráfica torna-se o único elo para essa comunicação.

Arfouilloux (30) discorre sobre o uso do desenho, na entrevista com crianças, e observa que, por não saberem expor seus problemas, como o faria um adulto, o desenho pode servir como recurso e fornecer maiores dados pessoais ao profissional. Muitos estudos feitos com autistas, afásicos e obsessivos, mostram-nos a produção gráfica como exclusivo ou privilegiado meio de expressão.

Sabemos que nossos ancestrais primitivos iniciaram a forma de comunicação visual, através de desenhos nas paredes das cavernas, antes de desenvolverem a escrita. As figuras e símbolos figurativos fornecem uma compreensão mais imediata. A comunicação pelo desenho, desde seu início, tem sido uma forma de registro básica e universal.

O desenho, nos estádios iniciais do desenvolvimento infantil, dizem mais do que as palavras e servem-nos para desvendar informações importantes sobre o íntimo da criança.

A criança, normalmente, gosta de desenhar, o que torna o desenho uma técnica de fácil administração. O desenho, além de servir como uma importante alternativa para a auto-

30- J.C. Arfouilloux, A Entrevista com a Criança, in Lourenção van Kolck, O desenho como expressão e projeção da personalidade, Educação, 21: 67,79, Jul/Set 76.

expressão, pode explorar as dimensões da fantasia e da imaginação da criança, fatores que ela possui em maior amplitude, nessa fase de sua existência.

Podemos constatar, através de volumosa bibliografia, que o desenho pode servir como instrumento de diagnóstico psicológico, como expressão de psicopatologia, como elemento de psicoterapia, como forma de comunicação, e como expressão do desenvolvimento infantil.

Segundo Freud, expressamos nosso inconsciente através de modos não dirigidos de expressão, tais como hábitos, gestos, tiques, frases habituais, associações de palavras e outras inúmeras maneiras.

O caldeirão fervente, como Freud o denomina, situado abaixo da consciência, encontra-se pleno de conteúdos inconscientes que podem chegar ou não à consciência. Para estes conteúdos, não há critérios morais, estéticos, pessoais ou impessoais, assim como nenhuma ordem natural ou racional.

Quando os conteúdos inconscientes emergem ao nível da consciência, assumem forma significativa e podem dar início a reações emocionais quando os contemplamos.

O artista possui uma "necessidade interior", uma vontade compulsiva de expressar o indefinido, de buscar uma forma concreta que satisfaça a essa necessidade, conseguindo, assim, um equilíbrio interior.

Desde o nascimento, sentimos essas necessidades interiores, que podem ser somáticas, viscerais, excretórias, emocionais. Os freudianos consideram que as fezes das crianças são a primeira expressão, a primeira "coisa" externa que criamos e da qual nos orgulhamos. Freud salienta que as fe-

zes são objetos que

"...não produzem nenhuma repugnância à criança; ela as valoriza como parte de seu próprio corpo e reluta em desfazer-se delas, usando-as como seu primeiro 'presente', pelo qual pode assinalar a quelas pessoas que valoriza de modo especial". (31)

Após a repressão desta atividade expressiva, outras atividades substitutas aparecem, principalmente sob a forma de jogos.

Por volta da idade de dois anos, a criança, já tendo iniciado o desenvolvimento da coordenação muscular e podendo segurar um lápis, vai traçando seus gestos e expressando suas "necessidades internas", através de marcas visíveis, iniciando um meio de comunicação totalmente novo.

Rabiscar, além de ser uma atividade natural nas crianças, não é uma atividade sem propósitos. Vamos, no presente trabalho, mostrar o desenvolvimento das linhas e formas que vão aparecendo nos desenhos de crianças dos dois aos seis anos de idade.

31- Sigmundo Freud, Leituras Introdutórias, p.265.

1 - Acompanhando a criança : da fase da garatuja à representação do mundo.

1.1 O desenho e o movimento

O desenho infantil, em suas formas iniciais, mostram nos certa dependência dos movimentos corporais. Por volta dos dois anos de idade, a criança começa a traçar linhas no papel de forma ainda incontrolada, em qualquer direção e desordenadamente.

Esta primeira fase, denominada por alguns, de fase da garatuja desordenada, dura aproximadamente um ano e sua principal característica é a desordem, o caos, devido, geralmente, ao grande número de movimentos incontrolados executados pela criança.

As linhas são traçadas em todas as direções e a esmo, aparecendo traços em zig-zag, com ângulos agudos ao meio de emaranhados de rabiscos. (Fig. 31)



Fig. 31 "Avião com barulho", de W.C. de 2 anos.

O conjunto desses traços dá-nos a impressão de uma nuvem amorfa e abstrata, não havendo ainda intenções representacionais.

Após os dois anos de idade, a criança, quando solicitada, já coloca nomes em suas garatujas. Como exemplo, temos a Fig. 32, realizada por P.V., de dois anos, que intitulou seu trabalho de "Prato de Comida".

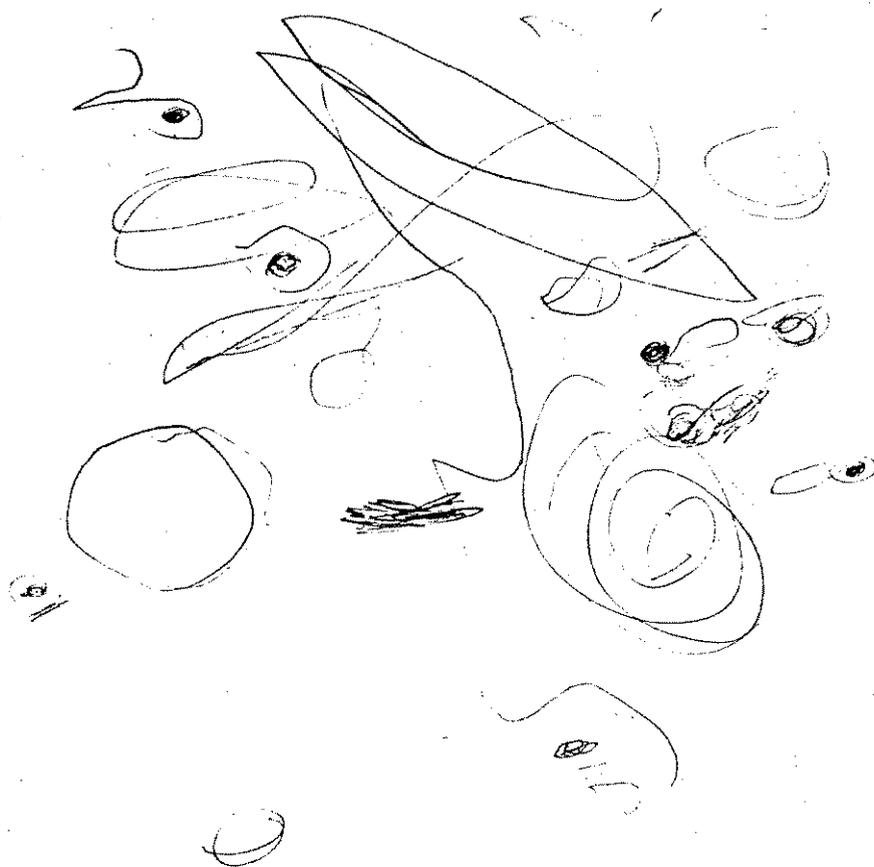


Fig. 32 "Prato de Comida", de P.V., de 2 anos de idade

O desenho realizado por P.V., poderíamos dizer, também não teve intenções representacionais e o título só foi dado por ela à sua obra após o término da mesma. O olhar e a mão, neste período, não encontram-se ainda sob um controle perfeito. Os seus rabiscos saíram de forma não intencional,

ou ao acaso. A atividade de desenhar simples traços fascina a criança, pois descobre que a cada movimento de seu braço, surgem novas formas.

Esses rabiscos, embora possam parecer desnecessários ou ter certo sentido de perda de tempo, na verdade indicam o início de toda aprendizagem tanto escrita como do domínio das formas.

Os movimentos do braço e do corpo tendem à repetição, ocasionando traços e formas parecidas entre si. Essas formas podem aparecer entremeadas com riscos que variam em comprimento e direção.

Não podemos precisar com exatidão o momento em que a criança passa da linha feita ao acaso, para a representação intencional.

Torna-se importante mostrar interesse pela produção gráfica infantil, visto tratar-se de uma atividade essencial para o desenvolvimento total, orgânico e psicológico da criança.

A criança, aos dois e três anos, vai criar com o mundo que o rodeia uma rede de conhecimentos qualificados, dentro de um esquema dualista. Os objetos que se opõem à sua vontade são "maus", zangando-se ela contra estes. Cria-se a moral do "bonito" e do "feio", daí a enorme importância de não se impor padrões de beleza, nem modelos, aos desenhos infantis.

Dá-se, também neste período, a origem do simbolismo. Quando o adulto está em jogo, as pulsões e reações da criança vão ser desviadas para os objetos que lembram o adulto.

"O fato de dirigir os seus afetos (destina-
dos aos adultos) para esses objetos, dá-
lhes uma realidade subjetiva que a crian-
ça toma pela realidade objetiva - de que
não tem a noção, porque não possui ainda
o sentido das "relações", do porquê cau-
sal - não apreendendo a realidade objeti-
va senão pelas repercussões agradáveis e
desagradáveis que ela tem sobre a sua pró-
pria existência". (32)

Devido ao maior desenvolvimento neuromuscular em
relação ao primeiro ano de vida, a criança passa a dispor de
seus grupos musculares agônicos e antagônicos, criando a pos-
sibilidade de imitar o adulto não só em palavras, mas nos
gestos. A própria atividade de rabiscar num papel tem muito
da imitação do adulto, no seu ato de escrever.

Nessa fase, a criança prima pela atividade e mostra-
se frequentemente barulhenta, violenta e agressiva, para com
os objetos, que agora já consegue ir buscar, atirando-os ou
jogando-os ao chão. Toda essa energia motora, sem muitos freios,
é passada à folha de papel, surgindo formas desprovidas de or-
dem ou acabamento, dando mais a impressão de uma confusão ge-
neralizada e caótica.

Com o transcorrer do tempo e o treino constante, os
ângulos vão-se arredondando e vemos aparecer formas circula-
res com maior frequência. A criança começa a descobrir uma
maior relação entre o movimento de seu braço e o desenho que

(32) Françoise Dolto, Psicanálise e Pediatria, Lisboa, Dom Qui-
xote, 1977, p. 49.

aparece no papel, iniciando-se uma maior coordenação entre sua atividade visual e motora. Agora vai repetir, com acentuação da frequência, seus movimentos longitudinais.

A Fig. 33, que recebeu o título de "Chuva e Monstro", realizada por F.L., de três anos e dois meses, já indica-nos certa representatividade e criatividade na composição das formas. Embora o monstro seja representado por uma massa amorfa, consegue o conjunto passar-nos a impressão da idéia temática.

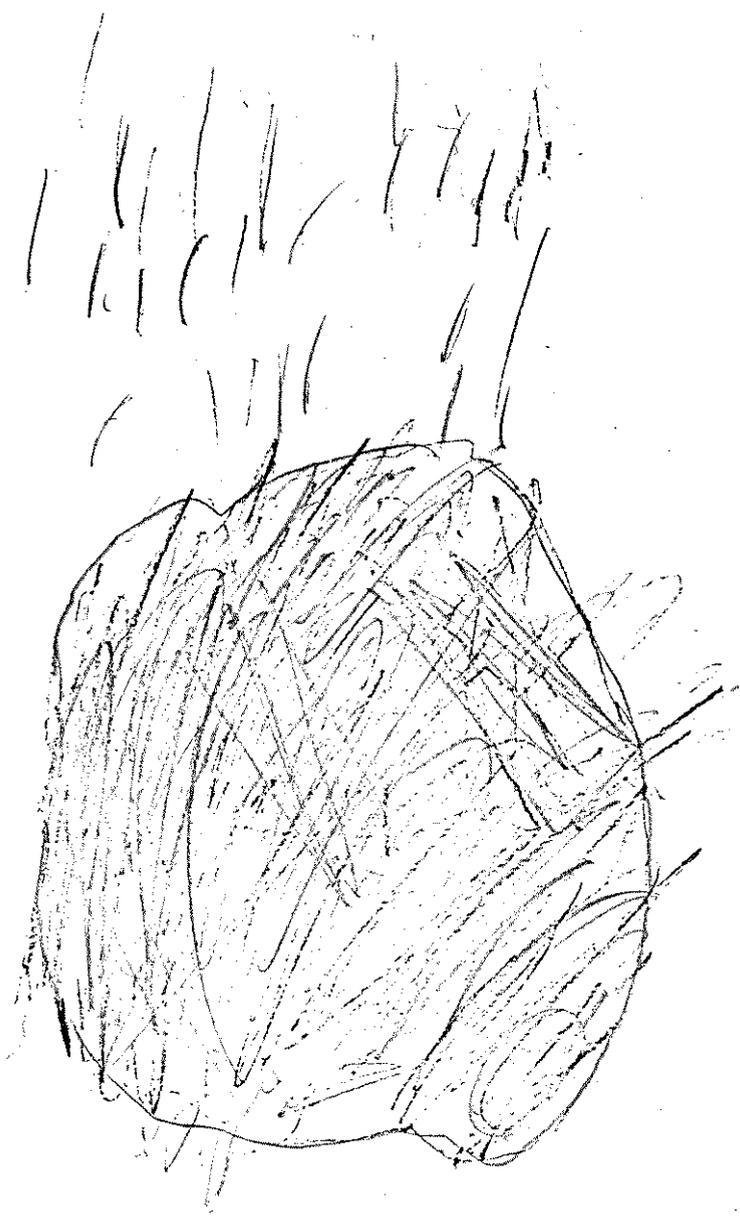


Fig. 33 "Chuva e Monstro", de F.L., de 3 a.2m.

Convém notarmos na Fig. 33 o aparecimento de uma forma que se aproxima da forma circular, o que virá a ser repetida e aprimorada com o decorrer do tempo. Podemos também perceber, a partir dessa idade, mais nitidamente, certa intenção representacional, muito embora a criança não consiga ainda o domínio da forma.

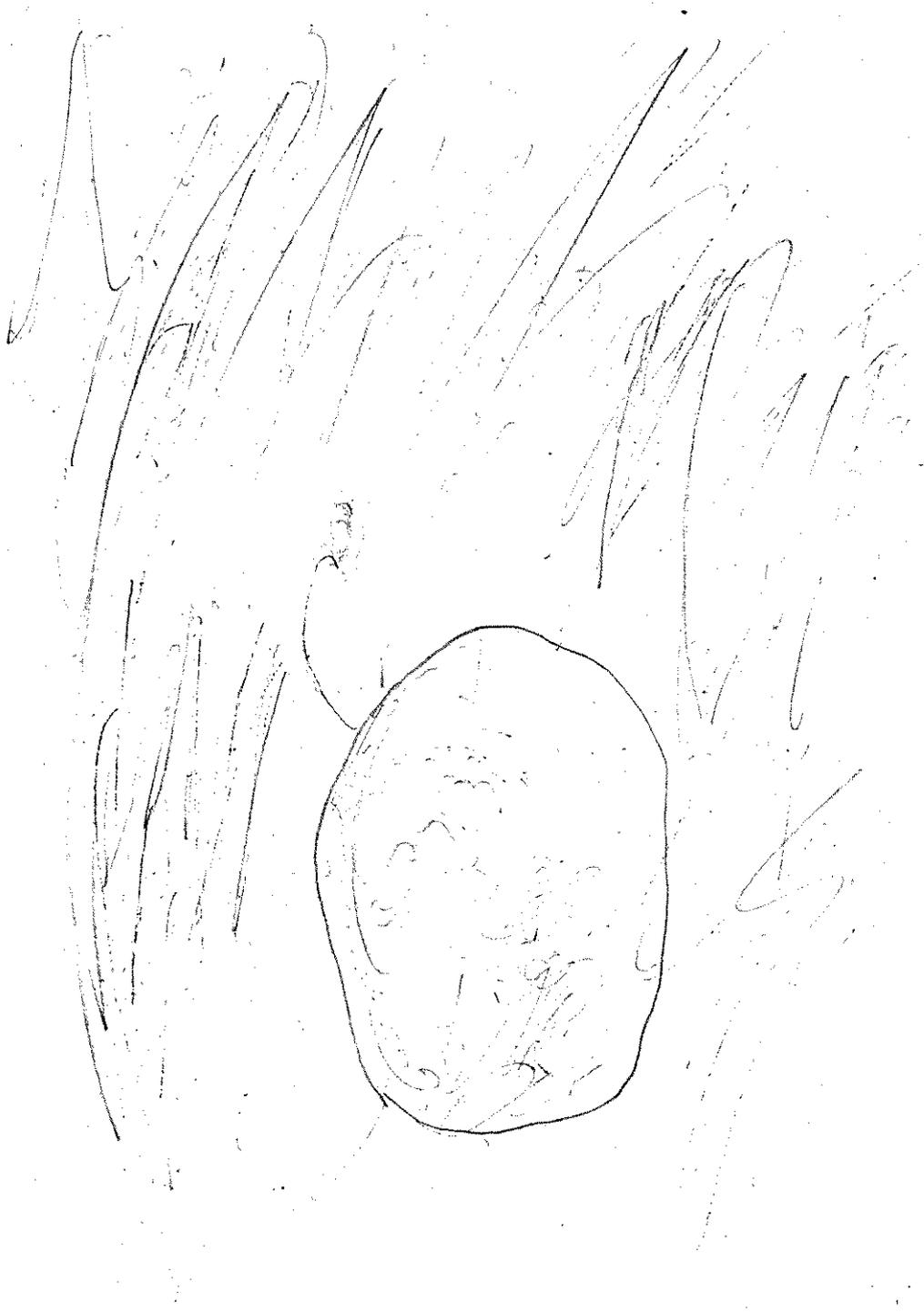


Fig. 34 "Bastante formiga e um pão", de L.F., de 3a:1/2

Nesta outra figura, de número 34, podemos constatar uma forma arredondada, que seria o pão, e a presença de linhas em zig-zag, longitudinais, preenchendo a totalidade da folha.

A visão sincrética da criança não diferencia os detalhes dos objetos, permanecendo uma visão global de um todo ainda não diferenciado, no que diz respeito aos detalhes que o compõem.

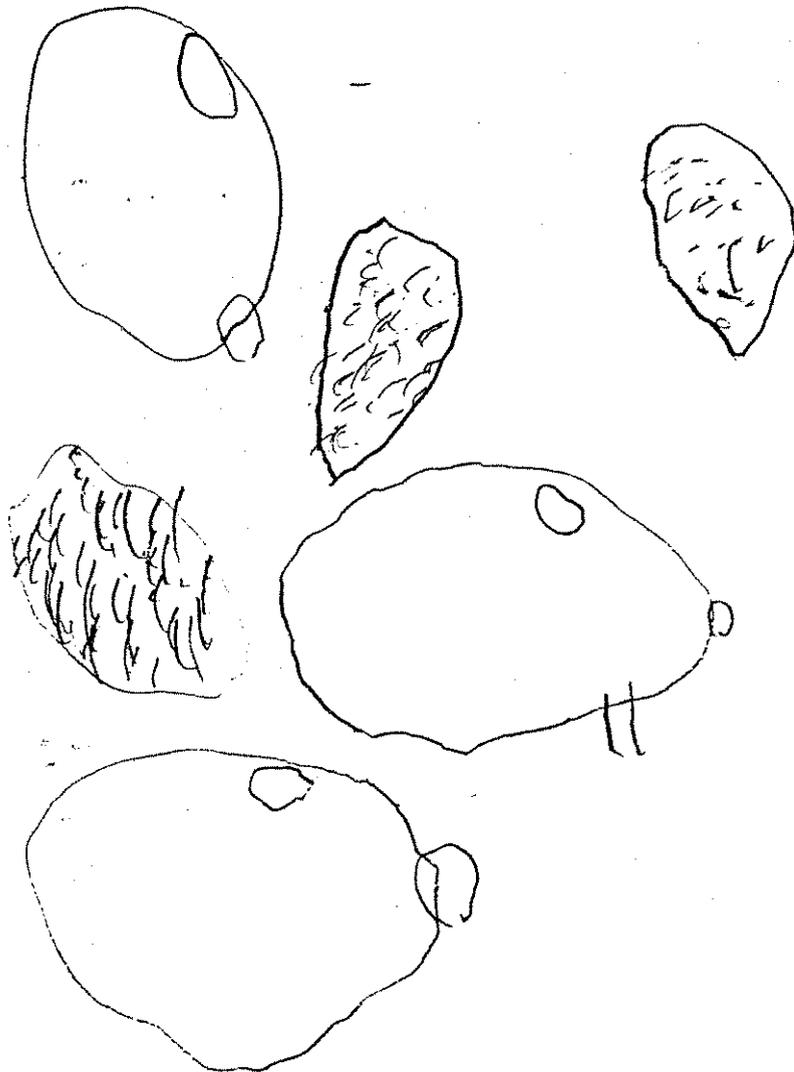


Fig. 35 "Três carros e três nuvens", de A.L., 3a.7m.

A Fig. 35, "Três carros e três nuvens", de A.L., uma criança de 3 anos e sete meses, consegue mostrar-nos claramente a visão sincrética infantil e sua característica de não diferenciação de detalhes,

A fantasia inconsciente da criança é mostrada em seus desenhos, ao fundir e misturar as formas de maneira livre e caótica. Até a idade aproximada de seis anos, a criança vai usar, de maneira espontânea e natural, as formas e cores para a representação dos objetos.

Percebemos que cada criança possui um tempo próprio de permanência em cada estágio de representação, sendo que o meio e a personalidade de cada criança vão influir diretamente sobre esse tempo. Qualquer relação entre a idade de uma criança e o seu estágio de representação deve ser considerada válida apenas para o seu caso específico.



Fig. 36 "Lagartixa rolando", de M.C., de 3 a. e 8 m.

Os rabiscos iniciais infantis, além de relacionarem-se intensamente com os movimentos gestuais, ou mesmo, da totalidade do corpo, possuem outra característica, a de retratar os movimentos dos objetos.

A Fig. 36, "Lagartixa rolando", de M.C., feita por uma criança de 3 anos e oito meses, vai assinalar o movimento descritivo de uma lagartixa, através de movimentos giratórios do lápis sobre o papel. M.C. tentou reproduzir, de forma imitativa, os movimentos característicos de sua lagartixa.



Fig. 37 "Roda gigante girando", de A.L., de 3a.7m.

Vemos na Fig. 37, "Roda gigante girando", de A.L., de três anos e sete meses, mais uma representação de movimento. A.L. desenvolve movimentos circulares em todas as direções, no interior da roda gigante, descrevendo ou imitando, assim, as rotações características desta.

1.2 Início da "representação". O círculo.

Por volta dos quatro anos de idade, a criança vai passando lentamente para uma experiência um pouco mais consciente, frente ao mundo exterior. As garatujas identificadas na estórias já conseguem ser mais facilmente visualizadas pelo adulto.

A representação circular, iniciada anteriormente e presente ao meio de nuvens de traços em zig-zag, vai gradativamente se destacando e aperfeiçoando ainda mais o arredondamento da forma.

O círculo é a primeira forma organizada que se destaca do emaranhado de rabiscos. O treino motor favorece o movimento curvilíneo, e as curvas vão substituindo os ângulos. Anatomicamente, sabemos que nossos membros se articulam formando alavancas e favorecendo o movimento de rotação. O ombro, o cotovelo, o pulso e as articulações dos dedos proporcionam-nos movimentos circulares, e a representação infantil, ligada que está ao movimento corporal, vai retratar essa condição.

As crianças iniciam o desenho da figura humana, geralmente, pela cabeça, que tem a forma circular.

A forma circular é o padrão visual mais simples, pois não particulariza nenhuma direção e possui simetria central. A forma circular, em sua perfeição, chama-nos a atenção e geralmente as crianças pequenas preferem-na, entre as outras formas e configurações.

A ciência, ao estudar a evolução biológica dos animais, aceita a idéia de que o desenvolvimento orgânico procede sempre do simples para o mais complexo, e a diferencia-

ção parte do indefinido para o definido, da confusão para a ordem.

O círculo, sendo a mais simples das formas, pode representar, nessa fase, todas as formas, até o momento que se torna possível uma diferenciação.

A diferenciação das formas varia individualmente de criança a criança, assim como a idade mental, não havendo nenhuma relação fixa entre a idade cronológica e o estágio de seus desenhos.

Após o aparecimento e domínio da forma circular, a criança começa a experimentar essa forma bidimensional acrescida de linhas e complementos - as linhas retas. O círculo, que anteriormente representava o corpo todo, agora recebe o acréscimo de duas pernas, representadas por duas retas verticais. É a representação "cabeça-pés".

A representação "cabeça-pés" inicia-se aos três anos e meio aproximadamente, sendo composta de um círculo e duas retas longitudinais.

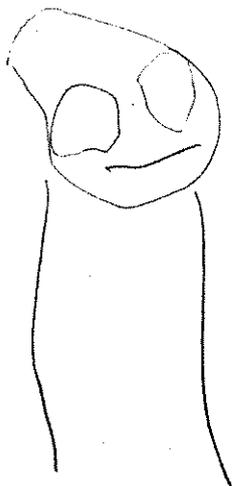


Fig. 38 "Homem", de T.L.

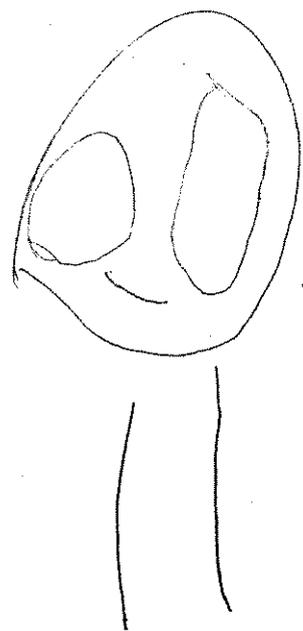


Fig. 39 "Mulher", de T.L.

As Figuras 38 e 39, de T.L., de três anos e meio, receberam os títulos de "Homem" e "Mulher", respectivamente, embora não apresentem alguma característica que os diferencie sexualmente, apenas um maior tamanho para a cabeça da "Mulher", possivelmente uma maior valorização da figura materna.

Notamos que a criança pode usar a mesma forma para representar objetos ou seres diferentes. M.C., de três anos e oito meses, em seu trabalho "Gato e minha mãe", Fig. 40, apresenta formas similares para representar sua mãe e um gato, com apenas uma distinção, o maior tamanho de sua mãe.

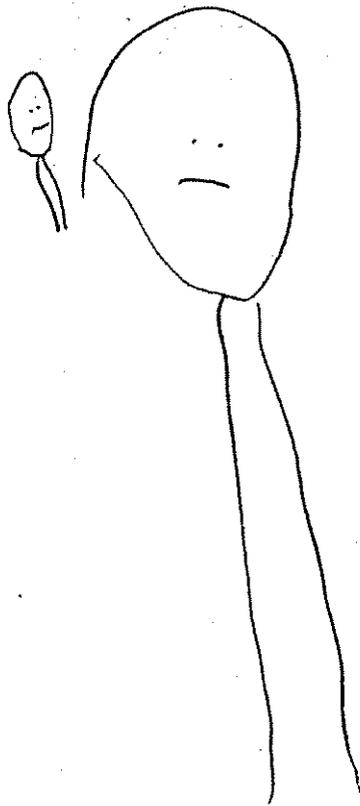


Fig. 40 "Gato e minha mãe", de M.C., de 3 a.8m.

Na Fig. 41, também de M.C., são retratados "Um homem e uma mulher", duas formas muito parecidas, senão idên-

ticas, não apresentando quaisquer detalhes maiores que as diferenciem.

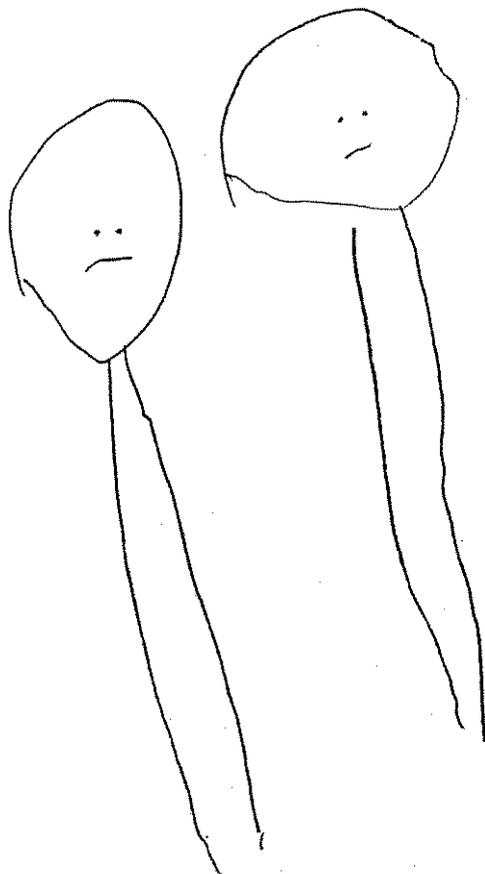


Fig. 41 "Um homem e uma mulher", de M.C., de 3a.8m.

A representação "cabeça-pés" dá início ao processo de representação da figura humana e também ao processo de ordenamento mental. Cabe-nos salientar que a criança sabe muito mais sobre si mesmo e sobre seu corpo do que consegue representá-lo no papel.

Aos poucos, essa representação simplificada, "cabeça-pés", vai ganhando outros complementos como o acréscimo de pés, cabelos, roupas, detalhes particulares e adereços. No interior do círculo, são progressivamente colocados os olhos, o nariz e a boca.

Qualquer tentativa de ensinar à criança padrões ou

configurações mais complexas deve ser desestimulada, pois cada criança deve cumprir seu estágio de maneira particular, explorando novas formas a partir de combinações de formas já aprendidas e assimiladas.

Observamos na Figura 42, "Uma menina e um menino careca", de D.M., de quatro anos, o surgimento de cabelos, pés e narizes, além da observação feita pelo autor sobre o detalhe "careca". Anteriormente, uma característica indiferenciada para todas as figuras, torna-se uma particularidade, já apresentando-se como diferenciação de detalhes.

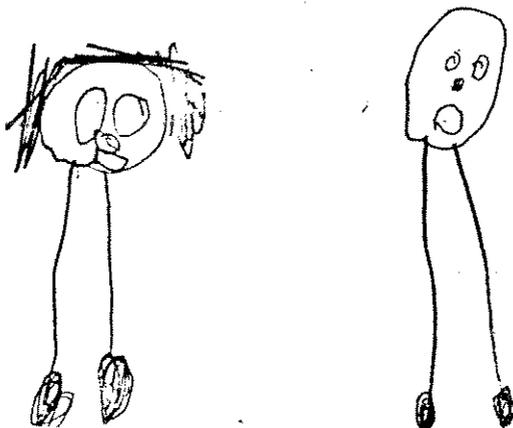


Fig. 42 "Uma menina e um menino careca", de D.M., 4a.

Na Figura 43, "Uma mulher", de D.M., agora com quatro anos e dois meses, podemos notar a diferenciação entre a cabeça e o tronco, além dos detalhes já apresentados anteriormente. A separação do círculo primitivo, que englobava a figura toda, em dois círculos distintos, vai marcar um passo importante na evolução da representação infantil. A diferenciação da cabeça e do tronco vai permitir a identificação do sexo e o progressivo enriquecimento de detalhes.

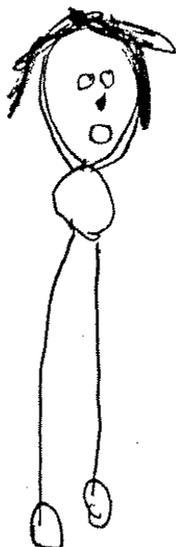


Fig. 43 "Uma mulher", de D.M., de 4 a. e 2 m.

Aos quatro anos e quatro meses, a mesma criança, D.M., vai completar a figura humana, com o acréscimo de braços, além de todos os outros detalhes e mais um, o par de óculos. É a Figura 44, que segue abaixo.

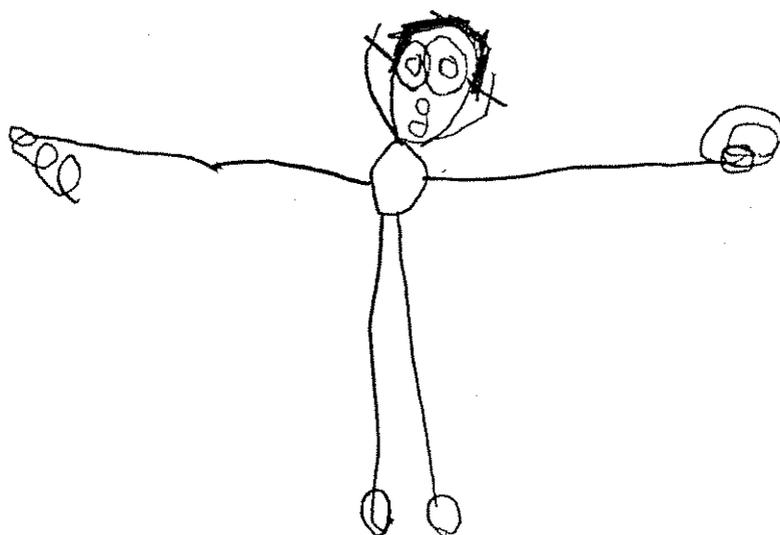


Fig. 44 "Um homem", de D.M., de 4 a. e 4 m.

Aos quatro anos e seis meses, D.M. realiza outra figura, "Uma mulher", Fig. 45, onde evidencia uma riqueza maior de detalhes, o corpo é vestido e complementado com enfeites.



Fig. 45 "Uma mulher", de D.M., de 4 a. e 6 m.

Nessa fase, que vai dos três aos seis anos aproximadamente, a menina brinca de boneca, trata-a, deita-a, veste-a, etc. Ela já se interessa pela sua apresentação, pelos seus vestidos e aparência pessoal. Procura enfeitar-se, passa maquiagem, veste as roupas e calçados de sua mãe. Em resumo, identifica-se o mais possível com sua mãe, ou com quem estiver mais próximo afetivamente, imitando suas atitudes, gestos e palavras.

Muitas dessas atitudes e atividades cotidianas são passadas ao papel, através de desenhos, onde a criança vai

juntar inconscientemente a realidade e a fantasia.

Convém lembrar que todo e qualquer avanço no domínio da forma, percebido pela criança, traz como resultado uma maior absorção de sua parte nessa atividade, passando a dedicar-lhe maior tempo, obtendo assim maior produção.

Experimentando novas formas, diferencia-as cada vez mais. Consegue selecionar e eleger formas de maior preferência, determinando, previamente, o que vai desenhar.

Durante a realização de um desenho, a idéia principal ou inicial pode transformar-se, passando a ser rearranjada e sofrer acréscimos de outras idéias e formas e, ao final, apresentar várias versões ou interpretações.

O diálogo com a criança acerca de cada desenho, assim como a solicitação de estórias, incentiva sua imaginação e concomitantemente aumenta sua criação.

Por outro lado, um relacionamento passivo e neutro, ou de privação afetiva, onde não haja uma interação afetiva entre a criança e seu ambiente, traz como consequência uma produção estéril ou uma influência negativa na qualidade do desenho.

A criança não busca ser fiel à realidade, e suas representações planas, bidimensionais, equivalem a sólidos. Podemos também notar, na arte moderna, uma renúncia à representação realística, perdendo os objetos sua tridimensionalidade, para se tornarem figuras planas.

Nota-se, por volta dos quatro anos, a representação do sol, ou seja, do círculo, com sua simetria central, rodeado de raios, como ilustra o trabalho de A.G., de quatro anos, intitulado "Sol", Fig. 46.

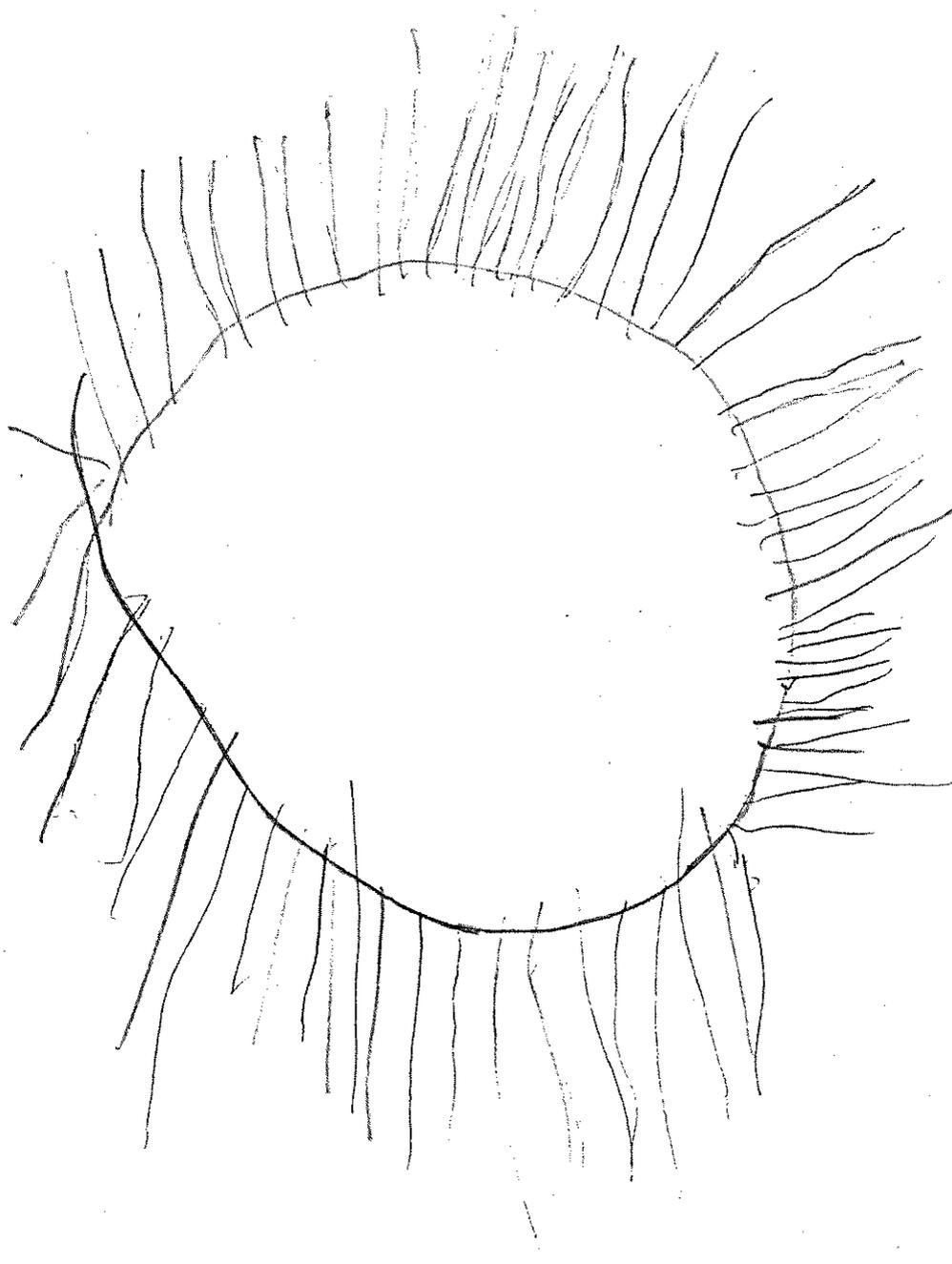


Fig. 46 "Sol", de A.G. de quatro anos.

A criança, mais cedo ou mais tarde, desenvolve o círculo em duas direções e aprende a conter num círculo maior vários outros círculos menores. Esta nova relação espacial vai ajudar a criança a representar os componentes do rosto, de uma casa, de um automóvel, de animais ou de qualquer outro conjunto de coisas.

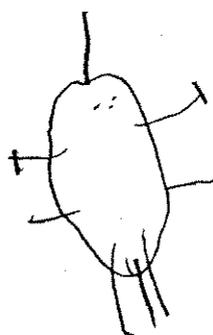
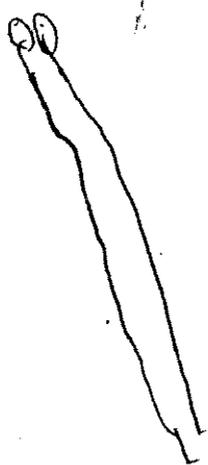
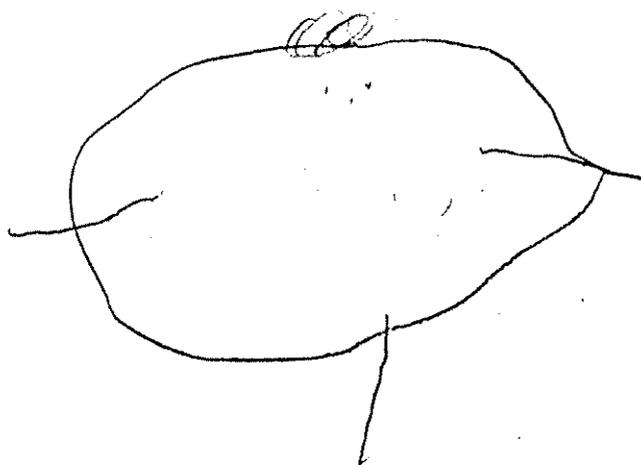


Fig. 47 "Elefante, Cobra, Cachorro e Gato", de A.L. de 4a.

Nessa Fig. 47, podemos notar que, dentre as quatro formas utilizadas por A.L. para representar quatro animais, três formas são circulares e assemelham-se entre si. Apenas a cobra, por possuir o predomínio das linhas longitudinais, distinguiu-se do grupo.

A forma circular serve à criança para a representação de um sem-número de objetos e seres. Apresentaremos ape-

nas alguns exemplos. A Fig. 48, de A.L, "Mulher dentro de uma casinha com janelinhas", mostra apenas formas circulares, tanto para a casa, como para a mulher e para as janelinhas.

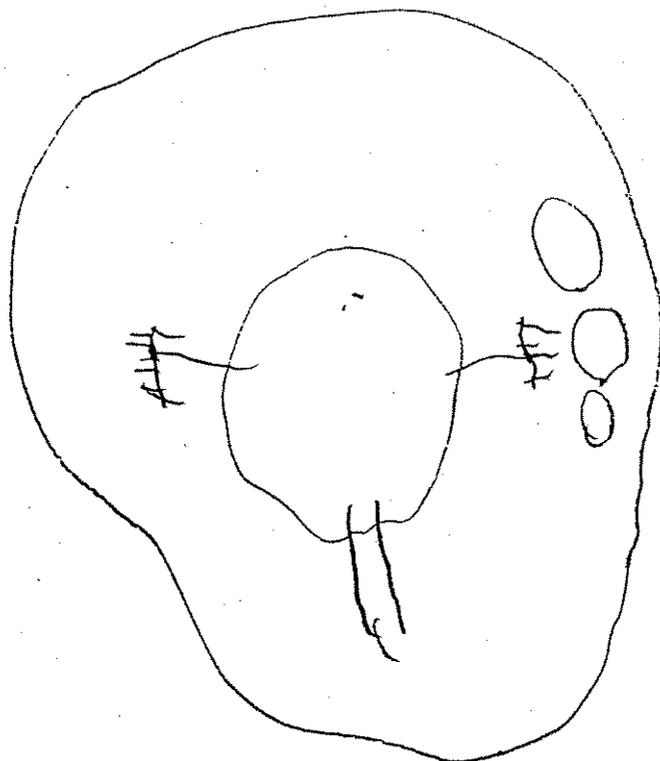


Fig. 48 "Mulher dentro de uma casinha com janelinhas" de A.L, de quatro anos.

Quando a criança aprende a fazer a forma circular, além de usá-la para a representação de inúmeros objetos, poderá selecionar aqueles já possuidores dessa forma, para sua retratação. Tomamos como exemplos as Figs. 49, 50, 51, 52 e 53.

Em todos esses exemplos, há o predomínio das formas circulares, que apresentam-se como indiferenciadas, servindo a inúmeras representações.

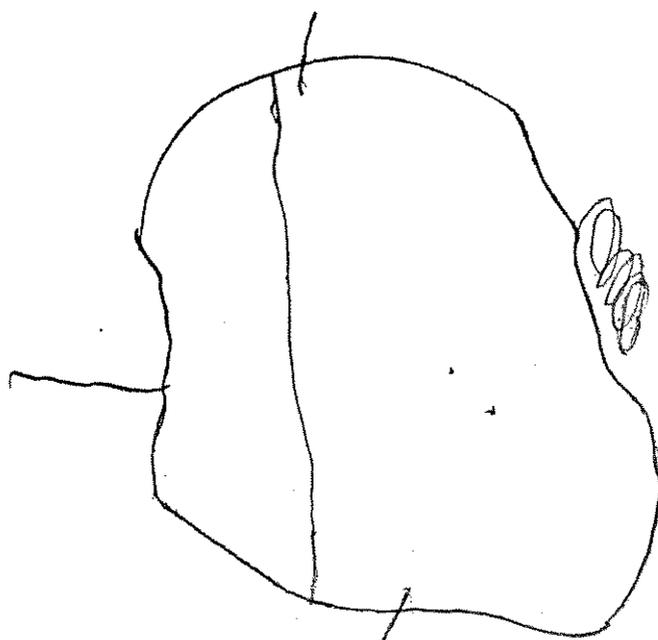


Fig. 49 "Elefante", de A.L., de 4 anos

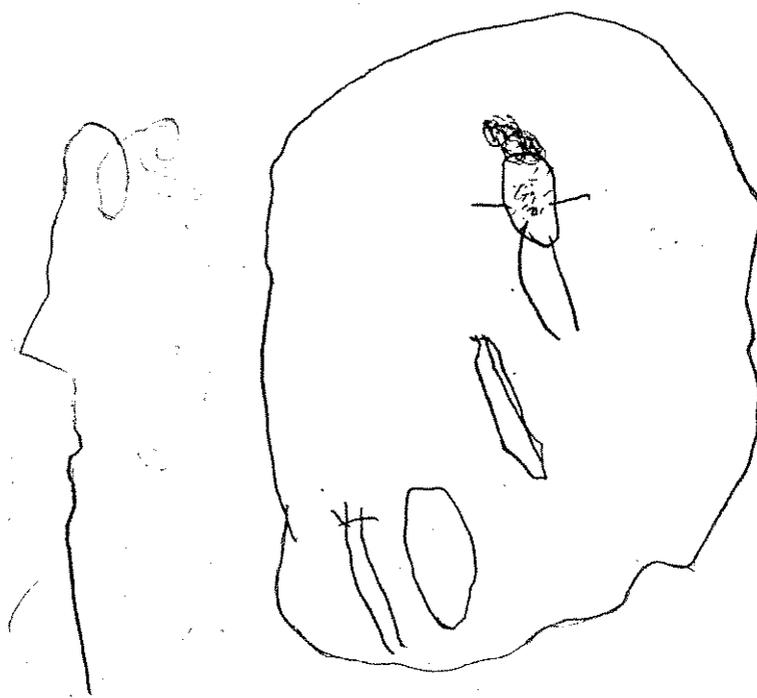


Fig. 50 "Bolo e fósforo do bolo", de A.L., de 4 a.

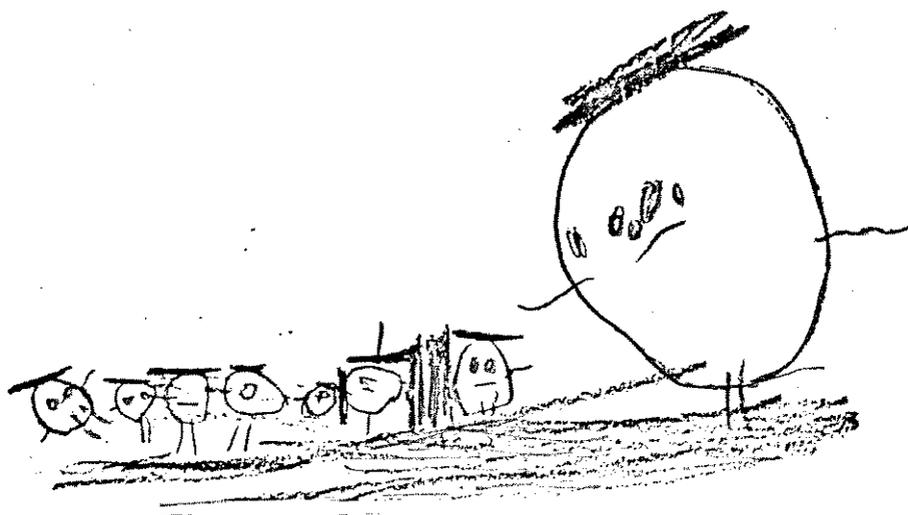


Fig. 51 "A mãe e os nenezinhos que nasceram sem orelhas",
de A.L. de quatro anos.

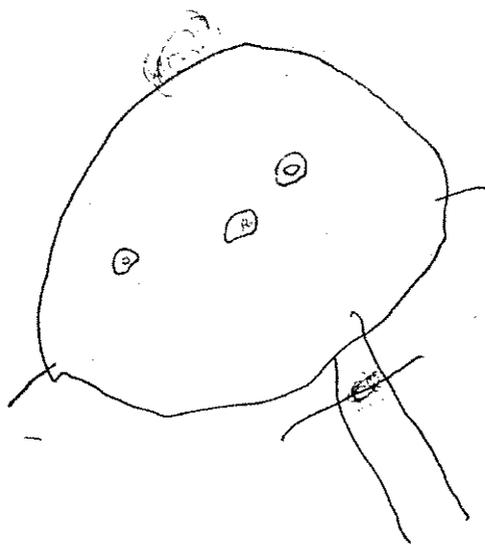


Fig. 52 "Criança gorda", de A.L., de 4 anos

1.3 A Sexualidade

A capacidade de excitação sexual, em ambos os sexos, está presente desde o nascimento. À medida que a criança se desenvolve, o tipo de excitação vai adquirindo im-

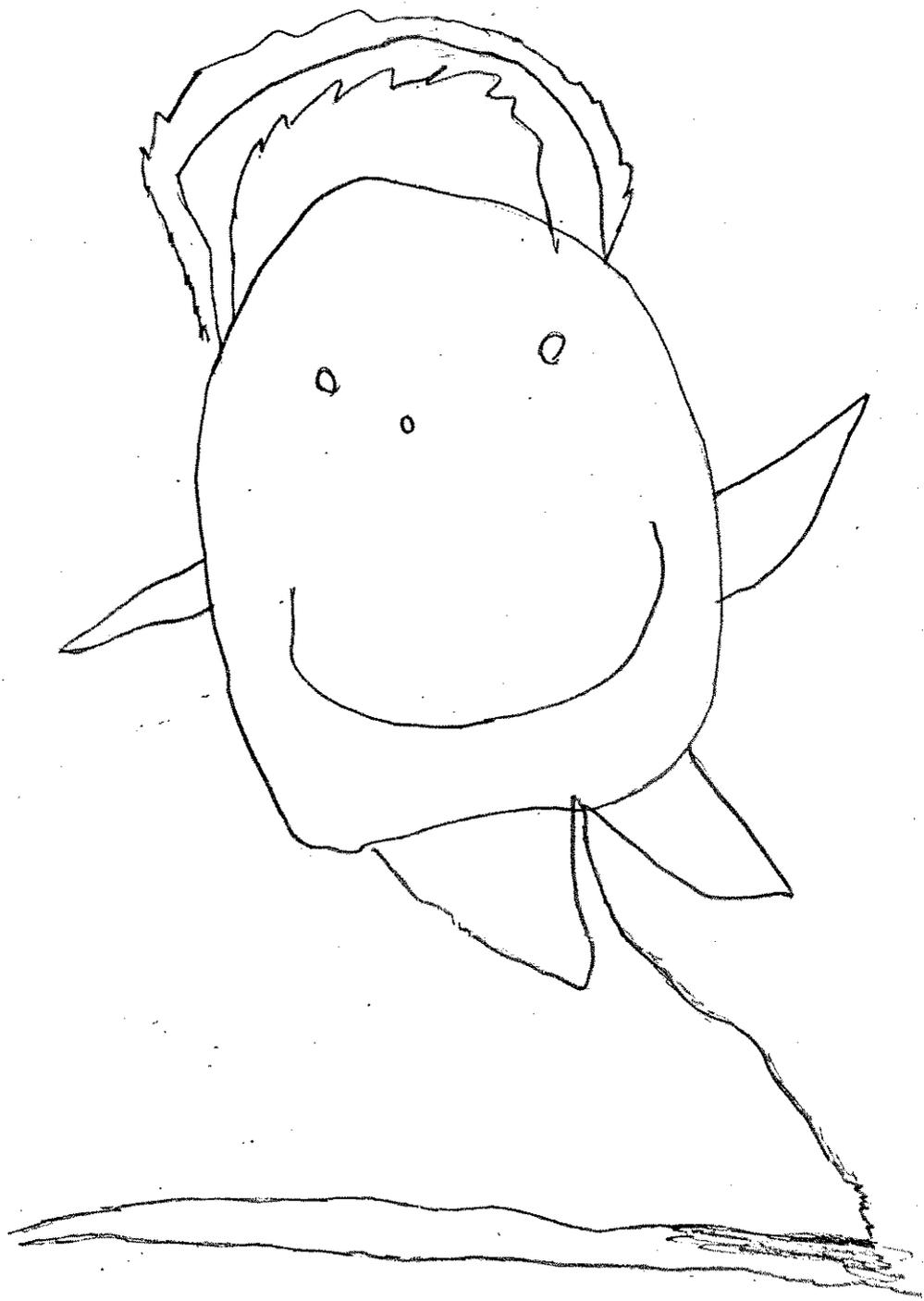


Fig. 53 "Menino fazendo xixi", de R.S., de 5 anos.

portância em relação a outros tipos de excitação (uretral, anal, cutânea, oral) e na idade de três, quatro ou cinco anos (como também na puberdade) torna-se capaz, numa evolução sadia, de dominar as funções, em circunstâncias apropriadas.

Isso constitui outra maneira de dizer que todos os inúmeros acompanhamentos do sexo, no comportamento adulto, derivam da infância e seria uma anormalidade e um empobrecimento se um adulto não pudesse, natural e inconscientemente, empregar todas as técnicas infantis ou "pré-genitais" da brincadeira sexual.

As crianças, quando excitadas em suas brincadeiras, poderão sentir uma excitação corporal urinária, localizada, ou uma outra, generalizada, baseada na capacidade de excitação dos tecidos.

A Fig. 53, "Menino fazendo xixi", de R.S., de 5 anos, como o título indica, mostra um menino, sorridente, com ares de felicidade e prazer, urinando, e o "xixi" traçando um longo percurso pelo papel.

Comparando a Fig. 53 com a Fig. 54, cujo título é "Homem com pinto fazendo xixi", de F.G., uma menina de 5 anos, podemos assinalar notadamente algumas diferenças significativas.

Apesar de abordarem o mesmo tema, o ato de fazer "xixi", a menina F.G. constrói um pênis de grandes dimensões, dispendendo na sua representação muito maior cuidado que o resto da figura, que aparece disforme e simplificada. A investigação desse fato revelou-nos que, além da curiosidade sexual natural nesta fase, F.G. tinha acesso

a revistas pornográficas, em sua casa, de seu irmão adulto. A descoberta do pênis no menino e a constatação da ausência do pênis na menina são frutos da sondagem e da curiosidade sexual durante esta fase do desenvolvimento.

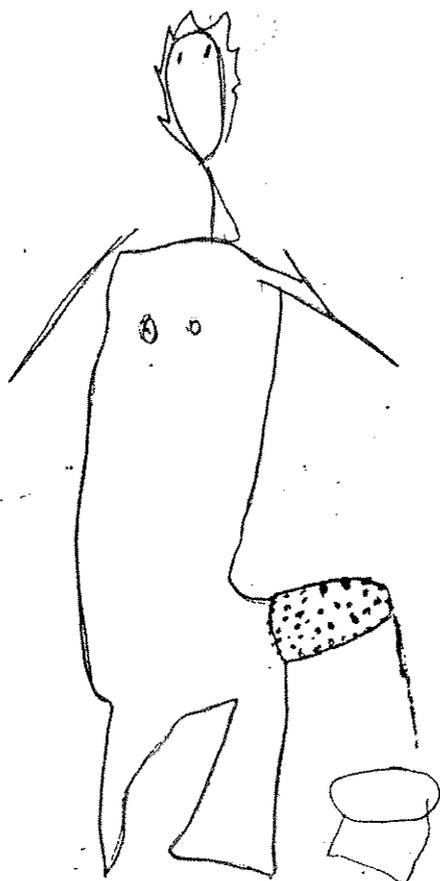


Fig. 54 "Homem com pinto fazendo xixi", de F.G., de 5 anos.

Para a menina pequena, os órgãos genitais visíveis e palpáveis do menino são muito suscetíveis de converter-se em objeto de inveja.

Para o menino, a descoberta do pênis como órgão exclusivo do sexo masculino, dá-lhe certo sentimento de superioridade.

Aos quatro e cinco anos, centrando-se o interesse da criança sobre a zona erógena fálica, aparecem nos meninos ereções ligadas à micção (erotismo uretral) ou à defecação. Inicia-se, também nessa fase, a atividade masturbatória, ou a descoberta do prazer autoerótico. A repressão dos pais à essa atividade negativamente no desenvolvimento afetivo da criança, recalçando a pulsão libidinal.

Nessa fase fálica, o menino começa a utilizar um novo órgão em busca de seu prazer sexual : a vista. Contempla seu próprio corpo, exhibe-se nu diante dos outros e sente prazer nisto. É o período narcisista. Nas fases anteriores, a satisfação libidinosa era conseguida dentro do próprio corpo, coincidindo sujeito e objeto sexuais. Agora a criança projeta sua libido para o exterior, localizando fora dela o objeto de seu prazer sexual.

Na produção gráfica infantil, vamos encontrar também a curiosidade de saber de onde vêm os bebês.

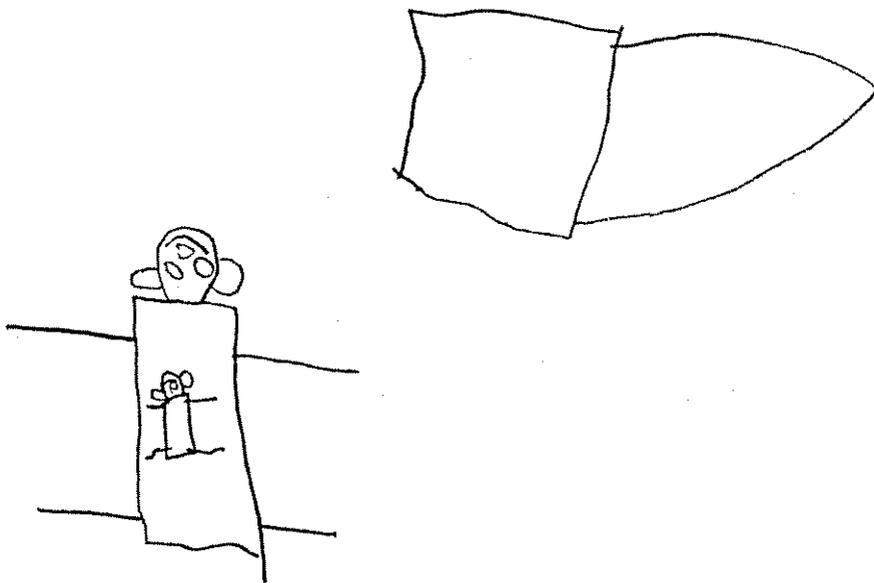


Fig. 55 "Cachorra que vai ter filhinho", de R.S., de 5 a.

Muitas vezes, essa curiosidade é despertada por um novo nascimento na família ou na de um amiguinho, ou mesmo entre os animais domésticos. A criança descobre logo que a mãe tem uma grande barriga e que o bebê vem dali.

A Fig. 55 ilustra claramente a noção já aprendida pela criança, de que a "filhinho" vem de dentro da mãe, no caso, a cachorra.

1.4 O imaginário e as interferências da cultura de massas.

A fase que vai dos dois aos seis anos de idade caracteriza-se pela fantasia. A criança, possuidora de uma rica imaginação, cria formas elaboradas de ver o mundo e personagens fictícias que misturam o real e o imaginário. Suas histórias são riquíssimas e seus personagens são vividos por ela, de acordo com suas necessidades existenciais.

Esse rico mundo de fantasia, que flui de maneira livre e espontânea, atinge seu ápice aos cinco anos de idade, aproximadamente, e, perto dos sete anos, vai sendo substituído progressivamente pelo mundo objetivo e racional.

Os desenhos infantis vêm contribuir para que todas as histórias e personagens criadas pela criança sejam concretizadas, de certa forma, possibilitando o acréscimo e o enriquecimento de detalhes, e facilitando a sua capacidade de criação.

Quanto maior o tempo de absorção da criança nessa atividade, maior a elaboração de suas fantasias. O adulto, por sua vez, vai encontrar nestes desenhos uma forma de penetrar no mundo infantil, para compreendê-lo melhor e acompanhar sua evolução.

As necessidades interiores da criança, seus sofrimentos e alegrias são transpostos aos personagens e mitos de maneira reveladora. Seus desenhos deixam transparecer toda a magia que se perde com os anos.

A imaginação e a fantasia, dois grandes contribuintes da produção gráfica infantil, estão presentes em inúmeros trabalhos, que desenvolvem, com o tempo e a prática, a cria-

tividade infantil.

A Fig. 56, de R.S., de cinco anos, intitulada "Bicho dentro da banana", ilustra um fato incomum, provavelmente uma criação pessoal, onde faz uso de sua imaginação.

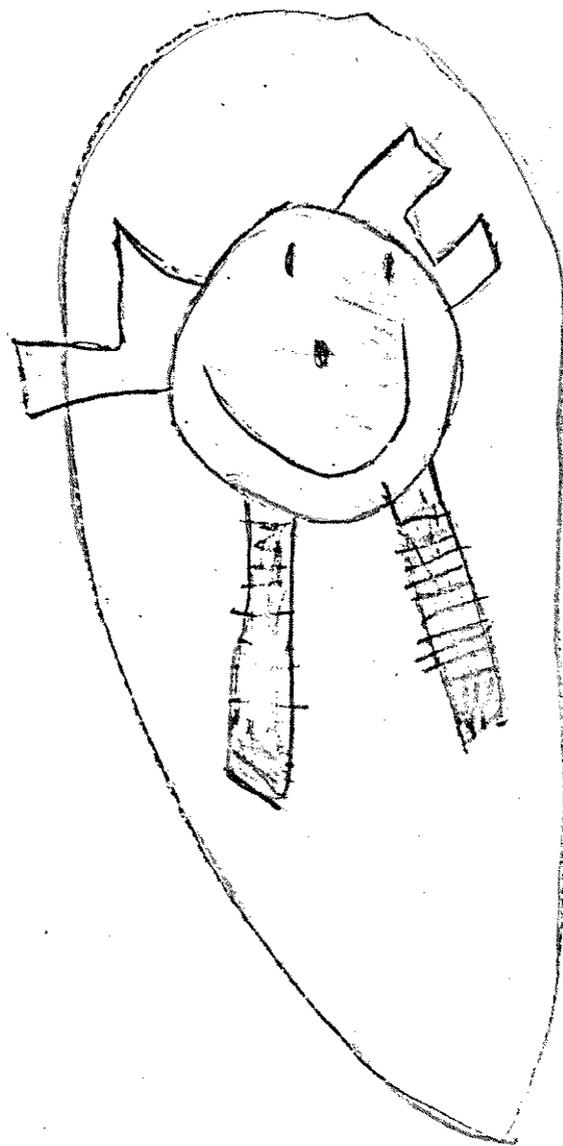


Fig. 56 "Bicho dentro da banana", de R.S., de 5 a.

A cultura de massa proporciona uma relação de consumo imaginário. O espectador de filme ou de revista, no caso, a criança, entra num universo imaginário que, de fato,

passa a ter vida para ela. O imaginário é percebido como tão real, até mesmo mais real do que o real.

O autor de filmes ou revistas se projeta em seus heróis e vai criar um universo imaginário que adquire vida para o espectador, que por sua vez poderá se projetar e se identificar com os personagens em situação. Há um desdobramento do espectador sobre os personagens, uma interiorização dos personagens dentro do espectador, simultânea e complementares, segundo transferências incessantes e variáveis.

O grande meio de comunicação de nosso século, a televisão, em virtude de lidar com o imaginário da criança, possui grande responsabilidade como fonte de inspiração de boa parte da produção infantil.

A criança, geralmente, passa grande parte de seu tempo diante do aparelho televisor e sabe quase sempre toda a programação de todos os canais. Por isso, vemos aparecer em muitos desenhos, ídolos, superheróis, personagens de novelas, acontecimentos ocorridos em todo o mundo e narrados nos noticiários, catástrofes, e um sem-número de outros fatos.

Os heróis, dotados de qualidades eminentemente simpáticas às crianças, como força, justiça, ternura, num grau acima da vida cotidiana, vão sofrer os mecanismos de projeção-identificação, por parte das crianças, fato claramente visível em seus desenhos.

A Fig. 57, de A.O., de seis anos, "Mulher gata", revela-nos uma personagem superherói, pertencente ao seriado "Batman e Robin", porém acrescida de vários detalhes e modificações.



Fig. 57 "Mulher gata", de A.O., de 6 anos

O imaginário consegue dar uma fisionomia a nossos desejos, aspirações e necessidades, como também às nossas angústias e medos. Nossos sonhos de realização e felicidade, assim como nossos monstros interiores são liberados através da imaginação, violando os tabus e a lei. Cria condições de realizar o possível e o impossível, o mundo fantástico.

"O imaginário é um sistema projetivo que se constitui em um universo espectral e que permite a projeção e a identificação mágica, religiosa ou estética". (33)

Na projeção, há certa libertação psíquica que se caracteriza por uma expulsão para fora de si daqueles conteú-

(33) Edgar Morin, Cultura de Massas no século XX, Rio de Janeiro, Forense, 1977, p. 81.

dos interiores, latentes e obscuros.

Faz-se clara a influência da cultura de massa, via televisão, sobre os desenhos infantis. Passamos a ilustrar, a seguir, alguns dos inúmeros exemplos colhidos que demonstram tal influência. A Fig. 58, "Ninon e o lobisomem", de R.S., de 5 anos, baseou-se numa novela da Rede Globo e mostra de maneira simplificada dois personagens que mantinham um romance, um tanto fora do comum, e que causavam grande curiosidade aos seguidores da novela.

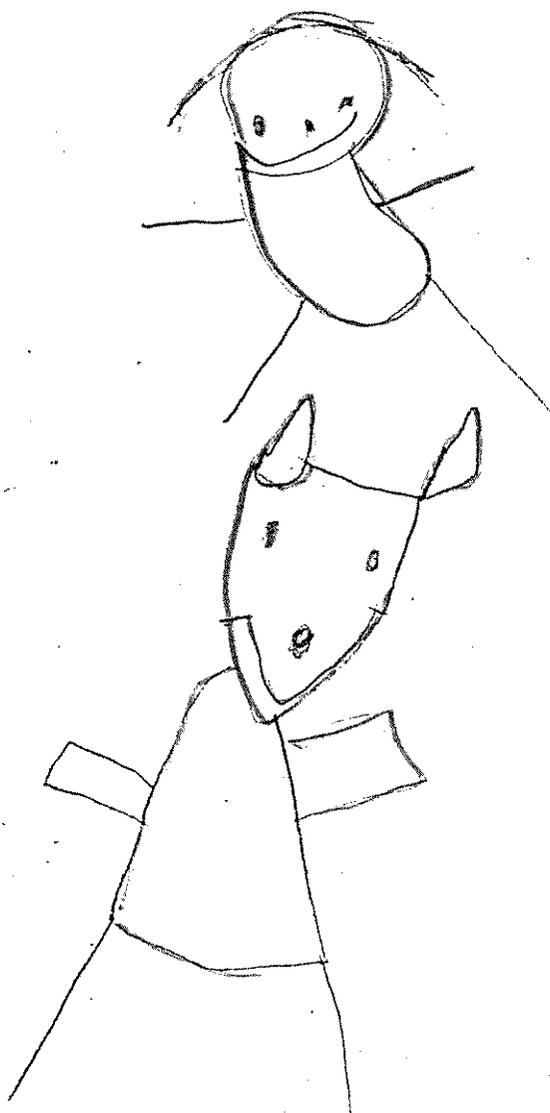


Fig. 58 "Ninon e o lobisomem", de R.S., de 5 anos

Outro exemplo encontramos na Fig. 59, "Águia de Fogo", de S.L., de 6 anos, retirado de um seriado de grande audiência pelo público infanto-juvenil, pois seus heróis, fazendo uso de um super-helicóptero, conseguem realizar fantásticas façanhas.

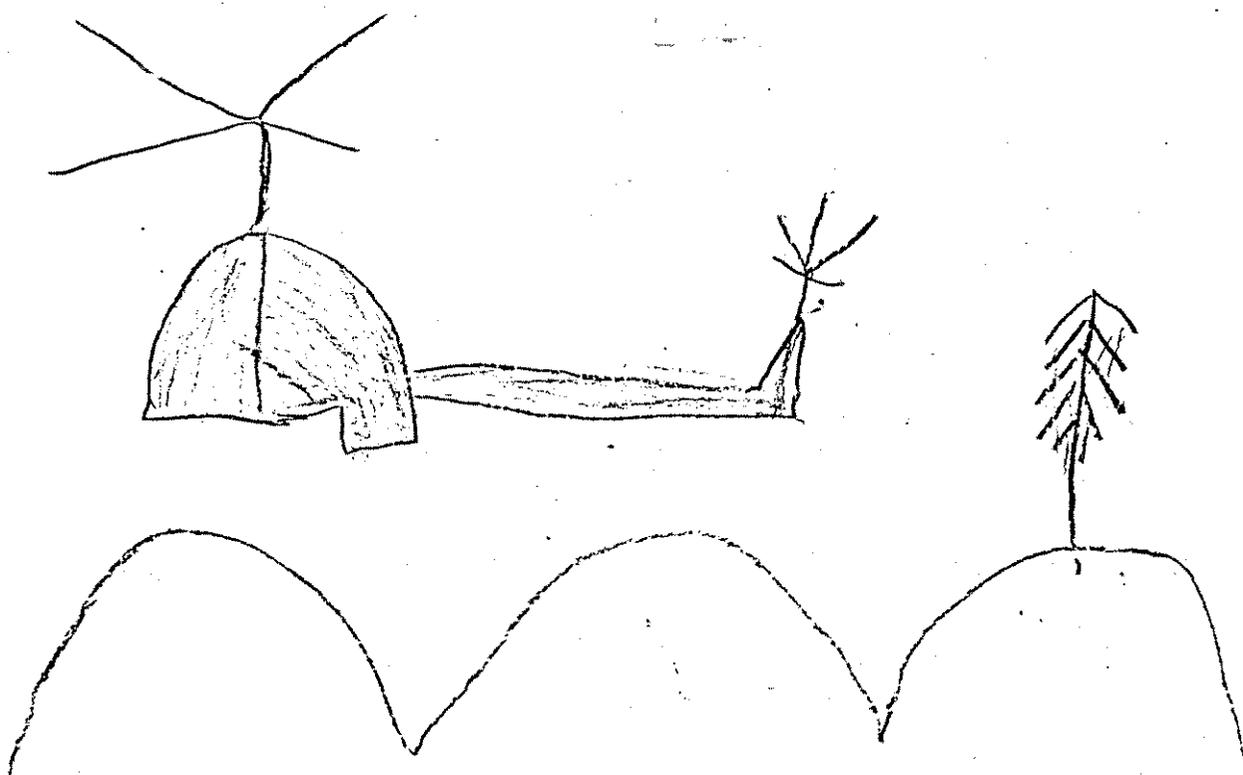


Fig. 59 "Águia de Fogo", de S.L., de 6 anos

As Figuras 60 e 61 foram realizadas por dois irmãos gêmeos, D.C. e M.C., de 6 anos, e nos mostram as presenças de dois superheróis de desenhos animados, o "Super-amendoim" e o "Super-espaguete". Notamos, em ambos os desenhos, uma riqueza de detalhes e fértil imaginação.



Fig. 60 "Super-amendoim", de D.C., de 6 anos



Fig. 61 "Super-espaguete", de M.C., de 6 anos

Notamos na Fig. 62, "Trovão Azul e Roque Santeiro", de F.S., de 6 anos, a junção, num mesmo trabalho, de dois seriados da televisão, um de aventuras e outro, uma novela.

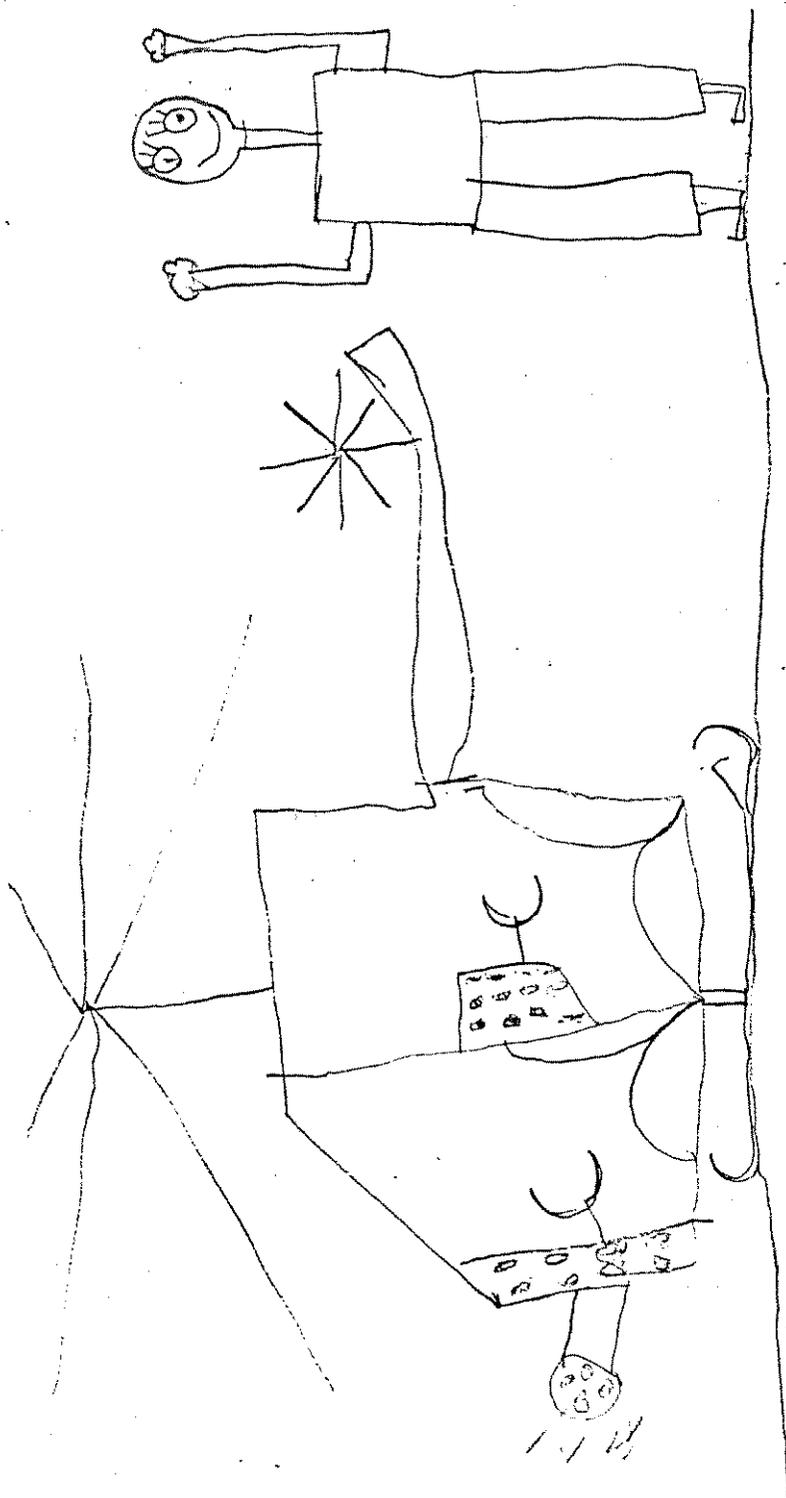


Fig. 62 "Trovão Azul e Roque Santeiro", de F.S., de 6 a.

Além dos exemplos citados, que nos mostram a nítida influência da indústria cultural, podemos encontrar uma enorme quantidade de trabalhos inspirados na temática proposta pelos veículos de comunicação de massa. Um dos temas preferidos pela criança, em seus desenhos, é o espacial.



Fig. 63 "Homem, mulher, montanhas, cachorro-foguete, castelo do Barbazul, vassoura", de R.S. de 5 anos.

A Fig. 63 mostra-nos uma composição que poderíamos considerar fantástica, com elementos espaciais, seres flu -

tuantes, um cachorro-foguete - um misto de animal e máquina-, além de mais um foguete e uma vassoura, provavelmente, voadora. Os elementos ligados à temática espacial, somados à rica imaginação da criança, constituem profundo manancial à criatividade infantil.



Fig. 64 "Bola de Fogo, estrela, foguete, lobisomem", de G.C., de 5 anos

A Fig. 64 foi composta com elementos, seres e objetos interplanetários - bola de fogo, estrela e foguete - mais

o acréscimo da figura mitológica do lobisomem.

O espaço, com sua dimensão infinita, seus seres extraterrestres, suas naves intergalácticas, seus mundos longínquos, fascina a mente infantil e aguça sua fantasia.

A Fig. 65, "A mulher que veio do sol", de G.C., de 5 anos, ilustra a mesma temática e retrata um ser diferenciado, que apresenta manchas ou bolhas pelo corpo, grandes pêlos e uma enorme cabeça.



Fig. 65 "A mulher que veio do sol", de G.C., de 5 anos

Nos caminhos da evolução, a poesia afastou-se da magia; a literatura, da mitologia, e a pintura, a escultura e a

música, da religião. O mundo imaginário não é mais consumido sob forma de ritos, cultos, mitos religiosos e festas sagradas, mas também sob a forma de espetáculos, de relações estéticas. As trocas entre o real e o imaginário, nas sociedades modernas, efetua-se de modo estético, através dos espetáculos, dos romances, das obras ditas de imaginação.

A relação estética restitui uma relação quase primária com o mundo, uma relação que, embora encoberta pelas reificações mágicas e reprimida pelas duras necessidades práticas, traduz-se pelo encantamento da imagem, do canto, da dança, da poesia, da fábula.

"O imaginário é o além multiforme e multidimensional de nossas vidas, no qual se banham igualmente nossas vidas. É o infinito jorro virtual que acompanha o que é atual, isto é, singular, limitado e finito no tempo e no espaço. É a estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real, e sem a qual, sem dúvida, não haveria o real para o homem, ou antes, não haveria realidade humana". (34)

A criança atinge fácil e rapidamente o mundo imaginário, em seus devaneios espontâneos. Ela recria a realidade, em seus desenhos, da forma que gostaria que estivesse. Usa de um modo de pensar fantasioso ligado aos sonhos e imagens oníricas, reproduzindo em seus trabalhos toda essa atmosfera. Encontramos em muitas obras de Miró, Klee, Kandinsky e outros

(34) Edgar Morin, op. cit., p.80.

artistas, símbolos e conteúdos oníricos retirados do mundo da imaginação e dos sonhos.

Continuamos a apresentar, a seguir, mais alguns exemplos representativos e característicos dessa fase infantil.

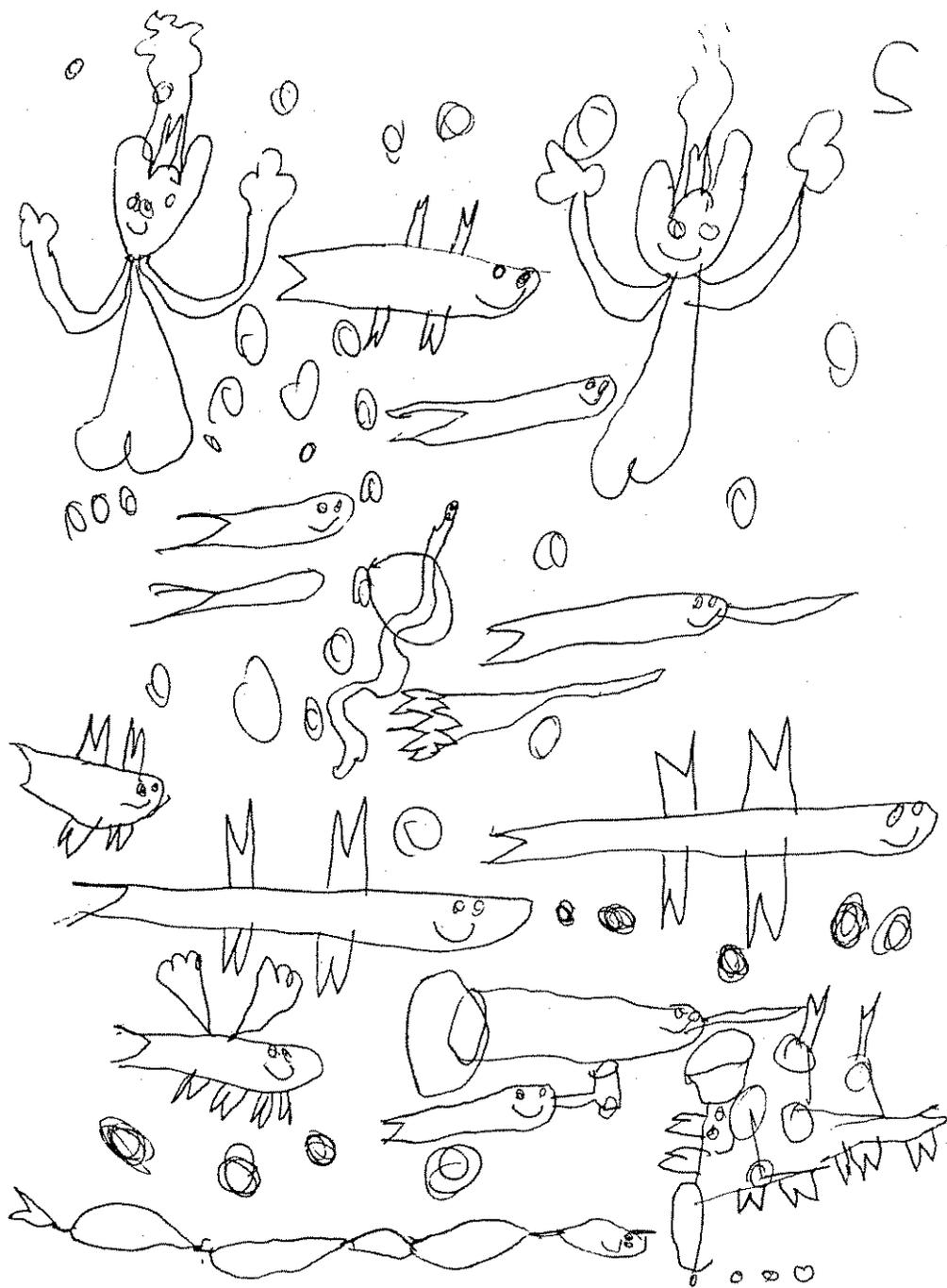


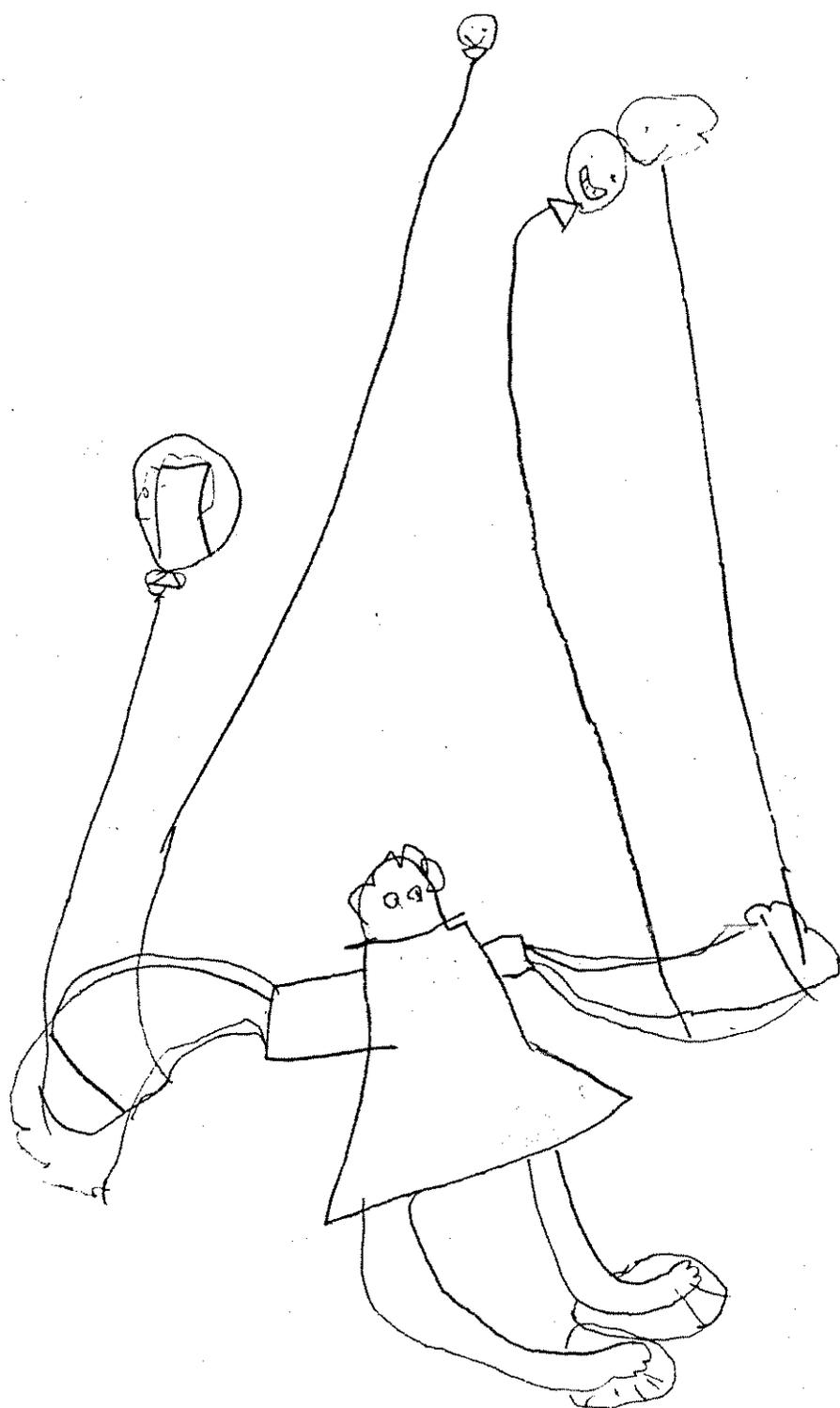
Fig. 66 "Peixes voadores, seres de outras galáxias e monstrinhos", de D.C., de 6 anos.



Fig. 67 "Homem com guarda-chuva, na chuva",
de G.C. de 5 anos



Fig. 68 "Homem, mulher e filhinho de toquinha
na cabeça vão até a água", de R.S. ,
de 5 anos



Fgi. 69 "Menina segurando bexigas", de G.C. de 5 a.

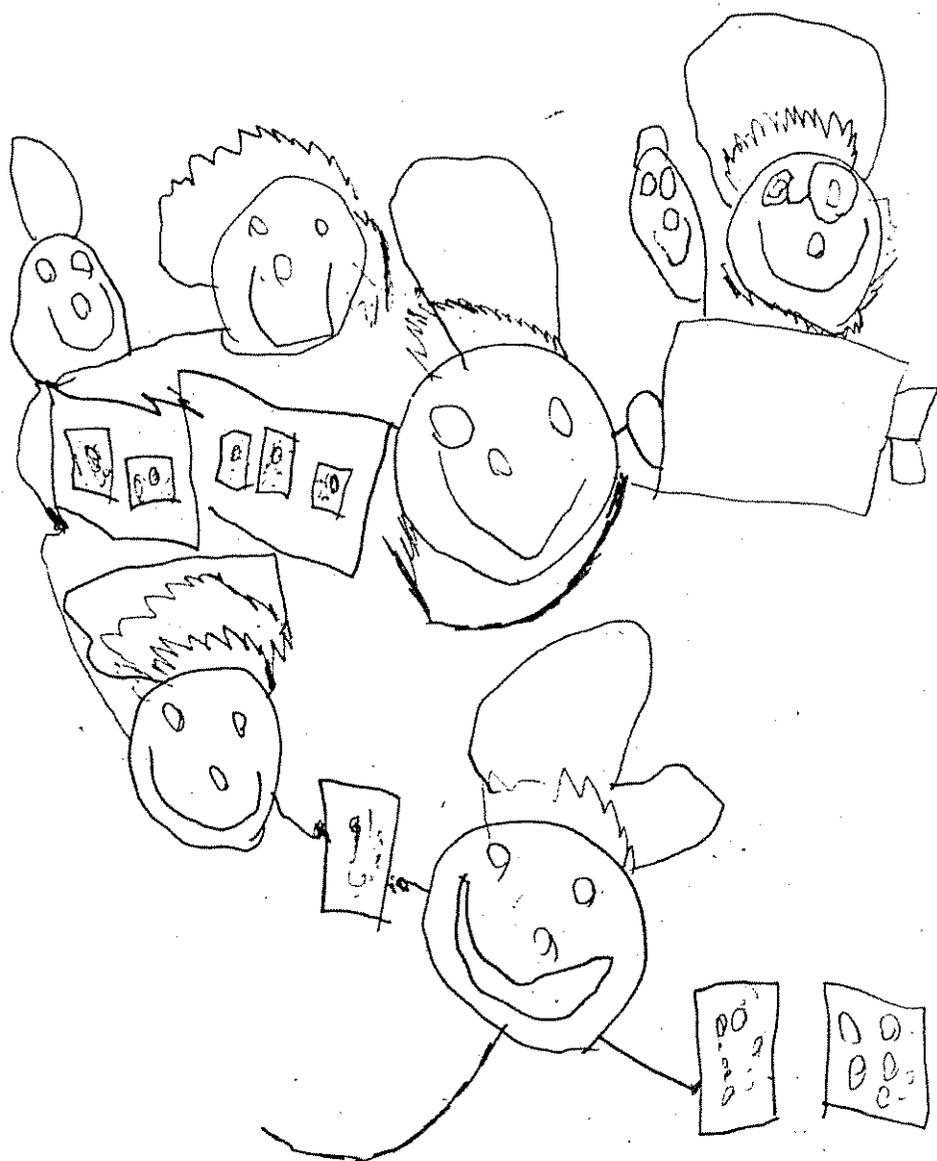


Fig. 70 "Os anõesinhos, a princesa e os quadros que fizeram", de R.S., de 5 anos.

Na Fig. 70, temos a referência dos anõesinhos e da princesa, provavelmente alusivos à fabula de "A Bela Adormecida e os Sete Anões", recriada, porém, pelo autor, R.S., que colocou seus personagens numa ação que ele próprio pratica no seu dia-a-dia, ou seja, desenhar e depois mostrar ao professor a sua obra.

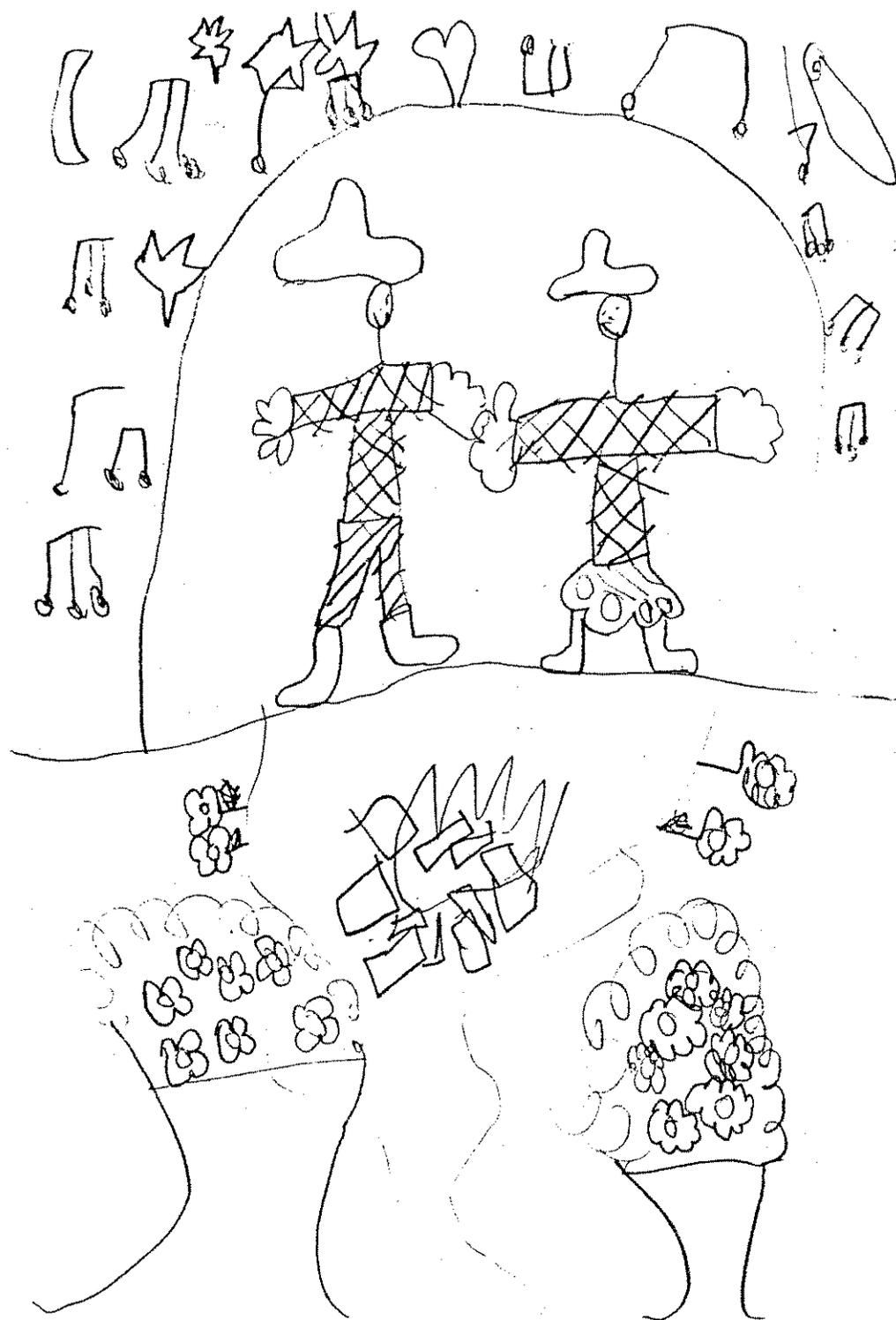


Fig. 71 "Fogueira, algumas estrelas, cometa de Halley, túnel do amor, árvores, música", de M.C, de 6 anos.

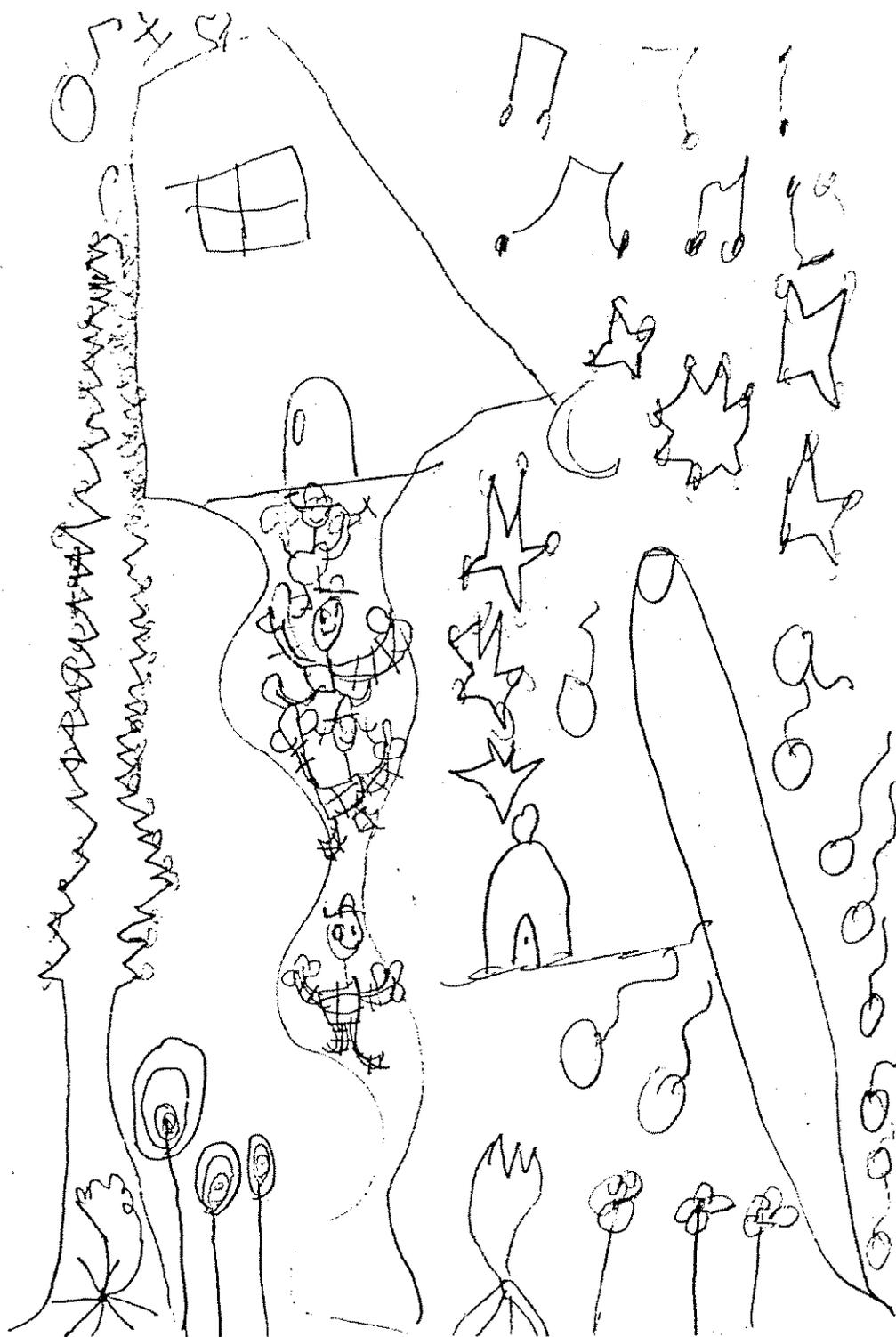


Fig. 72 "Festa de Natal, estrelas, árvore de Natal com luzes, casa gigante do amor, túnel do amor voador, cometa de Halley, balões, fogueira, flores, etc.", de D.C. de 6 anos.

A criança, devido à sua visão sincrética, produz desenhos que, para nós adultos, possam parecer "abstratos", mas para ela trata-se de uma reprodução concreta do objeto.

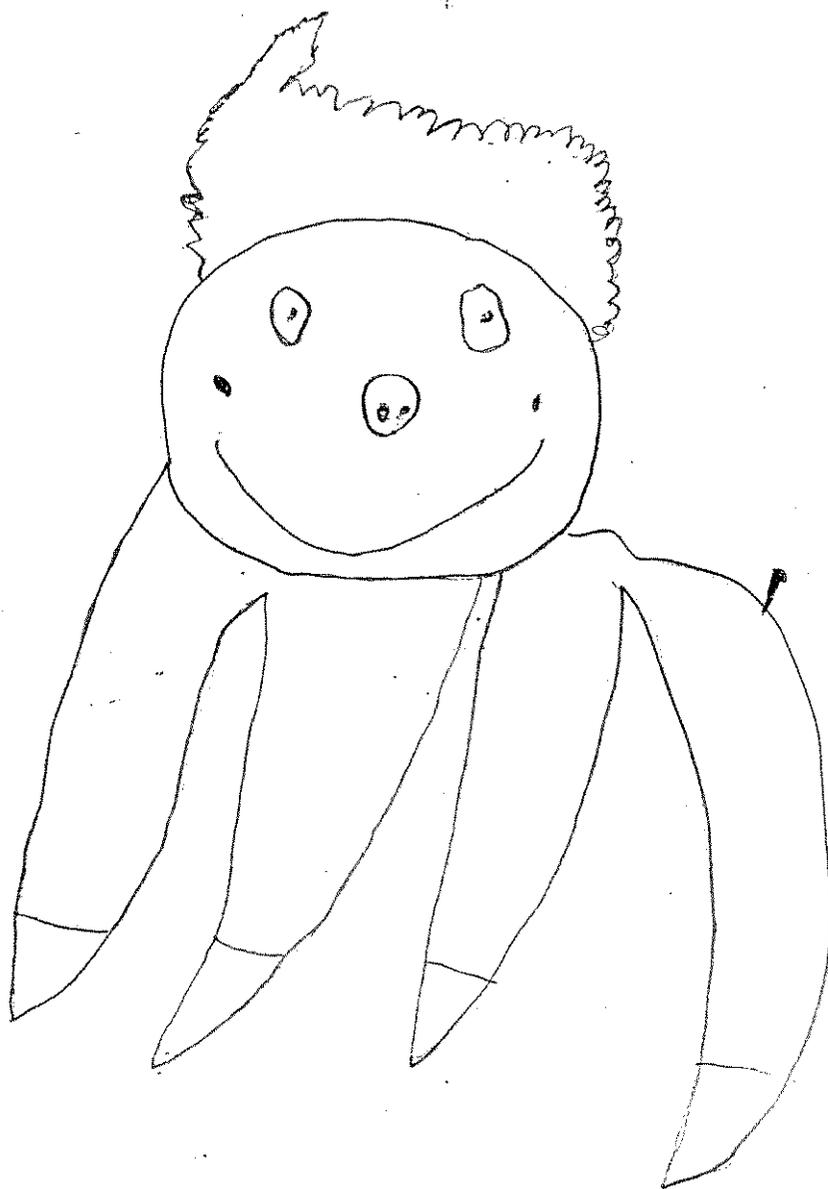


Fig. 73 "Um gato", de R.S. de 5 anos

A visão sincrética infantil permite à criança desprezar a fidelidade dos detalhes, surgindo desenhos onde prevalece a não-diferenciação das formas.

Para a criança pequena a semelhança e a diferença na aparência abstrata dos objetos não têm importância. As Figuras 73, "Um gato", e 74, "Um velhinho", são exemplos que nos mostram a não-diferenciação das formas.

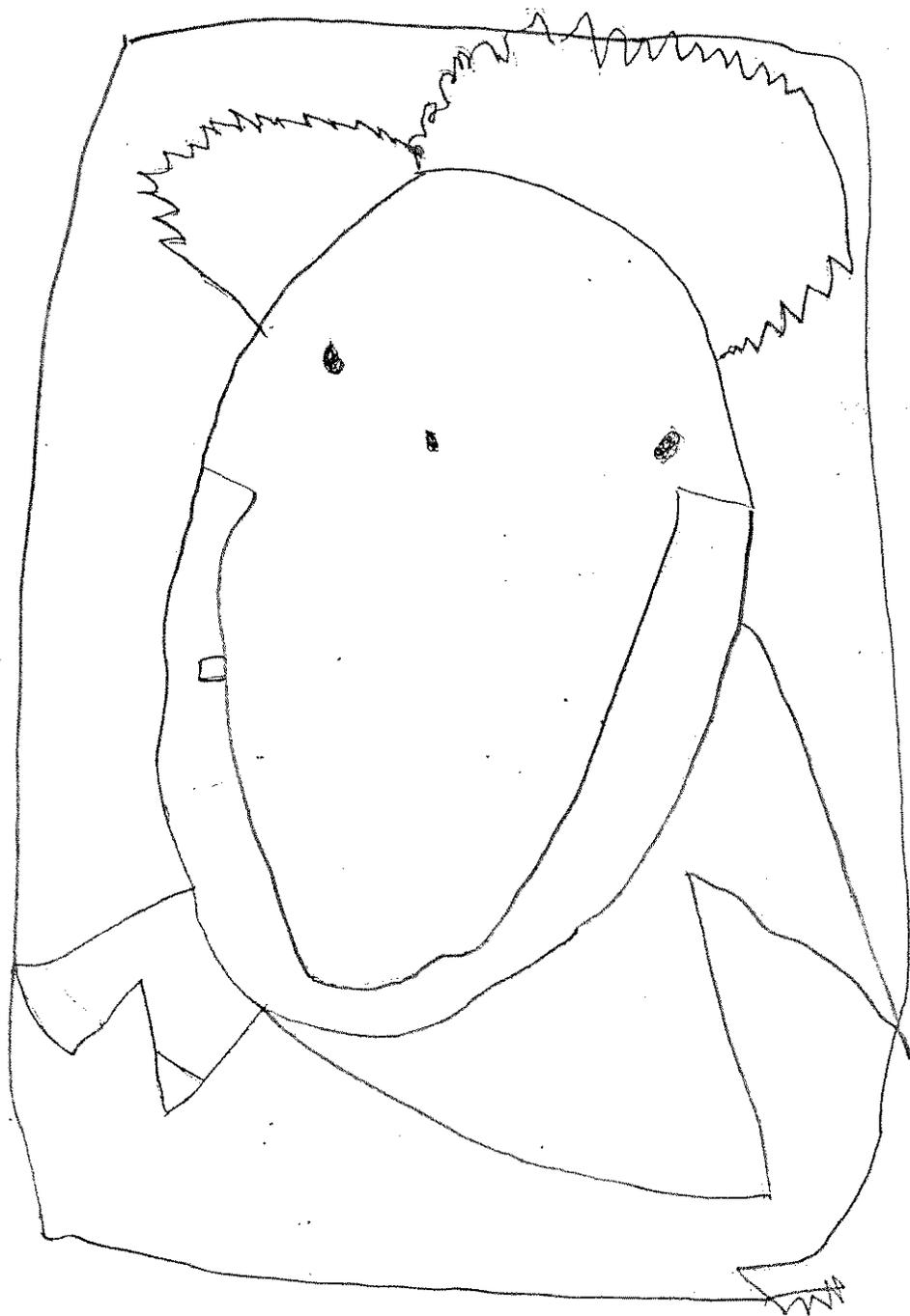


Fig. 74 "Um velhinho", de R.S., de 5 anos.

A criança possui essa percepção sincrética, global, da realidade, descuida dos detalhes abstratos, mas geralmente suas forças de reconhecimento são superiores ao do adulto ao identificar um objeto.

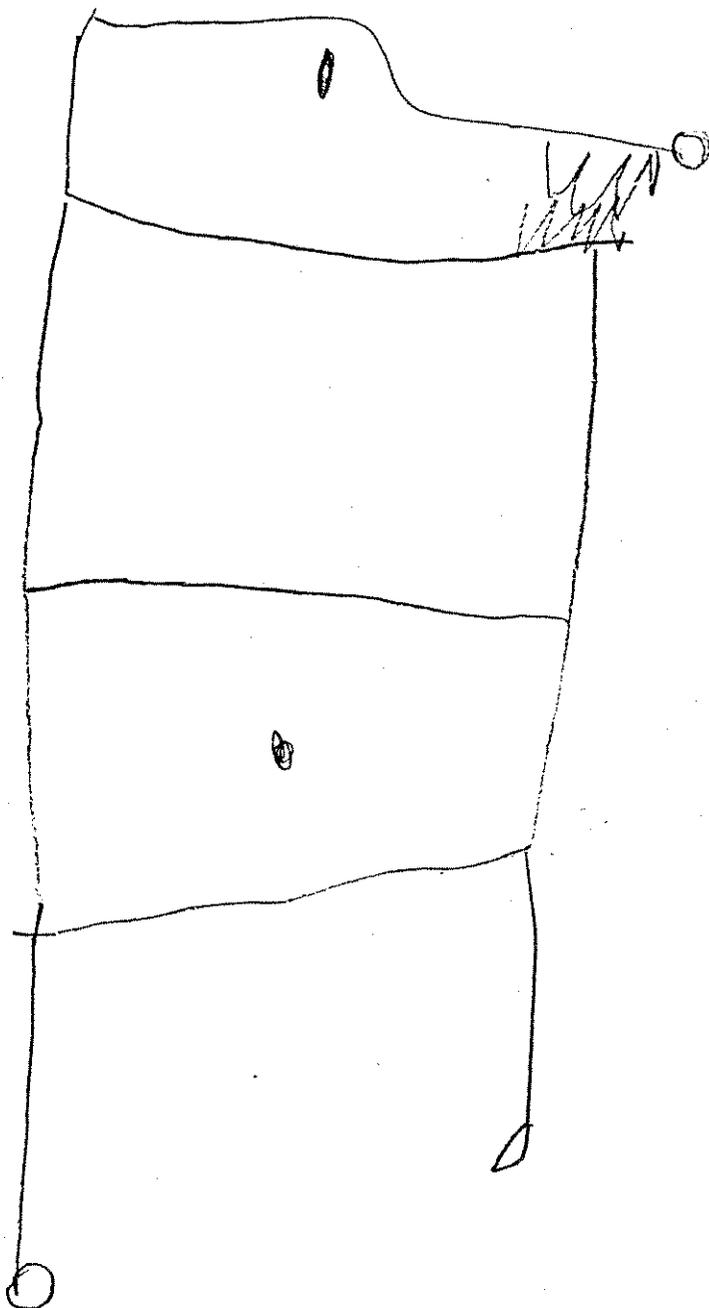


Fig. 75 "Um cachorro", de R.C. de 5 a.1/2

Essa visão sincrética não deve ser censurada ou desestimulada pelo adulto, servindo à criança como um importante passo à conquista estética. Se não destruída, essa percepção global, pode transformar-se num valoroso instrumento do artista adulto.

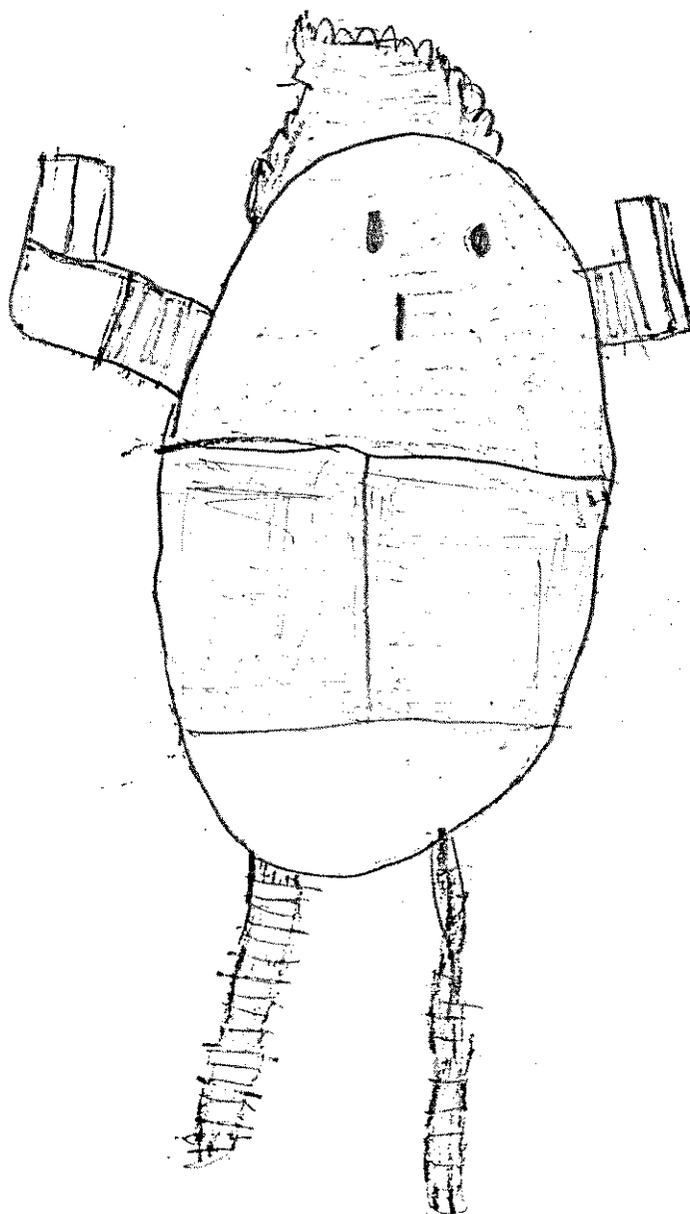


Fig. 76 "Elefante", de R.S. de 5 a.

Nas Figuras 75, "Um cachorro"; 76, "Elefante"; 77, "Boi"; e 78, "Cavalo comeu uma vaca e mordeu a outra no pé", podemos encontrar uma tendência geometrizaradora da forma.

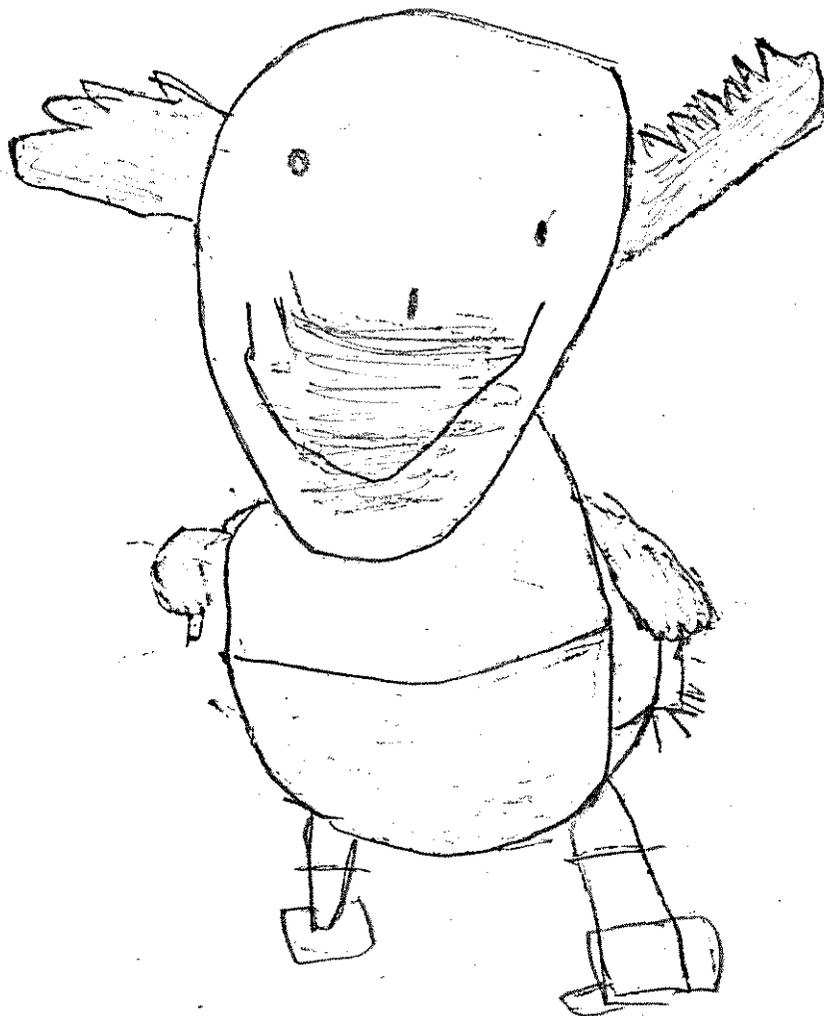


Fig. 77 "Boi", de R.S. de 5 a.

Nas Figuras acima citadas, as representações infantis são compostas de formas nitidamente geométricas, ovais e retangulares, apresentando um todo simplificado. Podemos perceber, também, nas obras de Picasso, Braque e outros cubistas, uma tendência geometrizaradora da forma.

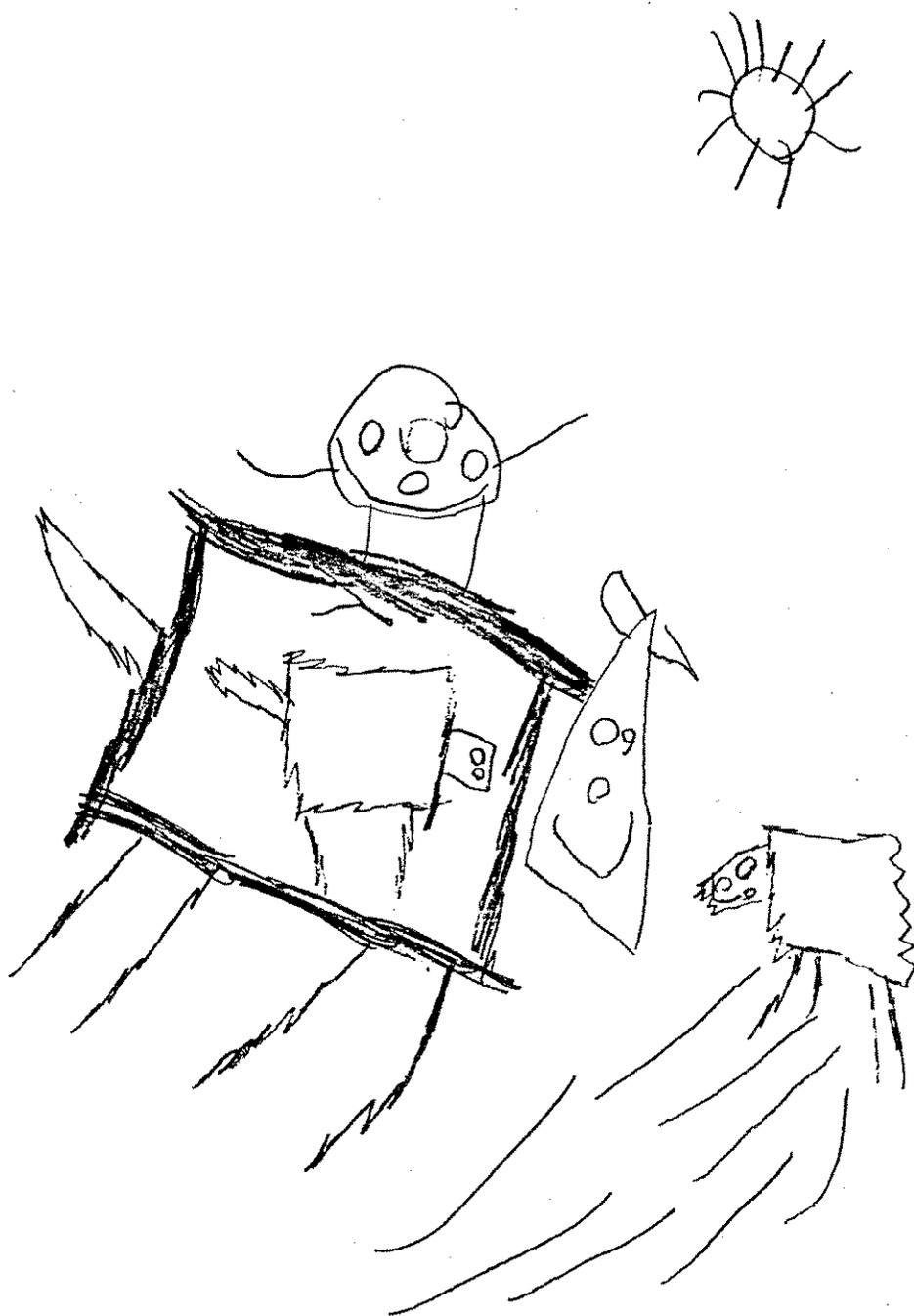


Fig. 78 "Cavalo comeu uma vaca e mordeu a outra no pé", de R.S., de 5 anos.

As linhas retas horizontais e verticais acabam introduzindo na representação o ângulo reto, surgido da intersecção dessas linhas. Daí para a forma quadrada é um passo.

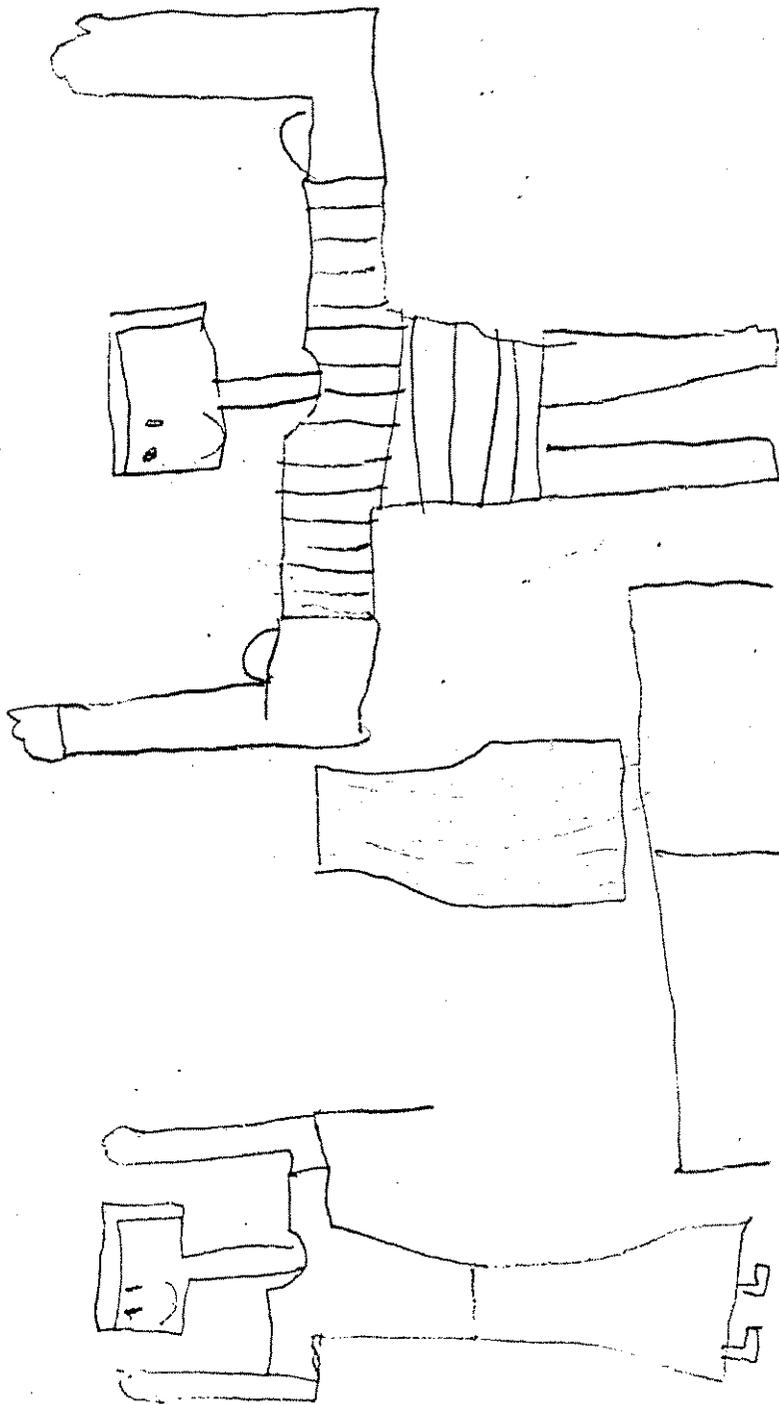


Fig. 79 "Homem e Mulher", de F.R., de 6 a.

Após os seis anos de idade, aproximadamente, a criança entra num período denominado de latência. Nesse período, a criança direciona-se na aquisição dos conhecimentos necessários à luta pela vida, sobre todos os planos.

A criança vai utilizar toda sua atividade consciente e pré-consciente na conquista do mundo exterior. Nota-se uma significativa diminuição das manifestações e curiosidades sexuais, recalcando, a criança, seu interesse sexual erótico. A libido será inteiramente posta a serviço do super-ego objetivo.

O mundo exterior e a valorização do lado racional e objetivo da vida vão tomar maiores proporções nos interesses da criança.

É nessa época que se esboçam as características sociais do indivíduo e suas faculdades de sublimação vão progressivamente entrando em jogo.

Por volta dos sete ou oito anos, a visão sincrética vai dando lugar à visão analítica, aparecendo, também, o poder de abstração e em decorrência, uma diminuição do interesse da criança pelos objetos concretos.

Há certa tendência generalizada em subestimar o poder intelectual da criança em todos os seus aspectos. Durante muito tempo, o ensino de arte ignorou ou não teve a adequada compreensão da complexidade do ser infantil. Pouco se faz, quanto ao treino e desenvolvimento da percepção intelectual, especialmente na primeira infância, quando o sincretismo está mais forte, ou mesmo aos oito anos, no despertar da abstração.

Vamos encontrar nos exemplos a seguir uma significativa preocupação da criança quanto aos aspectos sociais.

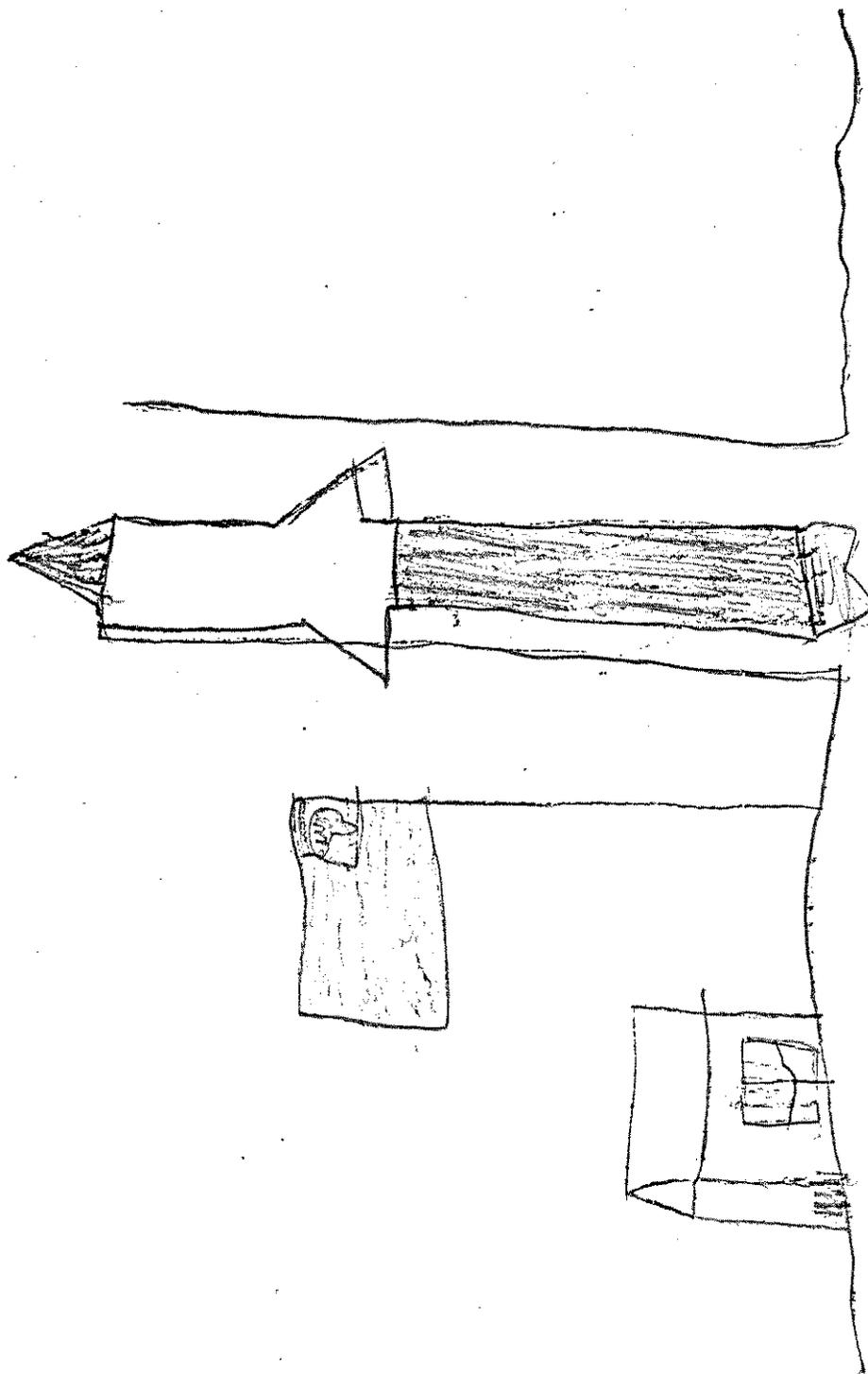


Fig. 80 "O lançamento do foguete", de F.S. de 6 a.1/2

A Figura 80 mostra-nos o interesse da criança pelo avanço da tecnologia e da ciência. As notícias e reportagens

relacionadas à conquista do espaço atingem o interesse crescente da criança pelo mundo do conhecimento. A presença da bandeira, como símbolo da nação, mostra-nos a importância atribuída a ela pela criança.

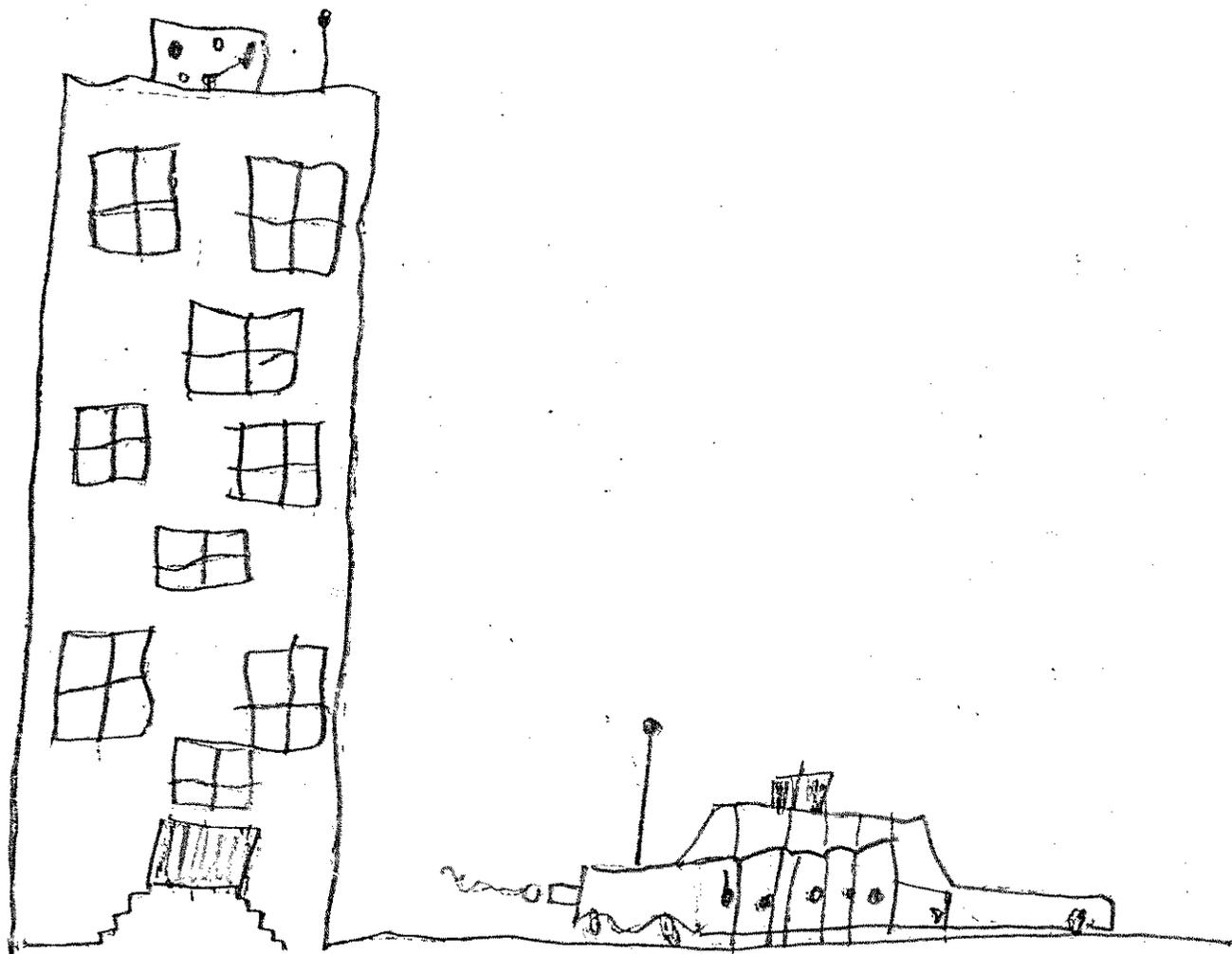


Fig. 81 "A cidade e o carro", de F.S., de 6 a.1/2

A Figura 81 mostra-nos o interesse da criança pela paisagem urbana, o arranha-céu, cheio de janelas, a rua e o carro luxuoso. A altura do prédio e o tamanho exagerado do carro, com seis portas, fornecem-nos dados para constatar

a imagem de grandiosidade, de poder e luxo, que a cidade grande oferece.

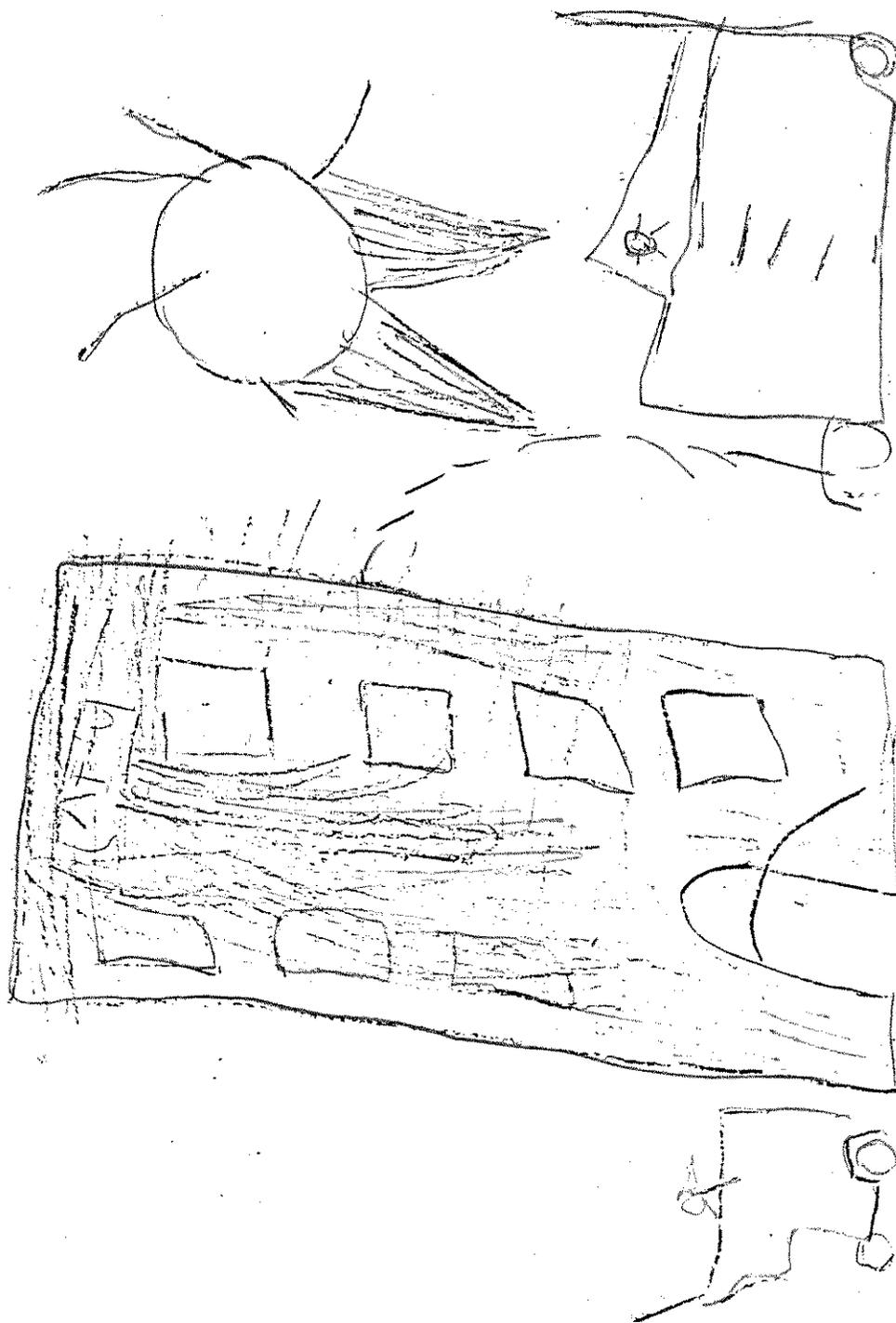


Fig. 82 "O terremoto", de R.V., de 7 anos.

A Figura 82 mostra-nos que a criança encontra-se atenta a todos os fatos que ocorrem em nosso meio, tenham eles uma conotação prazerosa ou catastrófica.

2 - O olho que divaga : da representação infantil às vanguardas : Pollock, Miró, Kandinsky e Picasso.

Procuramos mostrar, na primeira parte de nosso trabalho, como a tradição greco-romana, com seus fundamentos filosóficos e estéticos, vem influenciando a cultura ocidental, por mais de dois mil anos.

Vimos que, na Revolução Industrial, uma nova concepção estética aparece, provocando uma ruptura nessa tradição. O edifício da mimesis e da imitatio, tornando-se inadequado, perante às instituições da vida moderna, dá lugar a uma nova linguagem e uma nova proposta, oferecidas pelas vanguardas artísticas, políticas e filosóficas : libertar a forma dos condicionamentos da razão e da lógica, romper com o convencional, com o formal, o figurativo, através das manifestações do subjetivo, do inconsciente, do irracional e do sonho.

Em seguida, procuramos verificar como se dá, na criança, a emergência da representação, do ponto de vista icônico. Tentamos acompanhar, de uma forma mais descritiva que teórica, algumas etapas dessa conquista e mostrar como a criança passa da fase da garatuja à representação do mundo.

Defrontando alguns trabalhos infantis com alguns trabalhos de vanguarda, podemos perceber entre ambos certos pontos comuns, ou certas tendências convergentes, no que diz respeito às manifestações espontâneas e automáticas, à temática e ao conteúdo afetivo-emocional das obras.

Não querendo chegar a um reducionismo qualitativo de uma manifestação à outra ou afirmar que se deva dar à produção infantil o mesmo status que se dedica à obra de arte moderna, podemos levar em consideração certas tendências significati-

vas. Aquilo que, na criança, é imediato e espontâneo, no artista moderno foi o resultado de uma busca, fruto de uma profunda aprendizagem e ponto de chegada de uma evolução estética. O artista moderno vai buscar no inconsciente, no irracional, na exacerbação da subjetividade, aquilo que irrompe espontaneamente no gesto gráfico infantil. Detenhamo-nos, por alguns momentos, no estudo de alguns artistas modernos, tentando retirar algumas lições deste estudo.



Fig. 83 "Número 12", de Jackson Pollock.

Jackson Pollock, artista pertencente aos "action painters", produzia suas obras praticamente em estado de inconsciência. O resultado poderia ser considerado como o caos, ou como os alquimistas chamavam massa confusa, a prima materia, o ponto de partida da busca da essência do ser.

"Os quadros de Pollock significam o nada, que é tudo - isto é, o próprio inconsciente. Parecem vir de uma época anterior ao aparecimento da consciência e do ser; ou parecem, ainda, evocar fantásticas paisagens de uma época em que a consciência e o ser estariam extintos". (35)

Nos quadros de Pollock, o mundo conhecido não é sequer cogitado, surgindo apenas uma pintura puramente abstrata, sem qualquer disposição regular de formas ou cores.

Os chamados "action painters", assim como as crianças da fase das garatujas, fizeram uso do movimento do corpo e dos gestos, produzindo obras carregadas de uma veemência emocional. A criança, situada numa fase anterior à consciência, à razão e à lógica, orienta suas obras apenas pela intuição, produzindo trabalhos plenos de imaginação fantasiosa.

Pollock, em Minha Pintura, revelou que trabalhava em uma espécie de transe :

35 - Aniela Jaffé, O Simbolismo nas Artes Plásticas, in Carl Gustav Jung e outros, O Homem e seus Símbolos, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964, p. 264.



Fig. 84 "Número Cinco", de Jackson Pollock, 1951.

"Quando pinto não me dou conta do que estou fazendo. Só após um período de 'familiarização' é que verifico o que resultou. Não receio fazer mudanças ou destruir imagens, etc, porque o quadro tem vida própria. E tento deixá-la surgir. Apenas quando perco contato com o quadro é que o resultado é confuso. De outro modo há harmonia pura, um cômodo tomar e dar, e o quadro resulta bem". (36)

Vemos, nas obras de Pollock, influências de Picasso e Miró, mas esta não parece ser estilisticamente significativa. A originalidade de Pollock encontra-se numa arte de sensações pictóricas concretas e imediatas.

Herbert Read, a respeito de Pollock, nos relata...

"...o objetivo de Pollock era tentar isolar essas sensações concretas, ou seja, libertá-las das imagens mnêmicas que inevitavelmente se inserem em qualquer modo de expressão, sobretudo em qualquer tentativa de projeção de imagens oriundas do inconsciente". (37)

Pollock disse ter sido impressionado por Picasso e Miró, pois conceberam a fonte da arte como situada no inconsciente.

(36) Aniela Jaffé, op. cit. p. 264.

(37) Herbert Read, História da Pintura Moderna, Rio de Janeiro, Zahar, 1980, p. 257.



Fig. 85 "Tropicalismo", de Mark Tobbey, 1948.

ciente.

Jackson Pollock, Mark Tobbey e outros, constituíram, em Nova York, a vertente americana que se beneficiou com a irracionalidade dos surrealistas. O grande tema entre esses pintores era o id ; como os surrealistas, eles estavam decepcionados com a civilização racional e queriam que a pintura reconduzisse seu caminho a uma arte mais primitiva, a arte de um signo mágico. E foi assim que Pollock usou suas manchas carregadas, para traduzir uma forma de arte mais espontânea, de ação.

As telas dos "action-painters" pulsam, vibrando como uma espécie de vida pré-consciente, incandescente, que quer vir à tona. Acreditavam, esses artistas, que as únicas áreas não poluídas da expressão e da imaginação modernas encontram-se no inconsciente, no paradoxal.

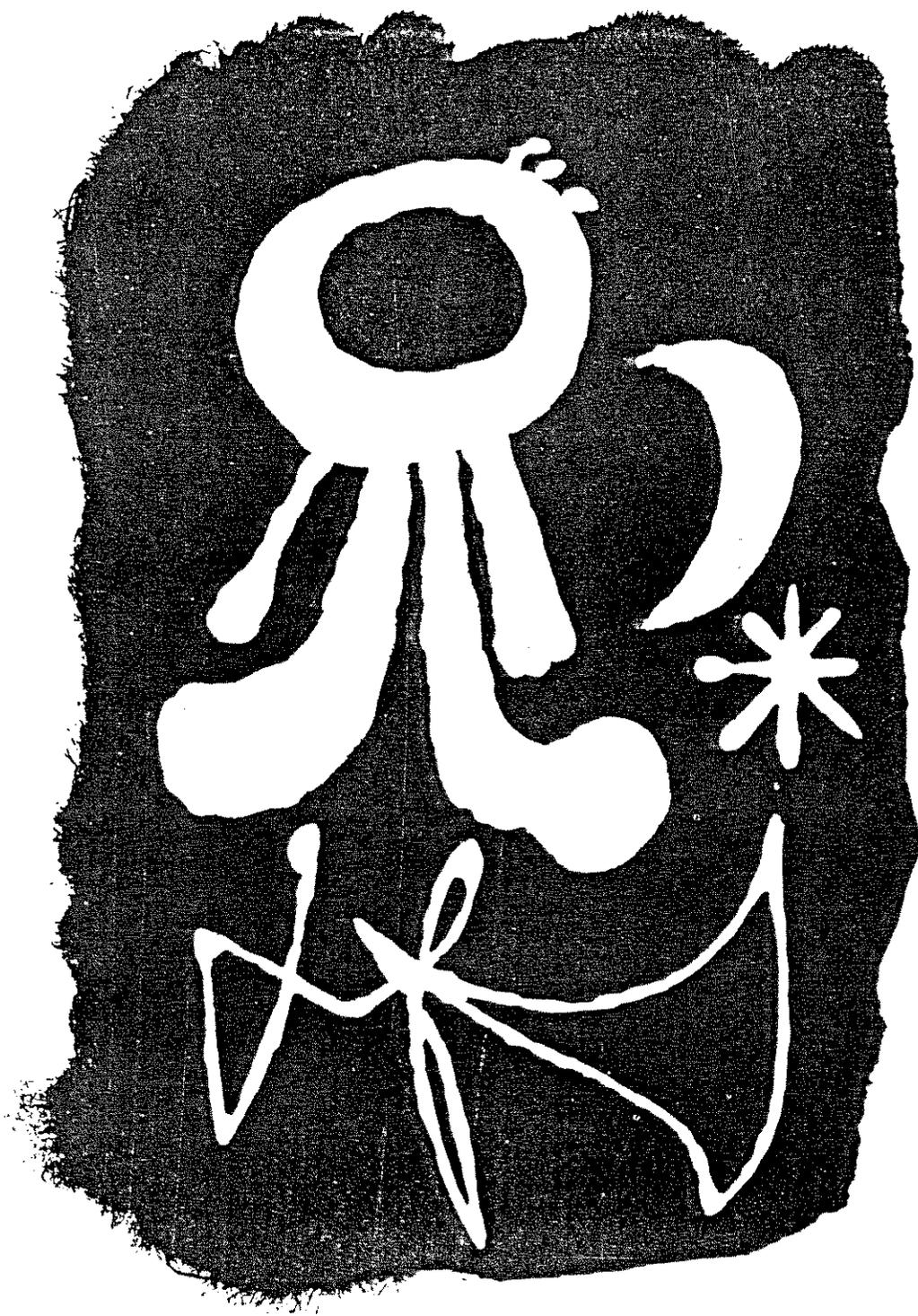


Fig. 86 "Gravura Pequena", de Juan Miró, 1953.

Juan Miró, um dos mestres do surrealismo, mostra, em muitas de suas obras, seu gosto pelas formas simplificadas, pelos membros e feições desproporcionados. Suas fantasias, que se assemelham, em muito, às infantis, possuem múltiplos significados e interpretações, possibilitando inúmeras associações e analogias.

Miró, na Fig.86, mostra claramente sua tendência à simplificação da forma, abstraída da influência cubista. Emprega formas destinadas a criar um movimento que chame o olhar para o âmago da pintura.

Abandonou a idéia de fazer cópia literal da realidade e não hesita em exagerar ou deformar a aparência das coisas, de acordo com sua maneira de sentir.

O fluir das curvas, a simplificação das formas e o uso da distorção, realçando o efeito emotivo, são algumas de suas características principais.

Miró usa de total liberdade para expressar suas fantasias, desprezando a homogeneidade para dar vazão aos misteriosos vôos da imaginação.

O mundo da imaginação torna-se primordial para as suas criações, conseguindo imagens que nada têm com a realidade exterior. Deixa-se conduzir pelos olhos da imaginação que lhe dá visões fantásticas de um longínquo mundo de sonhos.

Ele inventa sua própria linguagem de símbolos, embora alguns elementos permaneçam enigmáticos, propiciando atmosfera para o livre curso da imaginação.

Consegue captar o ser e o animal, a substância e o vácuo, o óbvio e o inexprimível, e trazê-los ao nosso



Fig. 87 "Maternidade", de Juan Miró, 1924.

conhecimento.

James Fitzsimmons assinala-nos :

"A arte de Miró oferece um destes raros exemplos de técnica adaptada com êxito a assuntos primevos. O seu sentido dos antigos mistérios, do irracional, dos poderes mágicos que existem para além de todas as coisas, força-nos a tomar uma posição e a aceitar o inaceitável... e sobressai nestas peintures sauvages com excepcional vivacidade". (38)

A obra "Maternidade", de Miró, Fig.87 , apresenta o corpo da mãe condensado numa forma preta cônica atravessada por um buraco redondo. Sugere a idéia de balançar como um pêndulo sustentado por uma linha delgada desde a cabeça, enquanto os dois seres embrionários, potencialmente humanos, ascendem para o que reconhecemos como seios de mulher. Um destes é visto de perfil e o outro como um círculo que também pode ser um olho ou mesmo o Sol. Entre eles uma forma, peixe ou espermatozóide, nada no éter que tudo envolve.

Miró usa de símbolos e renuncia à diversidade de imagens e minúcias. Essas imagens, com estrita economia, são colocadas numa relação significativa compondo uma unidade orgânica. Este complexo, tomado em globo, produz-nos profundas reações e riqueza de associação ; convence-nos de que nos aproximamos de um novo ou talvez muito primitivo sentido da realidade.

Por força do surrealismo, sentiu-se impelido a ex-



Fig. 88 "Auto-retrato"

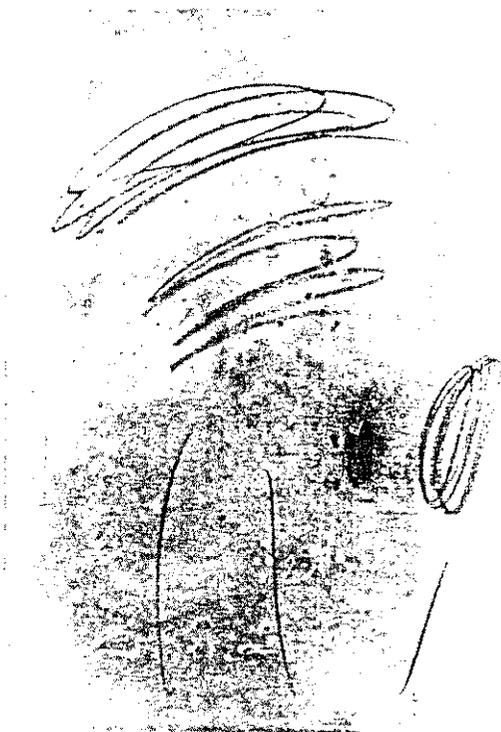


Fig. 89 "Pintura I/V", 1960

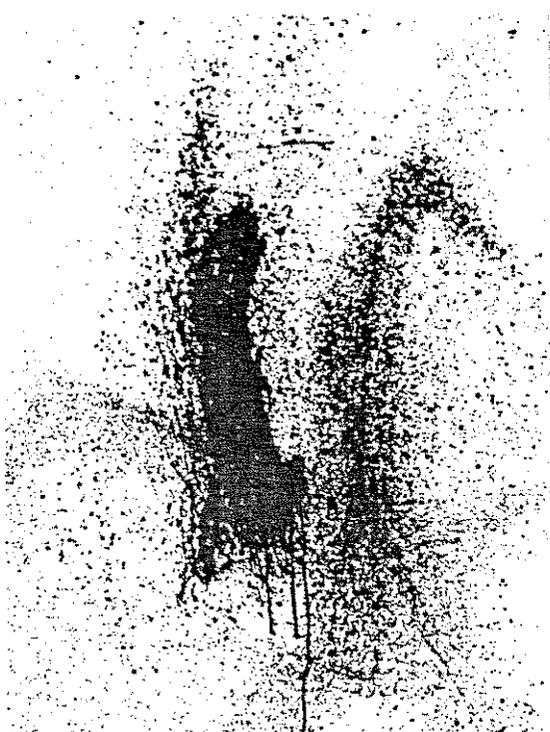


Fig. 90 "Pintura II/V", 1960

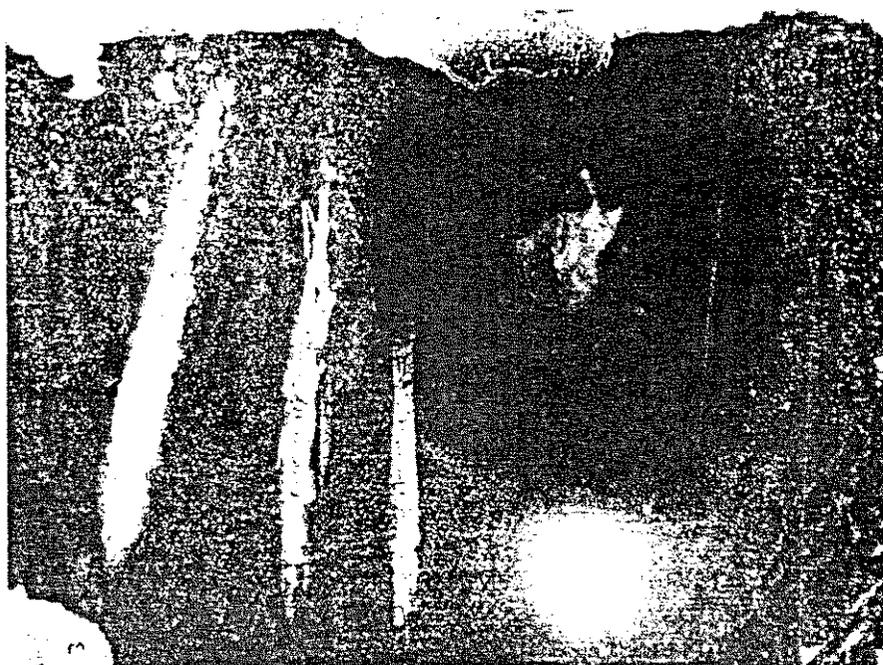


Fig. 91 "Pintura em cartão", 1960.

Figs. 88,89,90,91, de Juan Miró.

plorar as profundezas do seu subconsciente e também o acaso. O acaso, revelado também nas obras de Duchamp e Ernst, ganhou a reputação de ser um dos grandes empresários do nosso tempo. Miró alcançou superioridade sobre o ingovernável e trabalhou, com maestria, com o imprevisível.

Animados pelas doutrinas de Freud, os surrealistas fizeram largas experiências no campo do automatismo, suspendendo deliberadamente o domínio consciente, a fim de desprender um fluxo livre do pensamento subconsciente.

Na sua obra "Cabeça de Um Fumador de Cachimbo", Miró pesquisa uma nova linguagem visual, numa tentativa de libertar o subconsciente.



Fig. 92 "Cabeça de Um Fumador de Cachimbo"

As telas chamadas "pinturas oníricas" tiraram a sua origem, em grande parte, do subconsciente e foram executadas com a maior espontaneidade possível.

Essas experiências correspondem à escrita automática dos surrealistas, conseguindo Miró, com suas pinturas oníricas, uma nova e revolucionária forma de expressão. Eliminando elaborações, suprimindo irrelevâncias, chegou a uma espécie de abstração, que sugere a idéia de espaço sem a ajuda de geometria e cria uma atmosfera de infinita profundidade.

O rabiscar da criança, constituindo-se numa atividade automática, numa atividade não controlada pela razão, aproxima-se do automatismo dos surrealistas.

Miró, em suas pinturas oníricas, com a simplificação das formas, a eliminação dos pormenores descritivos, e explorando o mundo inconsciente e da fantasia, aproxima-se do desenho infantil, que natural e espontaneamente, chega a uma representação e expressão autêntica.

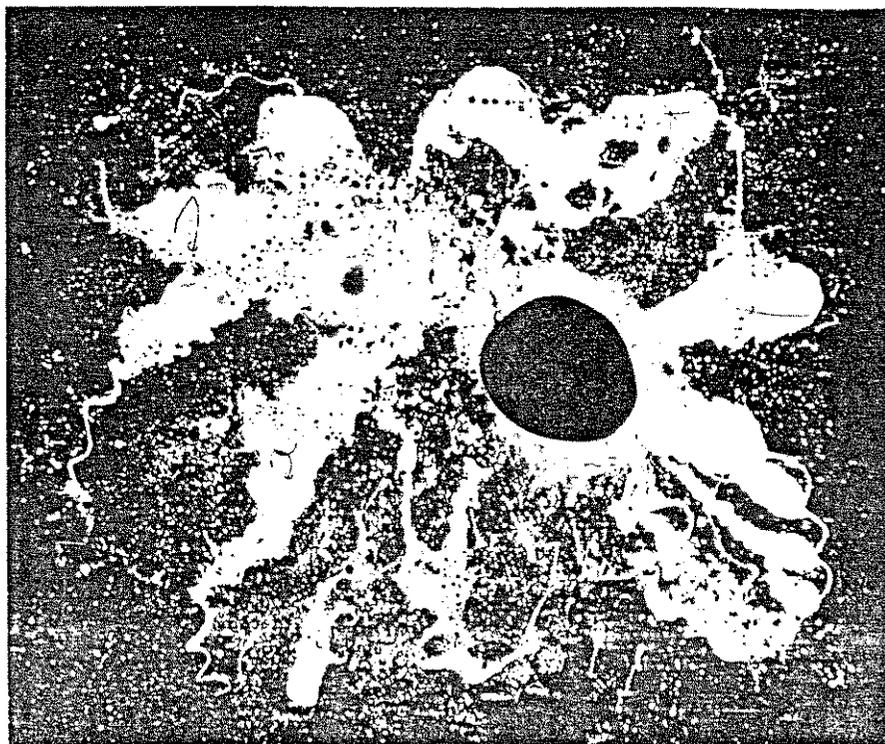


Fig. 93 "O disco vermelho", de Miró, 1960.

Wassily Kandinsky possuía grande interesse pela arte primitiva e pelos desenhos espontâneos infantis. Suas pinturas abstratas foram, em seu desenvolvimento, precedidas por pinturas do tipo 'fauve'. Suas pinturas 'fauve', de 1908-9, são gradualmente simplificadas, sendo os pormenores suprimidos e, por volta de 1912, até quase não ser possível uma distinção entre os objetos representados.

Lorenz Eitner, num artigo de 1957, mostrou que Kandinsky abriu caminho para a pintura não-objetiva, nos termos:

"A crescente abstração nas paisagens e composições de figuras de Kandinsky não leva a isso diretamente, nem é a emancipação gradual da cor do significado descritivo que o ocasiona. As formas totalmente não-objetivas são encontradas primeiro em estudos de caráter primordialmente gráfico, mais do que em composições coloridas. A Coleção Múnter inclui vários desenhos desse tipo, a bico de pena ou à lápis. Suas linhas zigzagueantes, algumas araneiformes e agudas, outras suavemente borradas correm através do papel isolada ou emaranhadamente, como os traços de repentinas descargas de energia, a surgir apenas movimento ou tensão, não corpo". (39)

Em seu trabalho, Sobre o Espiritual na Arte, de 1910, Kandinsky já colocava a possibilidade de levar seus

39- Herbert Read, A arte de agora agora, op. cit. p. 121.



Fig. 94 "Composição nº 2", de Wassily Kandinsky, 1910.

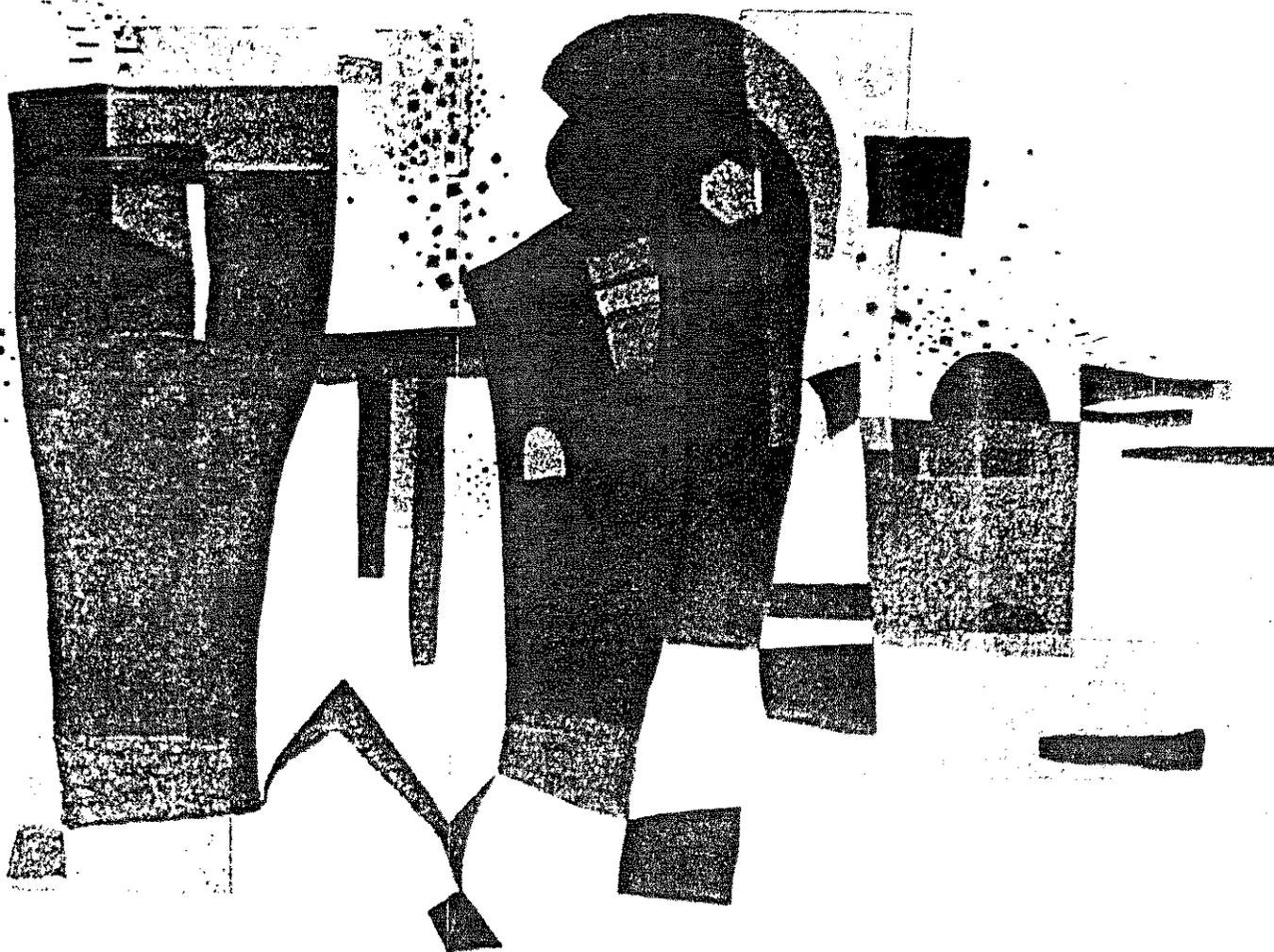


Fig. 95 "Contraste acompanhado", de Wassily Kandinsky, 1935.

desenhos não-objetivos para a pintura e mostra os estágios evolutivos que o conduziram à não-objetividade :

"Adicionei reproduções de quatro de minhas próprias pinturas. Elas representam três fontes diferentes de inspiração :

1 - Uma impressão direta da natureza, expressa em forma puramente pictórica. Chamo isto de "Impressão".

2 - Uma expressão largamente inconsciente e espontânea de caráter interno, de natureza não-material. Chamo isto de "Improvisação".

3 - Uma expressão de um sentimento interno vagarosamente formada, experimentada e trabalhada, de ponta a ponta, repetida e quase pedantescamente. Chamo isto de "Composição". Nisto, razão, consciência, propósito, desempenham um papel esmagador. Mas de cálculo nada resta : apenas sentimento". (40)

Estas palavras acabaram sendo uma antecipação descritiva de várias tendências da arte moderna.

Kandinsky sugere que sejam postas de lado as formas naturais, a grande preocupação da arte convencional, pois podem impedir a livre expressão da "necessidade interna" do artista.

Uma forma de arte, para ele, deve interessar menos

40- H. Read, op. cit., p. 122.

ao olho e mais à alma. As formas devem emergir despercebidas na tela e não como construções óbvias. Estas construções ocultas, feitas de formas fortuitas, aparentemente sem uma conexão visível, possuem uma presença interior.



Fig. 96 "Grande Estudo", de Kandinsky, 1914.



Fig. 97 "Mulher sentada", de Pablo Picasso, 1927.

Pablo Picasso, artista de muitas fases, um dos iniciadores da escola cubista, adotou como estilo mais típico, o subjetivo, e renunciou à reprodução da aparência visível do objeto como uma meta na arte.

M. Zervos examinando a obra de Picasso escreveu:

"Picasso nunca colocou sua vontade em oposição à sua visão ... A visão é de ordem inteiramente diversa da vontade. A última representa um esforço contínuo : a intuição é um salto majestoso no desconhecido. Não se pode alcançar a essência das coisas exceto por uma tensão extrema da subjetividade". (41)

Picasso usou de modos intuitivos de apreensão da realidade para a realização de suas obras. Ele próprio relata :

"Vejo por outros, isto é, de modo que posso pôr em tela as aparições repentinas que se impõem a mim. Assim como não sei antecipadamente o que vou colocar na tela, também não decido antecipadamente que cores usar. Enquanto trabalho, não avalio aquilo que estou pintando na tela. Toda vez que começo um quadro, sinto como se estivesse me atirando no vácuo. Nunca sei se voltarei a cair outra vez em pé. Só mais tarde é que

41- H. Read, op. cit., p. 92.

começo a calcular mais exatamente o resultado do meu trabalho." (42)

Picasso usa de sua angústia para a criação. Ele deseja desesperadamente ser ele próprio e ultrapassar seus próprios limites. A angústia dá-lhe impulsos para transpor suas barreiras e tentar o desconhecido.

Nas pinturas de Picasso, todos os elos com o mundo objetivo se rompem. O amor pelo concreto, que caracterizou a arte da Europa durante séculos, é dissipado. O pintor volta-se para dentro de si, para o reino de suas fantasias subjetivas, buscando nos sonhos e no inconsciente a fonte de sua inspiração.

A intuição substitui a observação; a síntese, a análise e a super-realidade, a realidade. Se admitirmos a hipótese do inconsciente coletivo de Jung, poderemos dizer que Picasso revela as imagens arquetípicas de nossa civilização.

A pintura é usada para expressar o logicamente inexprimível. Ela atrai nossos sentidos de uma forma direta, sem a necessidade da intervenção de imagens visuais do mundo exterior ou de conceitos lógicos.

As abstrações de Picasso não apresentam nenhum paralelo na experiência visual. Embora suas obras não apresentem padrões de beleza harmônica ou clássica, mostram-nos muita energia e atração. Elas provocam algum conteúdo oculto, inconsciente ou irracional.

Roger Fry, num texto sobre "O artista e a psicanálise", comenta :

42- H. Read, op. cit., p. 93

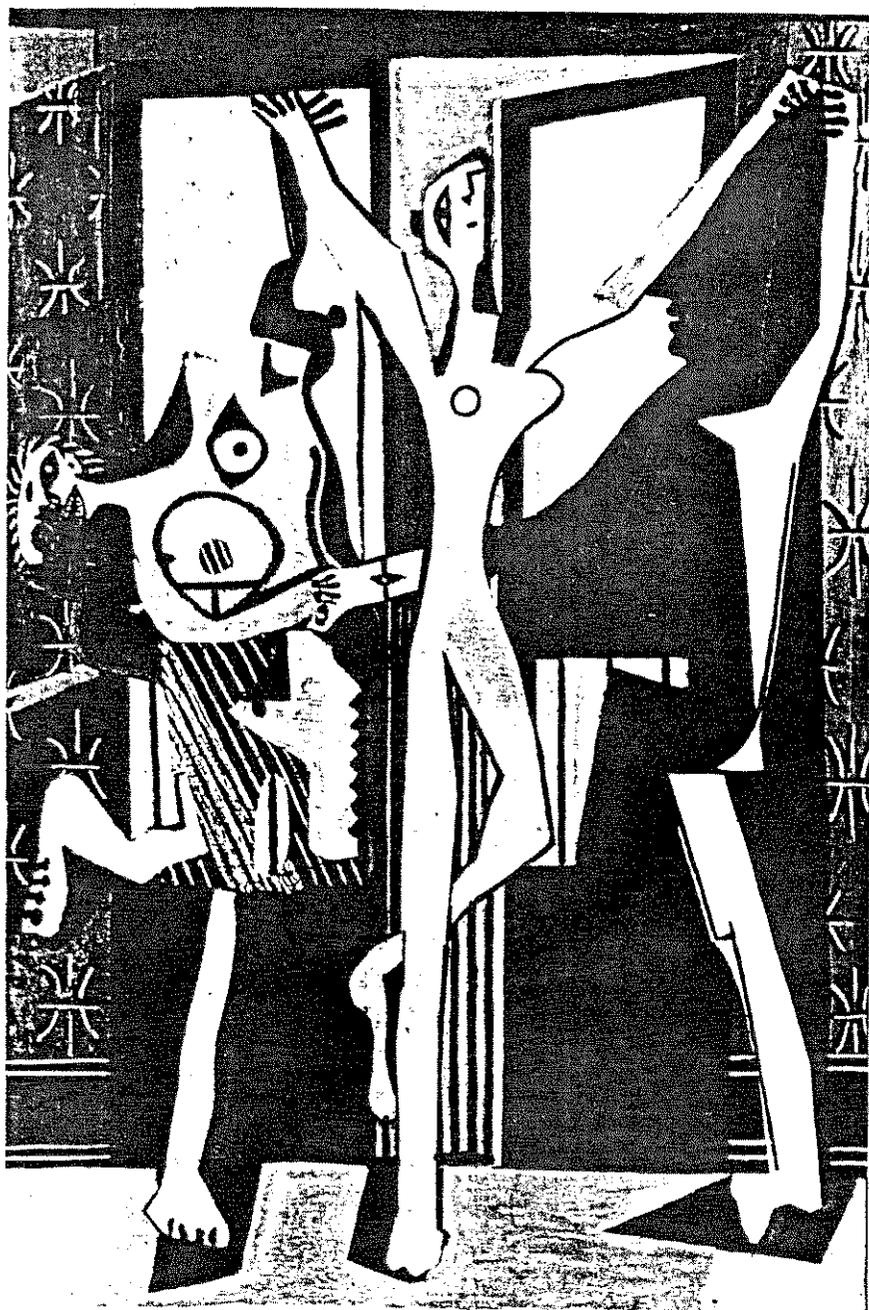


Fig. 98 "A Dança", de Picasso, 1925.

"Ninguém que possua um real entendimento da arte da pintura atribui qualquer importância ao que chamamos de o tema de uma pintura - o que é representado. Para alguém que sinta a linguagem da forma pictórica de como ela é apresentada e nada do que é nela representado." (43)

As teorias de Freud e Jung fazem considerações de que o artista é um ser com a capacidade de projetar símbolos de seu inconsciente, que possuem uma validade geral, símbolos que atingem ao inconsciente de outras pessoas.



Fig. 99
"Personagem",
 de Picasso,
 1972.

43- Roger Fry, "O artista e a psicanálise", in Herbert Read, A arte de agora agora, op. cit., p. 100.

Encontramos quase sempre, numa obra de pintura tradicional, uma característica peculiar, um núcleo principal que se destaca da composição, e em torno do qual outras formas secundárias se justapõem. O quadro tradicional geralmente expressa clara e definidamente, através de sua composição, a sua proposta. O olho não divaga pela tela, e a percepção da estrutura é geralmente boa. A pintura tradicional exclui "o olho que divaga", segundo Herbert Read. Ao olho se apresenta uma estrutura pregnante que imediatamente o atrai, e desta forma lhe é dado um centro de atenção estável ; um exame mais minucioso do esquema de cores, da distribuição de luz e sombra, da harmonia linear vai levar sempre o olho a retornar aos traços mais atrativos, às características dominantes.

Já nos quadros modernos, não vamos encontrar essas características dominantes da forma. Muitas formas num quadro poderão ter o poder de atrair o olho, ao mesmo tempo. As formas podem vir sobrepostas ou coincidirem entre si, causando ambigüidade de formas e trazendo dúvidas quanto à sua precisão.

A pintura moderna adota assim, podemos dizer, a técnica de "repelir o olho", pois as formas ambíguas fazem com que não se fixe a atenção e, portanto, favorece a "divagação" do olho". Da mesma forma, a superposição de formas faz com que estas se desloquem entre si.

A pintura tradicional apresenta principalmente um fundo que não afeta a característica principal, sendo geralmente desfocado e embaçado. As figuras de primeiro plano apresentam uma estrutura completa, tornando-se possível uma análise de formas.

Na pintura moderna, a estrutura é quase sempre formada inteiramente num mesmo plano, não havendo distinção entre primeiro plano e fundo. A pintura passa a ser, na maioria das vezes, bidimensional. As diversas combinações de formas superpostas impedem a formação de uma figura estável e pregnante.

O artista moderno sabe que a impressão geral do quadro melhora se considerar todas as combinações de formas invisíveis e que uma linha pode influir na composição total do quadro.

Numa pintura moderna, certas formas se não são percebidas ao nível da consciência, o podem ser ao nível do inconsciente. Se algumas formas não são olhadas de uma maneira comum, por não serem claramente visíveis, podem assim mesmo nos causar certa influência. O poder emocional de um traço e de uma cor podem influenciar inconscientemente nossa percepção do quadro.

A Psicanálise, como psicologia profunda por excelência, mostra que a percepção na profundidade de nossa mente (a "mente profunda", como é chamada, para contrastar com o termo "mente de superfície") é, fundamentalmente, diferente da percepção de superfície.

Há uma percepção inconsciente, fora do alcance da percepção consciente, fora do pensamento racional e dos focos do pensamento racional e dos focos dos objetos reais ; quando voltamos os olhos para dentro, para a fantasia e para os sonhos, a visão já não define as formas, que são percebidas mais fluidamente e se mesclam e separam continuamente.

As visões oníricas não tendem à precisão nem à simplicidade, mas sim à imprecisão de formas notadamente ambíguas e difusas.

O impossível se torna possível nos sonhos; as imagens oníricas parecem conter diversas formas totalmente diferentes umas das outras, e muitas vezes superpostas umas sobre as outras. Para podermos perceber essas diversas visões, incompreensíveis para a nossa mente de superfície, temos que recorrer à mente infantil que persiste no inconsciente; na nossa mente profunda, ainda habitam as paixões selvagens da infância e os mecanismos infantis e primitivos da percepção.

A criança começa a notar o mundo que a cerca e a representá-lo graficamente de forma bem menos diferenciada que o adulto. Na criança, há um grau maior de indiferenciação e apenas uma coisa preenche o seu universo: o seu próprio ego, que ainda não aprendeu a diferenciar a si mesmo do mundo externo. Todas as coisas fazem parte de seu corpo, de seu domínio. As coisas são generalizadas e a percepção das coisas pode ser considerada caótica. A representação infantil mostra certa imprecisão e ambigüidade de formas, assim como ocorre nas visões oníricas com seus múltiplos significados.

A criança apresenta uma representação onde aparece uma indiferenciação de formas ou ainda uma diferenciação mais generalizada de formas, que se vai tornando diferenciada e precisa à medida que se sucedem os estágios de desenvolvimento.

A percepção de superfície, mais precisa e diferenciada, difere da percepção de profundidade, caótica e indi-

ferenciada, e entre uma e outra distinguem-se níveis de transição gradual que vão desde o estágio profundo-primitivo, até níveis bem elevados de diferenciação.

As visões mais profundas são inarticuladas, caóticas, indiferenciadas, vagas e superpostas.

O artista moderno tende a criar inspirado nestas visões, de modo mais "automático", com um controle menos consciente da forma, do que o artista tradicional. No começo de sua obra, o artista moderno sabe vagamente, ou pode desconhecer totalmente, o que vai produzir. As formas vão se desenvolvendo sob seu pincel, através do controle automático da forma exercida pela mente profunda. As formas que aparecem através da superposição, apresentando coincidências e ambigüidade, não partiram de um modelo racional nem foram adquiridas por um controle consciente da forma.

O artista tradicional geralmente produz suas obras através de um maior controle consciente da forma, aparecendo, em primeiro plano, grandes contornos e superfícies de objetos reais. Frequentemente, não dá muita atenção ao fundo, desfocando-o e preferindo preocupar-se exclusivamente com as figuras de primeiro plano.

A arte moderna revela as criações automáticas da mente profunda, através da isenção do controle consciente da forma.

Na evolução da arte tradicional para a arte moderna, as formas que antes poderiam permanecer escondidas ou ocultas no fundo, invadem o quadro inteiro, passando a haver apenas uma estrutura de primeiro plano. As formas são retiradas do controle consciente e lançadas para além dos

limites da razão.

Segundo Bergson :

"Quando dirijo minha atenção para dentro, a fim de contemplar meu próprio eu... percebo primeiro, como uma crosta solidificada na superfície, todas as percepções que vêm do mundo material. Essas percepções são claras, distintas, justapostas ou passíveis de justaposição ; tendem a se agrupar em objetos... Mas se me dirijo para dentro, isto é, da periferia para o centro ... encontro uma coisa completamente diferente. Abaixo desses cristais pontiagudos e dessa superfície congelada há um fluxo contínuo que não é comparável a qualquer fluxo que eu tenha visto antes. Há uma sucessão de estados, cada um dos quais anuncia o que o segue e contém o que o precede. Na realidade, não tem começo ou fim, todos se prolongam uns aos outros. (43)

Segundo Bergson, todo pensamento criativo começa com um estado de visão fluida comparável à intuição de onde, entretanto, idéias racionais posteriores vão emergir.

Bergson e o pintor moderno "automático" preferem permanecer no estágio inicial da percepção fluida, livre da razão, suprimindo todas as idéias formativas definidas e desprezando a superfície racional da mente.

43- Henri Bergson, An Introduction to Metaphysics, Macmillan and Co., 1913, p. 8 e segs.

O artista tradicional luta ardorosamente para dar uma forma definida à sua inspiração, que também é "automática", mas prefere só captar as formas claras e exatas, rejeitando as espontâneas e vagas.

O artista moderno "automático" consegue não se concentrar exclusivamente no formato do objeto real que desenha, e sim observar os efeitos de luz e sombra ao mesmo tempo que as estruturas geométricas superpostas, obtendo uma visão difusa do objeto.

O artista tradicional prefere idéias definidas que emergem dessa visão difusa, e volta-se para a configuração dos objetos reais.

Na arte moderna, a ambigüidade da forma faz o olho "divagar"; um sinal de repúdio ao racional. A emergência da forma ambígua na arte moderna pode ser explicado como um sintoma de repulsa e ao mesmo tempo de enfraquecimento do racionalismo.

C O N C L U S Ã O

Durante a infância, a criança vê o mundo e o representa de uma maneira ainda não-diferenciada. A criança, guiada por sua visão infantil, sincrética, produz formas e cores audaciosas, carregando de energia representações de toda espécie de objetos.

Por volta dos oito anos de idade inicia-se uma queda nessa produção enfática. A criança já começa a analisar seus trabalhos anteriores e compará-los com os dos adultos, encontrados nos livros, revistas e filmes.

Essa comparação ocasiona à criança, frequentemente, certa censura no seu modo de representação. Nota que precisa sanar suas "deficiências", controlar o vigor das formas e o uso das cores, para chegar a um trabalho mais perfeito a nível consciente.

Nessa passagem de idade, o que aconteceu é que a visão da criança deixa de ser sincrética para se tornar analítica.

A visão sincrética da criança não diferenciava ainda os detalhes abstratos dos objetos, permanecendo uma visão global, de um todo ainda não-diferenciado.

A criança, devido a essa visão global não-analítica, usa de sua liberdade para distorcer as formas e cores de maneira fantasiosa e imaginativa. Como vimos, nos exemplos de representação infantil, uma forma circular ou um traço pode representar muita coisa.

Embora, para o adulto, esses desenhos possam pare-

cer "abstratos", para a criança trata-se de uma reprodução concreta da realidade, pois sua visão sincrética permite-lhe desprezar a fidelidade dos detalhes.

Torna-se importante frisar que a visão sincrética infantil não é inteiramente destruída no adulto, podendo tornar-se um rico instrumento para o adulto que se dispõe a uma atividade artística.

Vimos, durante este trabalho, que os esquemas convencionais para a representação da realidade vêm-se desenvolvendo através dos séculos.

Após o advento das vanguardas, encontramos uma abertura para as formas sincréticas, livres, não-analíticas. As formas tradicionais, analíticas, realistas, com ênfase nos detalhes, foram substituídas pelas formas globais.

Os retratos de Picasso, com distorções e modificações dos detalhes do rosto, já não podem ser julgados baseando-se nos valores da verossimilhança e sim por uma compreensão intuitiva do retrato como um todo indivisível. A representação apenas superficialmente parece caótica, mas o todo se apresenta coerente se nos deixarmos guiar pela intuição.

A escola infantil, ao promover apenas a cópia pré-estabelecida de modelos e padrões, ignora não só as vanguardas artísticas como a importância e o valor da representação infantil, não facultando à criança o seu desenvolvimento natural.

A preocupação maior da escola tradicional parece ser a de preparar a criança para a vida adulta, treinando-a para que incorpore o mais rapidamente a mentalidade, os

comportamentos e padrões do mundo adulto. A intensa e rica vivência infantil com todas suas particularidades é uma etapa que deve, com a maior brevidade, ser ultrapassada. O pensamento lógico-racional deve tomar o lugar do pensamento irracional, fantasioso e mítico, próprio da infância, considerado primitivo e anticientífico.

As instituições destinadas a formar professores de pré-escola, de maneira geral, não os preparam para compreender as formas inovadoras das vanguardas, nem a importância do estudo da representação infantil.

A formação desses professores normalmente se detém na concepção de arte como cópia da realidade. Esses professores, por sua vez, irão impor essa mesma concepção de arte, futuramente, a seus pequenos alunos.

A questão se agrava ao considerarmos que essa concepção de arte como cópia, como mimesis, como imitatio, não procede das grandes teorias revolucionárias, como por exemplo, a de Michelângelo, que a seu tempo exerceram enorme influência estética. Na escola tradicional atual, essa noção de arte como imitação aparece nas formas mais banalizadas e marcadas pela Indústria Cultural.

Assim como a Indústria Cultural vive da repetição infinita de modelos, esquemas, apelos e desejos, o professor imporá a seus alunos a repetição infinita de modelos estereotipados. Trata-se de homogeneizar, de igualar, de estandardizar os desejos e gostos. Não queremos dizer com isto que o professor assim procede conscientemente. Na verdade, ele é apenas uma peça nesta grande engrenagem do Estado moderno e da Indústria Cultural. Inconscientemen-

te, ele vai transformar seus alunos em pequenos robots, em repetidores de cópias. Nessa perspectiva, a classe ideal é aquela em que uma vez proposto um modelinho de casa pelo professor, todos os alunos o reproduzirão identicamente. Tornam-se máquinas de copiar, não indivíduos. ✕

É preciso chamar a atenção para a possibilidade de transformar novamente a criança num ser criativo, com individualidade e subjetividade próprias. A criança pode encontrar na arte um excelente meio em que possa viver intensamente seu mundo mágico de sonhos e fantasia.

A livre expressão infantil é condição indispensável para a exteriorização dos conteúdos subjetivos e representa para a criança a possibilidade de reinterpretar e recriar a realidade à sua maneira, de colocar-se diante do mundo e de poder criar situações que só existiam num plano de idéias.

É preciso aprender a ler as garatujas. É preciso aprender a ler nas garatujas a visão sincrética infantil, a expressão de seu mundo. Precisamos aprender que o desenho infantil é uma forma de expressão, uma forma de escrita, isto é, um modo de apreender e de transformar o mundo.

B I B L I O G R A F I A

- AMARAL, A.A. Arte para quê ? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970. São Paulo, Nobel, 1984.
- ANDRADE, M. Aspectos das Artes Plásticas no Brasil, São Paulo, Martins, 1965.
- ARNHEIM, R. Arte & Percepção Visual, São Paulo, Pioneira, 1984.
- ARNHOLDT, H. Mondrian, São Paulo, Abril, 1978.
- AULAGNIER, P. A Violência da Interpretação : do Pictograma ao Enunciado, Rio de Janeiro, Imago, 1979.
- BACKES-THOMAS, M. Teste dos Três Personagens, Rio de Janeiro, Zahar, 1974.
- BARBOSA, A.M. Arte-Educação : Conflitos e Acertos, São Paulo, Max Limonad, 1984.
- ____ Arte-Educação no Brasil : das Origens ao Modernismo, São Paulo, Perspectiva, 1978.
- ____ Teoria e Prática da Educação Artística, São Paulo, Cultrix,
- BARTOLI, A. Os Precursores do Renascimento, São Paulo, Parma, 1983.
- BASTIDE, R. Sociologia e Psicanálise, São Paulo, Melhoramentos, 1974.
- BATTCKOCK, G. A Nova Arte, São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BEAUDOT, A. ACriatividade na Escola, São Paulo, Nacional, 1975.

- BENJAMIN, W. Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo, Brasiliense, 1986.
- BESSA, M. Artes Plásticas entre as crianças, Rio de Janeiro, José Olímpio
- BORGHINI, S. El Impressionismo, Buenos Aires, CEAL, 1975.
- BOSCH, M. Freud e a Psicanálise, Rio de Janeiro, Salvat, 1979.
- BRANDÃO, C.R. O que é Educação, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- BREMER, J. A Revolução Pedagógica : Escola sem Muros, São Paulo, IBRASA, 1975.
- BRUMANA, F.G. Goma, São Paulo, Abril, 1977.
- CARMICHAEL, L. Manual de Psicologia da Criança, São Paulo, EDUSP, 1975.
- CIRICI, A. As Três Faces da Arte, Rio de Janeiro, F.G.V., 1975.
- COELHO, T. Antonin Artaud, São Paulo, Brasiliense, 1982.
- COLI, J. O que é Arte, São Paulo, Brasiliense, 1981.
- Vincent Van Gogh, São Paulo, Brasiliense, 1985
- CORMAN, L. O Teste do desenho de família, São Paulo, Mestre Jou, 1979.
- COUTO, J. André Breton, São Paulo, Melhoramentos, 1984.
- CREEDY, J. O Contexto Social da Arte, Rio de Janeiro, Zahar, 1975.
- CUVILLIER, A. Sociologia da Cultura, Porto Alegre, Globo, 1975.

- DALLE NOGARE, P. Humanismos e Anti-humanismos, Petrópolis, Vozes, 1981.
- DENVIR, B. O Fovismo e o Expressionismo, Barcelona, Labor, 1977.
- DOLTO, F. Psicanálise e Pediatria, Lisboa, Don Quixote, 1976.
- DUROZOI, G. e LECHERBONNIER, B. O Surrealismo, Coimbra, Almedina, 1972.
- EHRENZWEIG, A. A Ordem Oculta da Arte, Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
- _____. Psicanálise da Percepção Artística, Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
- FISCHER, E. A Necessidade da Arte, São Paulo, Círculo, 1959.
- FORTUNATO, M.A. Miró, São Paulo, Abril, 1978.
- FRANCASTEL, P. A Realidade Figurativa, São Paulo, Perspectiva, 1982.
- FRONTIM, J.L.G. Movimentos Literários de Vanguarda, Rio de Janeiro, 1979.
- FROST JR., S.E. Ensinos Básicos dos Grandes Filósofos, São Paulo, Cultrix, 1968.
- FULLAT, O. A Educação Permanente, Rio de Janeiro, Salvat, 1979.
- GABEY, D. e VIMENET, C. A Criança Criadora, Lisboa, Nova Pedagogia, 1976.
- GIMFERRER, P. Max Ernst, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1983.

- GOMBRICH, A.H. Arte e Ilusão. Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- GREEN, D. Psicologia da Educação. Rio de Janeiro, Zahar, 1972.
- GULLAR, F. Sobre Arte, Rio de Janeiro, Avenir, 1982.
- HAUSER, A. História Social da Literatura e da Arte, São Paulo, Mestre Jou, 1982.
- HEGEL, G.W.F. Estética - A idéia e o ideal ; o belo artístico ou o ideal, São Paulo, Abril, 1974
- HOFSTATTER, H. Arte Moderna : Pintura, Gravura e Desenho, Lisboa, Verbo, 1984
- HUIZINGA, J. Homo Ludens : o jogo como elemento da cultura, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- JUNG, G.G. O Homem e seus Símbolos, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964.
- KLEIN, M Contribuições à Psicanálise, São Paulo, Mestre Jou, 1970.
- KLEPSCH, M Crianças desenham e comunicam, Porto Alegre, Artes Médicas, 1984.
- KNELLER, G.F. Arte e Ciência da Criatividade, São Paulo, IBRASA, 1976.
- KRIS, E. Psicanálise da Arte, São Paulo, Brasiliense, 1968.

- LANGER, S.K. Sentimento e Forma, São Paulo, Perspectiva, 1980.
- LASSAINE, J. Vincent Van Gogh, Rio de Janeiro, Três, 1973.
- LEMBO, J.M. Por que falham os professores, São Paulo, EDUSP, 1975.
- LOWENFELD, V. A Criança e sua Arte, São Paulo, Mestre Jou, 1977.

e BRITTAIN, W.L. Desenvolvimento da Capacidade Criadora, São Paulo, Mestre Jou, 1977.
- MAINSTONE, M. O Barroco e o Século XVII, Rio de Janeiro, Zahar, 1984.
- MANNERING, D. A arte de Leonardo da Vinci, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1981.
- MARCELINO, N. Lazer e Humanização, Campinas, Papirus, 1983.
- MARINHO, H. Currículo por atividades no jardim de infância e na escola de 1º grau, Rio de Janeiro, América, 1980.
- MARTINS, M.C.F.D. Temas e Técnicas em Artes Plásticas, São Paulo, ECE, 1979.
- MIRA Y LOPEZ Manual de Psicoterapia, São Paulo, Mestre Jou, 1967.

Os Fundamentos da Psicanálise, Rio de Janeiro, Científica, 1971.
- MORIN, E. Cultura de Massas no Século XX : o espírito dos tempos, Rio de Janeiro, Forense, 1962.
- MOSQUERA, J. Psicologia da Arte, Porto Alegre, Sulina, 1976.
- NOVAES, M.H. Psicologia da Criatividade, Petrópolis, Vozes, 1980.

- OAKLANDER, V. Descobrimdo Crianças, São Paulo, Summus, 1980.
- OSBORNE, H. A Apreciação da Arte, São Paulo, Cultrix, 1978.
- Estética e Teoria da Arte, S. Paulo, Cultrix, 1983.
- OSTROWER, F. Criatividade e Processos de Criação, Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- ROUX
- ROUX, J. A Irrracionalidade em Psicologia, Petrópolis, Vozes, 1977.
- PADOVANI, U. e CASTAGNOLA, L. História da Filosofia, São Paulo, Melhoramentos, 1972.
- PALAU I FABRE, J. Picasso, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1981.
- PAZ, O. Signos em Rotação, São Paulo, Perspectiva, 1976.
- PEDROSA, M. Arte/Forma e Personalidade, São Paulo, Kai-rós, 1979.
- PICKARD, W.A. Aristóteles, São Paulo, Abril, 1973.
- PICON, G. O Escritor e sua Sombra, São Paulo, EDUSP, 1969.
- PLATÃO Diálogos, São Paulo, Abril, 1972.
- PORCHER, L. Educação Artística : luxo ou necessidade ?, São Paulo, Summus, 1982.
- PRADO JR., C. Dialética do Conhecimento, São Paulo, Brasiliense, 1969.

- READ, H. A Arte de Agora Agora, São Paulo, Perspectiva, 1981.
- ___ Arte e Alienação, O Papel do artista na Sociedade, Rio de Janeiro. Zahar, 1983.
- ___ A Filosofia da Arte Moderna, Lisboa, Ulisseia, 1951.
- ___ História da Pintura Moderna, Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
- RIBEIRO, F. História Crítica da Arte, Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1968.
- ROUSSEAU, R.L. A Linguagem da Cores, São Paulo, Melhoramentos
- Scheffler, I. A Linguagem da Educação, São Paulo, Saraiva, 1974.
- SILVEIRA, N. Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro, Alhambra 1982.
- SIMÕES JR; J. O Pensamento Vivo de Picasso, São Paulo, Martin Claret, 1985.
- SOARES, E.M. Cézanne, São Paulo, Abril, 1968.
- SOURIAU, E. A Correspondência das Artes, São Paulo, Cultrix, 1982.
- SOUZA, A.M. Artes Plásticas na Escola, Rio de Janeiro, Bloch, 1977
- TAYLOR, C.W. Criatividade : Progresso e Potencial, São Paulo, IBRASA, 1970.
- TERASSE, A. Edgar Degas, Rio de Janeiro, Três, 1973.
- UPJOHN, E.M., WINGERT, P.S. e MAHLER, J.G. História Mundial da Arte, Vol. VI. São Paulo, Difel, 1975.
- VENTURI, L. Para Compreender a Pintura: de Giotto a Chagall, Lisboa, Estúdios Cor, 1968.

- WOLFF, J. A Produção Social da Arte, Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- WOLFFLIN, H. Conceitos Fundamentais da História da Arte, São Paulo, Martins Fontes, 1984.
- WOLLHEIN, R. As idéias de Freud, São Paulo, Círculo do Livro, 1983.
- WOODFORD, S. A Arte de Ver a Arte, São Paulo, Círculo do Livro, 1983.
- ZILIO, C. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, São Paulo, Brasiliense, 1983.