UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

DO POETA ASTURIANO DA COR
À VACA NOS ESPAÇOS PAULISTANOS

MAXIMILIANO GUTIEZ

CAMPINAS/SP

JANEIRO/2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

DO POETA ASTURIANO DA COR
À VACA NOS ESPAÇOS PAULISTANOS

MAXIMILIANO GUTIEZ

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Artes sob a orientação do Prof. Doutor Ernesto Giovanni Boccara.

UNICAMP/SP

Janeiro/2004

GUTIEZ, MAXIMILIANO.

G985d Do poeta asturiano da cor à vaca nos espaços paulistanos / Maximiliano Gutiez. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador: Ernesto Giovanni Boccara.

DISSERTAÇÃO (MESTRADO) - UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, INSTITUTO DE ARTES.

1. Valle, Evaristo. 2. Pintura – Asturias (Espanha). 3.Pintura – São Paulo (SP). 4. Cor – Contraste. 5. Vaca. 6. Cães. I. Boccara, Ernesto Giovanni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Dedicatória

A São Paulo – Astúrias

A Evaristo Valle

A Opa, Oi e Pira, que vão ao

encontro de seus barquinhos de papel.

Agradecimentos

Ao amarelo, que tanta força me dá e onde tanto procuro aconchego e paz; à luz mais amada, que tanto Amor nos oferece, a ti, Deus.

Ao jardim onde estão meus lírios brancos que um dia encontrarei, junto com minhas guelitas, Trini e Concha, e meu pai.

De nácar são as cores das meninas do Gaudi, de quem tanta paciência e compreensão recebo.

Em salmão está pintada a clientela do Gaudi, fonte de sabedoria e exemplo no caminhar.

Duas orquídeas, entre malvas e rosas, colorem o amor de meus irmãos, Mauro e Éder.

Nasce o verde, do imenso azul, com o profundo amor do amarelo; assim, agradeço também a minha família de Espanha, florescendo uma branca Azucena, a primeira irmã.

Os lírios amarelos, minhas flores preferidas: Piloca, Luciana, Leya, Denise e Rita, cujos olhares tanto me alentaram.

Junto à poeira das bibliotecas encontra-se um copo-de-leite, Denise, em cujos ombros me senti amparado.

De uma floresta em Nava, os druidas trazem uma flor bem púrpura. Só pode ser quem abriu a primeira pagina da minha imaginação, a Prof. Isolina .

Como três gotas furta-cores, a magia cristaliza no orvalho de São Paulo: uma Ana poeta e Claudia, outra, o nosso amigo Marcelo, e outra, ainda, Inês.

Cercada pelo azul da bandeira asturiana, na qual Valle, filho daquela terra, é homenageado pela cor amarela da cruz, encontra-se a *Fundação Evaristo Valle*, a quem agradeço pelas informações referentes a algumas obras.

E no fim do parque Ibirapuera, um girassol, verde-amarelo: meu orientador, Dr. Boccara, que com tanto carinho me conduziu, assim como fez também as outras margaridas alaranjadas que tão presentes estarão na banca em que devo me apresentar, e de ouvidos atentos estarei pelas luzes que vão resplandecer da Dra. Isabel, da Dra. Fátima, e da Dra. Cecília e Dra. Elisabete.

“Dios me ha dado el poderoso don de poder
verlo todo como yo quiero que sea”.

E. Valle

Sumário

Resumo 16
Resumen 16

Prefácio: Entre a arte e a vida ou *A velha e o menino*: da tela à vida 17
Introdução 23

Capítulo I: Em torno de Evaristo Valle

Notas acerca do homem, do artista e de suas fontes de referência pictórica 25
A produção de Evaristo Valle e os movimentos de sua recepção 42
Poética de Valle: cromatismo, contorno e efeitos de luz 57

Capítulo II: Aproximações figurativas e temáticas

A construção de temas e figuras 69
Em Goya, um cão que fala 77
Em Cervantes, dois cães que falam 84
Cães e vacas: delimitação do campo de análise 86

Capítulo III: Uma poética expandida

Um olhar sobre São Paulo 91
Oi, Opa e Pira no Vale do Anhangabaú 97
Cores: preenchimento de formas, preenchimento de espaços 102
O nascedouro de um processo 104
Conclusão 111
Referências bibliográficas 115
Anexos 116

Sumário da lista de figuras

Figura 1: *Evaristo Valle*. Foto reproduzida a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*. Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias. 1986, p. 4 117

Figura 2 e 3: Pandenes. Fotos: Acervo pessoal do autor..... 119

Figura 4 e 5: Pandenes. Fotos: Acervo pessoal do autor.....121

Figura 6: Valle, *Vieja y ninõ,* 1918, óleo sobre tela, 47 x 55 cm. Reproduzido a partir de *Catálogo da Exposição Evaristo Valle en la colección Pedro Masaveu*. Gijón, Astúrias, 1998, p. 1.....123

Figura 7: Gijón. Reproduzido a partir de Jovellanos, *Asturias*, 1991, p. 185.....125

Figura 8: Valle, *La madre del pintor,* por volta de 1909, óleo sobre tela, 123 x 86 cm. Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*. Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 155.....127

Figura 9: Vierge, *Ilustração: Guerra franco-prussiana*. Reproduzido a partir de http://www.bpib.com/illustrat/vierge.htm.....129

Figura 10: Vierge, *Ilustração: Don Quixote*. Reproduzido a partir de http://www.mccfl.edu/Faculty/Jonesj/JanesPPT/LIT2110/QuixoteOL.ppt.....131

Figura 11: Morin, *Ilustração: La transformation de la citrouille en carrosse*. Reproduzido a partir de http://expositions.bnf.fr/contes/grand/231.htm.. 133

Figura 12: Goya, *Si sabrá más el discípulo*, 1797-1798, sanguínea defuminada com água, 203 x 132 mm. Reproduzido a partir de Goya: *Los Caprichos*. Central Hispano, Madri, 1993 (número 37). 135

Figura 13: Goya, *Si sabrá más el discípulo*, 1797-1798, água forte e água tinta brunida, 215 x 153 mm. Reproduzido a partir de Goya: *Los Caprichos*, número 37.Central Hispano, Madri, 1993 (número 37).....137

Figura 14: Goya, *Si sabrá más el discípulo*, 1797-1798, água forte e água tinta brunida e escoplo (lâmina de cobre), 218 x 253 mm. Reproduzido a partir de Goya: *Los Caprichos*. Central Hispano, Madri, 1993 (número 37).....139

Figura 15: Goya, *Litografia*, entre 1819 e 1822, lápiz, pincel y rascador, 122 x 130 cm. Reproduzido a partir de http://www.bne.es/Goya/li267.html 141

Figura 16: Valle, *Sabado noche*, 1903. Reproduzido a partir de http://www.evaristovalle.com/img/fondos/1903-sabadonoche.htm 143

Figura 17: Claude Lorrain, *Aguada*. Reproduzido a partir de Parramón, *El gran libro de la acuarela*, 1985, p. 21 145

Figura 18: Rembrandt. *Estudo de figura*. Reproduzido a partir de Parramón, *El gran libro de la acuarela*, 1985, p. 20. 147

Figura 19: Turner, *Colour beginning*, 1819, aquarela, 22.5 x 28.6 cm. Reproduzido a partir de Bockemühl, *Turner,*1993, p. 37. 149

Figura 20: Fortuny. *Almuedano*. Aquarela (s/ref. - Foto: acervo pessoal do autor)..... 151

Figura 21: Valle, *Los jinetes*, por volta de 1917, óleo sobre cartão, 40 x 47 cm. Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*. Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 171. 153

Figura 22: Velázquez, *Las fiandeiras*, entre 1644-1648, pintura a óleo, 220 x 289 cm. Reproduzido a partir de http://gallery.euroweb.hu/art/v/velazque/1651-60/09spinne.jpg 155

Figura 23: Rafael, *A escola de Atenas*, entre 1509-1511, afresco, 7,70 x 5,70 m. Reproduzido a partir de http://www.pessoal.educacional.com.br/articulistas/artigo0005.asp 155

Figura 24: Valle, *El palco de la vieja dama,* por volta de 1917, óleo sobre cartão, 43 x 36 cm. Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*. Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 171. 157

Figura 25: Zuloaga, *El Cristo de la sangre*. Reproduzido a partir de http://www.epdlp.com/zuloaga.html 159

Figura 26: Zuloaga, *El segoviano,* 1906. (s/ref. - Foto: acervo pessoal do autor)..... 161

Figura 27: Valle. *El viejo marinero*, 1921, óleo sobre tela, 102 x 91 cm. Reproduzido a partir de *Catálogo da Exposição La mar en un espejo: Evaristo Valle / Nicanor Piñole*. Gijón, Astúrias, 1998, p. 71..... 163

Figura 28: Valle, *En la calleja,* 1922, óleo sobre tela, 87 x 62 cm. Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*. Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 187. 165

Figura 29: Valle, *Recogiendo la red,* 1922, óleo sobre tela, 55,8 x 47,8 cm. Reproduzido a partir de *Catálogo da Exposição La mar en un espejo: Evaristo Valle / Nicanor Piñole.* Gijón, Astúrias, 1998, p. 75. 167

Figura 30: Valle, *Pastor en familia,* 1919, óleo sobre tela, 102 x 82 cm. Reproduzido a partir de *Catálogo da Exposição Evaristo Valle en la colección Pedro Masaveu*. Gijón, Astúrias, 1998, p. 21. 169

Figura 31: Valle, *En la fuente*. 1945, óleo sobre tela, 101 x 89 cm. Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*. Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 201..... 171

Figura 32: Valle, *Carnavalada grotesca*, 1949, óleo sobre tela, 99 x 90 cm. Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*. Fundação Museu E. V.,

Gijón, Astúrias, 1986, p. 209..... 173

Figura 33: Valle, *Tipos del mar*, 1950, óleo sobre tela, 50 x 66 cm. Reproduzido a partir de *Catálogo da Exposição La mar en un espejo: Evaristo Valle / Nicanor Piñole*. Gijón, Astúrias, 1998, p. 99. 175

Figura 34: Valle, *El consejo*, 1922, óleo sobre tela, 88,5 x 100 cm. Reproduzido a partir de *Catálogo da Exposição Evaristo Valle en la colección Pedro Masaveu.* Gijón, Astúrias, 1998, p. 29..... 177

Figura 35: Valle, *La orgia*, 1903, óleo sobre tela, 203 x 116 cm. Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*. Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 137. 179

Figura 36: Velázquez, *La tunica de José*. Reproduzido a partir de Gudiol, *Velázquez,* 1973, Barcelona, Poligrafa, p. 127 181

.

Figura 37: Destaque de *La tunica de José* 183

Figura 38: Valle, *Florencio Rodriguez del Valle*, 1906, óleo sobre tela, 26 x 24 cm. Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*. Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 143. 185

Figura 39: Gijón, Concha: séc. XVII. Reproduzido a partir de *Catálogo da Exposição La mar en un espejo: Evaristo Valle / Nicanor Piñole*. Gijón, Astúrias, 1998, p. 17..... 187

Figura 40: Gijón, Porto: 1910. Reproduzido a partir de *Catálogo da Exposição La mar en un espejo: Evaristo Valle / Nicanor Piñole*. Gijón, Astúrias, 1998, p. 18..... 187

Figura 41: Gijón , Cerro de Santa Catalina: 1920. Reproduzido a partir de *Catálogo da Exposição La mar en un espejo: Evaristo Valle / Nicanor Piñole*. Gijón, Astúrias, 1998, p. 21. 187

Figura 42: Mapa de Astúrias (Gijón,/Pandenes). Reproduzido a partir de http://www.telecable.es/personales/jigfdez/mapa_de_la_ruta.htm 189

Figura 43: Ruiz, *La dama de blusa branca*. (s/ref. - Foto: acervo pessoal do autor). 191

Figura 44: Modigliani, *O retrato de Constantino Brancusi*. (s/ref. - Foto: acervo pessoal do autor)..... 193

Figura 45: Modigliani, *La juive*. Reproduzido a partir de http://www.art-katroz.com/pages_repros/repro_juive.htm 195

Figura 46: Valle, *El orador*. Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*. Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 46. 197

Figura 47: Retrato de Lênin. Reproduzido a partir de
http://clientes.globolite.com.br/social/lênin12.jpg 197

Figura 48: Valle, *Un notable gijonés*, por volta de 1907, lápis e aquarela sobre papel,
30 x 22 cm. Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*. Fundação
Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 149. 199

Figura 49: Valle, *El indiano*, por volta de 1907, lápis e aquarela sobre papel,
28 x 22 cm. Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*.
Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 149..... 199

Figura 50: Valle, *La pareja*, por volta de 1907, lápis e aquarela sobre papel,
30 x 22 cm. Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*.
Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 145. 199

Figura 51: Valle, *La abuela del pintor*, por volta de 1910, óleo sobre tela,
79 x 65 cm. Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*.
Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 157. 201

Figura 52: Valle, *Pescaderas*, 1949, óleo sobre tela, 100 x 149,5 cm.
Reproduzido a partir de Catálogo da Exposição *La mar en un espejo:*
Evaristo Valle / Nicanor Piñole. Gijón, Astúrias, 1998, p. 95. 203

Figura 53: Valle, *Pescaderas*, 1949, óleo sobre tela, 101 x 151 cm.
Reproduzido a partir de Catálogo da Exposição La mar en un espejo:
Evaristo Valle / Nicanor Piñole. Gijón, Astúrias, 1998, p. 97. 205

Figura 54: *Bandeira de Astúrias*. Foto: Acervo pessoal do autor. 207

Figura 55: *Bandeira de Astúrias à maneira de Valle*. Foto-criação do autor. 207

Figura 56: Toulouse-Lautrec, *Dança no Moulin Rouge*. Reproduzido a partir
de *Os grandes mestres da arte*, 1994, p. 464. 209

Figura 57: Exemplo de espaço a ser preenchido. Loyer,
Art noveau em Cataluña, 1991, p. 155 211

Figura 58: Detalhes do alto relevo. Loyer, *Art noveau em Cataluña*, 1991, p. 155 211

Figura 59: Gaudi, *Casa de Milà* ou *La Pedrera*. Loyer,
Art noveau em Cataluña, 1991, p. 156 213

Figura 60: Valle, *La mujer de azul*, 1950, óleo sobre cartão, 66 x 50 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*. Fundação
Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 215. 215

Figura 61: Divisão da pintura *La mujer de azul*. 217

Figura 62: Exemplo de pingo : *La mujer de azul*. 219

Figura 63: Exemplo de risco: *La mujer de azul*. 219

Figura 64: Exemplo de traço : *La mujer de azul*. 219

Figura 65: Paisagem de Astúrias. Reproduzido a partir de Jovellanos,
Asturias, 1991, p. 111. 221

Figura 66: Paisagem de Astúrias. Reproduzido a partir de Jovellanos,
Asturias, 1991, p. 12-13..... 223

Figura 67: Paisagem Celta. Reproduzido a partir de Wood, *Los celtas*, 1998, p. 36..... 225

Figura 68: Paisagem Celta. Reproduzido a partir de Wood, *Los celtas*, 1998, p. 53. 227

Figura 69: *Sidra*. Reproduzido a partir de Jovellanos, *Asturias*, 1991, p. 185..... 229

Figura 70: Valle, *La nieta enferma*, 1905, óleo sobre tela, 113 x 89 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*.
Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 138. 231

Figura 71: Valle, *El potrillo en el corral,* 1917, óleo sobre cartão, 54 x 75 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*.
Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 200. 233

Figura 72: Malfatti, *A onça e o carro de boi,* óleo sobre madeira,
1945, 40 x 54,5 (s/ref. - Foto: acervo pessoal do autor)..... 233

Figura 73: Valle, *Elegantes de Gijón*, por volta de 1917, óleo sobre cartão, 43 x 72 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña, F. *Evaristo Valle*.
Fundação Museu E. V., Gijón, Astúrias, 1986, p. 200. 235

Figura 74: Divisão da pintura *Elegantes de Gijón*. 237

Figura 75: Goya, *El perro*. (s/ref. - Foto: acervo pessoal do autor) 239

Figura 76: Saura, *El perro de Goya*. Técnica mixta / cartón, 76 x 53 cm,
Reproduzido a partir do *Catálogo da Exposição Antonio Saura*:
el prestidigitador des imágenes. Zaragoza, 1999, p. 39. 241

Figura 77: Gutiez, *Insistência,* 2000. óleo sobre tela, 80 x 35 cm.
Acervo particular do pintor. 243

Figura 78: Valle, *La nube*. 1922. óleo sobre tela, 79,5 x 99, 5 cm.
Reproduzido a partir de *Catálogo da Exposição Evaristo Valle en la colección
Pedro Masaveu*. Gijón, Astúrias, 1998, p.27. 245

Figura 79: Valle, *Tres marineros,* 1903, pastel e carvão sobre cartão, 71 x 51.
Reproduzido a partir de *Catálogo da Exposição La mar en un espejo:
Evaristo Valle / Nicanor Piñole*. Gijón, Astúrias, 1998, p. 49. 247

Figura 80: *Velho com um cão*. Repdroduzido a partir de *Guia de Asturias*, 1993, p. 160 249

Figura 81: *Pátio do colégio*. Foto reproduzida a partir de
http://www.sampacentro.com.br 251

Figura 82: *Viaduto do Chá*. Foto reproduzida a partir de
http://www.sampacentro.com.br 251

Figura 83, 84 e 85: *Viaduto Santa Ifigênia*. Foto reproduzida a partir de
http://www.sampacentro.com.br 253

Figura 86, 87 e 88: *Vale do Anhangabaú*. Foto reproduzida a partir de http://www.sampacentro.com.br 255

Figura 89: Gutiez, *9 de Julho*, 2002. óleo sobre tela, 200 x 140 cm. Acervo pessoal do pintor. 257

Figura 90: Gutiez, *Rua Pinheiros*, 2001. óleo sobre tela, 120 x 100 cm.
Acervo pessoal do pintor. 259

Figura 91: Gutiez, *Bela Vista*, 2001. óleo sobre tela, 120 x 100 cm.
Acervo pessoal do pintor. 261

Figura 92: Gutiez, Marginal Pinheiros, 2002. óleo sobre tela, 150 x 90 cm.
Acervo pessoal do pintor. 263

Figura 93: Gutiez, Minhocão, 2002. óleo sobre tela, 120 x 90 cm.
Acervo pessoal do pintor. 265

Figura 94: Gutiez, São João com Ipiranga, 2002. óleo sobre tela, 100 x 60 cm..
Acervo pessoal do pintor. 267

Figura 95: Gutiez, Díptico do Anhangabaú, 2003. óleo sobre tela, 175 x 95 cm.
Acervo pessoal do pintor. 269

Figura 96: Gutiez, Santa Ifigênia, 2003. óleo sobre tela, 180 x 90 cm.
Acervo pessoal do pintor. 271

Figura 97: Gutiez, Palmeiras Imperiais do Anhangabaú, 2003. Óleo sobre tela, 200 x120 cm.
Acervo pessoal do pintor. 273

Resumo

As produções artísticas de Evaristo Valle (1873 – 1951) , pintor espanhol asturiano que viveu entre os anos finais do século XIX e meados do século XX, são o eixo orientador desta dissertação. Tema do primeiro capítulo, vida e obra de Valle serão apresentadas e discutidas a partir das relações contextuais que as abrangem, além de ser descrito o modo de serem construídos os sentidos de suas produções por meio de uma configuração que lhe é bastante peculiar e pelo tipo de interação que apresenta com as cores. A partir disso, no segundo capítulo, Goya e Cervantes, respectivamente com as obras *El perro* e "El Colóquio de los perros", são tomados como elo entre algumas quesotes discutidas nos trabalhos de Evaristo Valle e as pinturas que compõem o *corpus* do capítulo seguinte, cujas descrições embasam-se nas técnicas abordadas nas pinturas, a cor como contraste, e na temática subyacente a elas, principalmente a partir de dois elementos figurativos: uma *vaca* e um *cão* (ou *cães*), que, instaurados como atores do enunciado pictórico, observam os espaços da cidade de São Paulo, por onde transitam como os ocupantes de rua, os miseráveis, os alienados, os vagabundos, as crianças sem rumo, enfim, os cachorros vira-latas.

Resumen

Las producciones artísticas de Evaristo Valle (1873 – 1951) , pintor español asturiano, son el eje orientador de esta disertación. En el primer capítulo, vida y obra de Valle es presentada y discutida a partir de relaciones contextuales, además de describir la forma como son construídos los sentidos de sus producciones a traves del uso del color. En el capitulo dos Goya y Cervantes, con *El perro* y el "Colóquio de los perros", son tomados como eje entre algunas cuestiones discutidas em los trabajos de Evaristo Valle y las pinturas que componen el corpus del tercer capítulo, donde lãs descripciones se fundamentan en las técnicas abordadas en las pinturas – el color como contraste, y en los temas subyacentes a ellas, principalmente a partir de dos elementos figurativos: una vaca y un perro que, como actores del enunciado pictórico observan los espacios de la ciudad de São Paulo, por donde pasan como los que viven en la calle: mendigos, alienados, hombre de la calle, niños sin rumbo, vagabundos, en fin, perros callejeros.

Prefácio

Entre a arte e a vida ou *A velha e o menino*: da tela à vida

Durante boa parte de minha infância, toda manhã bem cedo sentava-me a uma grande mesa de madeira rústica na cozinha de minha avó que habitava em Pandenes (fig. 2 e 3; 4 e 5)[1]. Em um dia, como em outros tantos, perseguia com o olhar as já tão vividas e cansadas mãos de quem com tanto carinho me cuidava e, que, naquele momento, me servia, trazendo, numa panelinha branca de esmalte, o leite quente recém ordenhado. A panelinha de esmalte já havia sido utilizada no mesmo cerimonial das manhãs de outros tempos, nos de minhas tias, pois nela fixavam-se resquícios que encobriam sua coloração primeira, o branco, deixando-a mais parecida com um lenhoso prata, depois de tanto fogo, lenha e carvão. O aroma doce do leite aquecido com mel desenhava uma espuma de ocres amarelados no fundo branco de minha pequena cumbuca de cerâmica. Os primeiros raios de luz da Aurora deixavam-se acariciar pelo carvalho em madeira da janela, anunciando o início da jornada, quando, de repente, no momento de uma mirada perdida, deparei com o calendário preso à parede da cozinha, justamente no lugar ocupado em outras ocasiões por imagens de "santos". No calendário, estampava-se a reprodução de uma pintura de Evaristo Valle[2]: *Vieja y ninõ*.

Encantados, deslumbrados e seduzidos pela quantidade de cores e pelos contrastes cromáticos que se manifestavam, mesmo naquela simples reprodução, meus olhos deleitavam-se com os movimentos lúdicos dados a seus sete ou oito anos de existência. Na pseudotela, encontravam-se uma *velha* e um *menino* numa cena ao entardecer, mimetizando um fazer ficcional, enquanto eu, ao lado de minha avó, vivia uma "outra" realidade. De minha parte, prostrava-me impressionado com o arranjo da pintura que se dava a ver, e o sentido da visão captava para o meu corpo toda sensação de bem-estar que a pintura gerava em minha pessoa. A curiosidade foi imediatamente instaurada em mim, e eu, como numa brincadeira infantil, queria desvendar os mistérios que envolviam aquele pequeno espaço da reprodução e a

[1] Vide "Anexos" a partir da página 117.
[2] Evaristo del Valle y Álvarez (Gijón, 1873 – 1951).

miscelânea de sensações que a imagem produzia em mim. Como, eu me perguntava, num espaço tão pequeno, podiam ser representadas as tantas coisas com as quais a natureza nos prestigiava? E mais: Como, com traçados relativamente simples, mas envoltos por um grande contraste cromático, o pintor conseguia criar e provocar tantas sensações por meio de sua obra?

Instaurado como receptor dessa imagem, a atração geradora de sensações positivas, como as apontadas acima (encanto, deslumbre, curiosidade, etc.), ainda eram complementadas pelas sensações de medo, de assombro e de mistério: a realidade copiava a arte – ou vice-versa –, diferenciando-se apenas pelo amanhecer e pelo anoitecer. Num plano, iniciava-se o dia, noutro, a noite. No primeiro, chegava o sol, a luz, a vida; no segundo, as estrelas, a escuridão. Em ambos os planos, o da vida e o da arte, a natureza impunha-se como organizadora da existência, colocando magistralmente suas "obras" num patamar de quase intangibilidade do ponto de vista cognitivo, mas plenamente capazes de serem apreendidas pelo sensível.

Desde então, instaurou-se em mim um querer conhecer, um querer saber e um querer experimentar as possibilidades de interação entre e com as cores. Comecei, a partir disso, a observar tudo o que havia ao meu redor, na pequena Pandenes, aldeia onde ficava a casa da minha avó, conforme já mencionei, mais exatamente entre as montanhas da Cordilheira da Cantábrica, na província de Astúrias. Dentro e fora da minha casa, a História se fazia. O povo espanhol, ainda sofrendo os reflexos da Guerra Civil (1936-1939), encontrava-se envolto pelos horrores deixados pelos combates, que ainda ecoavam em cada indivíduo, a exemplo das mulheres mais velhas que se cobriam completamente de preto. Em mim, por outro lado, sedimentava-se a grande paixão pela pintura, principalmente via o contraste cromático. Hoje, anos depois, faço uma retrospectiva emocionada da vida que tive em Astúrias e das pinturas que se desenhavam à minha frente naquele momento de tomada de consciência: a reciprocidade figurativa e temática entre vida e arte, no terno instante de encontro com a pintura, cujas imagens e emoções ainda me acompanham. E são elas, inclusive, que me impulsionaram a estar aqui, pesquisando e analisando essa forma de manifestação da arte, a pintura.

Não tenho dúvidas de que as produções artísticas de Evaristo Valle, desde as suas paisagens, suas cenas carnavalescas, seus vagabundos, seu manejo com as cores, suas pinceladas, etc. às sensações todas que podem proporcionar a seu receptor exerceram uma forte influência sobre mim, paulistano de nascimento, que, na época, tinha um mundo reduzido à natureza e às pessoas que viviam naquele mesmo espaço rural da região de Astúrias, que era, muitas vezes, observado por mim apenas através de uma janela, que, de certa forma, tornou-se uma tela, enquadrando a vida que passava "lá fora".

Vieja y ninõ (fig. 6) foi, como eu disse, a primeira pintura que embriagou meus sentidos. Já mesmo com o título, e não apenas com a figuratividade apreendida no conjunto da obra, estabeleci uma relação muito próxima: como filho de imigrantes, fui, por motivos diversos, criado por minha avó materna, e ela, apesar de sua falta de escolaridade, ensinava-me com dedicação e carinho a não apenas olhar, mas ver e apreender os diversos momentos de todas as pequenas coisas com as quais a natureza nos brindava todos os dias. Nessa pintura, o tema principal gira em torno da vida cotidiana, anedótica e trivial: uma *velha* e um *menino*, ao entardecer, caminham para casa, formando, passo a passo, o caminho da "vida", que, por sua vez, pode ser apreendido no trabalho do pintor no que tange à luminosidade e ao cromatismo.

A *casa* é protegida por um portão colorido em azul ciano, que representa a cor do céu durante o dia, a cor da divindade, e esse portão é apoiado por dois blocos – ou muros, à esquerda e à direita, pintados em ocres amarelados. Esse contraste entre o azul e o ocre reforça a idéia de proteção, de segurança e de acolhimento que o espaço familiar representa às personagens da pintura. Tais personagens, por sua vez, enfrentam e metaforizam distintamente o início e o fim da vida, que são ressaltados por cores contrastantes e simbólicas. A figura do *menino* é alaranjada, um dos tons decorrentes do amarelo, e encontra-se envolta por um fundo verde, que figurativiza a pradaria, composto pela mesma intensidade tonal – esse conjunto forma o mais intenso ponto de atração pelo contraste em relação ao restante da composição, pois a saturação de seus componentes deixa sugerida a ingenuidade do porvir. A figura da *velha*, formada por várias pinceladas dos mesmos matizes que as árvores, reporta-nos,

devido às suas cores, ao fim de uma estação, e representa, no conjunto, o término de seu amadurecimento na "última" etapa do ciclo da vida.

No espaço construído a partir do traço que divide o quadro em duas partes, opõem-se *aproximação* e *distanciamento*, efeitos obtidos pelos arranjos da luminosidade e do cromatismo: de um lado, a claridade da tarde moribunda e, de outro, tons de cinza indicam a chegada da noite. O sentido rítmico das cores faz flutuar os micro-contrastes do cinza que esvoaçam pelas ladeiras em direção à cena principal, tendo o seu primeiro encontro com as copas das árvores, cujo amarelo que as compõe é saturado com manchas cobres e, como se disse, simbolizam o fim da estação e a despedida do dia. No chão, verdes-água correm pelas pradarias, abrindo-as, de modo que pode ser visto um caminho em ocre e carmim envolto por tons suaves de pêssego, que, por sua vez, confrontam-se com as pinceladas sutilmente originárias da relação entre o ocre e o azul prússia, com o qual se desenham os passos a serem caminhados. Esses talvez sejam os passos mais importantes da vida, conforme cantam os seguintes versos de Antônio Machado (1973, p. 158):

> Caminante son tus huellas
> el camino y nada más;
> caminante, no hay camino
> se hace camino al andar.
> Al andar se hace camino
> y al volver la vista atrás
> se ve la senda que nunca
> se ha de volver a pisar.

Na pintura e no poema, o *dia* desvanece-se a uma luz tênue. De acordo com o primeiro texto, ele é empurrado pelas sombras onde as duas únicas figuras humanas, a da *velha* e a do *menino*, cruzam-se pela mão, como na junção do vermelho com o amarelo produz-se impreterivelmente o laranja. Apresenta-se, pela pintura, algo que todos conhecemos muito bem, embora nem sempre seja de bom grado reconhecê-lo: "La fugacidad, la vida transitando como um soplo" (Zapico, 1988, 16).

Nessa minha retrospectiva, o olhar do homem recupera o olhar do menino. Com certa liberdade poética, atrevo-me a dizer, pelos estudos até então efetuados e pela prática artística que desenvolvo na pintura, que o artista tem um trabalho primordial em sua existência, qual seja, o de poder efetuar esse fenômeno chamado "comunicação", cuja realização – plena ou não – faz emergir do contato entre a obra e o receptor uma magia, uma inter-relação que beira o lirismo e que, muitas vezes, toca o destinatário final no fundo de sua alma, despertando as mais variadas emoções, pois essa alma se apresenta como espaço privilegiado para a acomodação da espiritualidade vibrada pelos sentimentos e pelas emoções do ser. Nessa troca, confundem-se estética e estesia[3], ambas produtoras de sentidos, originárias de sensações atrativas ou repulsivas, sempre desencadeadas pelo conjunto que compõe a obra em questão. Valle[4], do meu ponto de vista, não fugiu a essa regra de "artista".

Independentemente da linguagem utilizada e do contexto circundante da obra de arte, até mesmo a rebeldia ou a segregação do artista que o isola de uma dada comunidade/escola/grupo, quer por ser diferente, quer por não querer ser igual aos demais, pode produzir esses efeitos estéticos e estésicos e essa miscelânea de sensações, fazendo seus receptores refletirem sobre o seu tempo, seu espaço e ainda sobre a sua própria pessoa. A arte proporciona aos sujeitos uma (re)tomada de posição, pois não apenas representa o passado, mas propõe questionamentos para o presente e para o futuro: desde o micro e insignificante detalhe da vida, abandonado por sua considerada inexpressividade, até o macro-ícone do existencialismo do ser. Valle, do meu ponto de vista, atingiu esse intento enquanto pintor, e é isso que queremos, neste trabalho, trazer à tona, descortinando à Academia o modo peculiar de Valle trabalhar a pintura.

A ele ou à sua produção, devo, com muito afeto e gratidão, essa descoberta do que vem a ser a obra de arte. O caminho traçado se desenvolveu principalmente pelo reconhecimento do planeta perceptivo das cores, de seus tons, de seus contrastes, de

[3] A *estética*, como pode ser encontrado em manuais de estilística, por exemplo, refere-se ao "belo", uma de suas definições primeiras, e a que nos importa aqui. A *estesia*, por sua vez, corresponde à *apreensão sensível de um texto*, como no caso da pintura. Sua organização, desde os níveis mais abstratos de construção do sentido, enfatiza a convocação da sensorialidade do sujeito e, assim, ele "sente" o sentido (cf. Oliveira, 1998, p. 93).

[4] A fim de evitar repetições, faremos referência a Evaristo Valle apenas pelo sobrenome.

suas combinações que formam um mundo à parte. Devo ainda essa minha possibilidade de me ter sido aberta a "janela" do mundo imaginário e infinito da pintura com o qual, por meio de um calendário-paisagem, vi, pela primeira vez, uma reprodução de Valle. Se o olhar do menino se apresenta ainda presente nestes meus comentários iniciais, o do homem também pode ser recuperado: considero a pintura de Valle como uma das mais importantes da chamada Pintura Moderna do século XX na Espanha. Seu método peculiar "sem modelos", uma vez que compunha por meio de cenas memoriais, mostra-se como um grande diferencial em relação aos pintores de sua mesma época que trabalhavam com "modelos reais", presentificados no momento da produção, concretos. Sua natureza artística dialogou coma as revoluções pictóricas dos anos finais do século XIX e iniciais do século XX, mesmo porque, no período em questão, morava em Paris, sobrevivendo por meio de seus trabalhos litográficos, nos anos germinais dos movimentos Fauvista e Expressionista, e já apresentava em seus trabalhos preocupações com a luz, caras aos trabalhos do Impressionismo.

Após essa pequena apresentação introdutória, realizada com o intuito de atar os nós que unem passado e presente, Valle e Gutiez – em forma de homenagem –, volto-me à pesquisa da pós-graduação que desenvolvi sob a orientação do professor doutor Ernesto Giovanni Boccara, a quem tanto agradeço pelas interlocuções que tivemos. Às noites, na cama, entre o mundo do vivido e o do sonho, ao pensar nesta dissertação que apresentaria, lembrei-me muitas vezes de uma passagem de Dostoievski, que, de certa forma, me serviu de consolo e de impulso para o término deste trabalho, e é com essa passagem que encerro este prefácio e parto para a pesquisa propriamente dita:

> "Eu gosto disso, de que a gente se engane!... É a única coisa em que o homem é superior aos outros organismos. É assim que se chega à verdade. Sou um homem e é porque me engano que sou homem. Não se chegou nunca a nenhuma verdade sem ter-se enganado ao menos quatorze vezes, ou talvez mesmo cento e quatorze vezes e isso é talvez um caso singular em seu gênero. Mas sequer sabemos enganar-nos de uma maneira pessoal. Um erro original vale talvez mais que uma verdade banal". (*Crime e Castigo*, 1947).

Introdução

As produções artísticas de Evaristo Valle, pintor espanhol asturiano que viveu entre os anos finais do século XIX e meados do século XX, abrem as discussões a serem desenvolvidas nesta dissertação. Voltamo-nos, no primeiro capítulo, ao trabalho que ele realizou com as cores e com as "mechas" em suas pinturas a óleo sobre tela, nas quais são utilizadas características de técnicas referentes à sua iniciação em artes visuais, a litografia e a aquarela. Como hipótese de trabalho, pensamos ser possível mostrar que o que se considera "menor" na obra desse pintor é, de fato, para ele, apenas um recurso *a mais* a ser utilizado na produção de pinturas.

Traçamos um pequeno percurso biográfico de Evaristo, visando simplesmente a estabelecer relações entre o seu processo artístico, os movimentos "de época" e suas fontes de referência, dados que nos auxiliam a recuperar a presença de uma *poética* na obra do pintor, voltada tanto para o manejo das cores, como para o emprego de pequenas quantidades de cor com funções específicas em suas pinturas. Além disso, apresentamos algumas pinceladas "de discurso" referentes aos métodos de trabalho que seguimos, explicando, desse modo, as relações entre o que estudamos e o que fazemos em nossa prática artística.

El perro, de Goya, e "El coloquio de los perros", de Cervantes, são retomados no capítulo dois pelo viés das figuras ou dos temas que nesses textos são apresentados e que funcionam como elo entre as pinturas de Evaristo Valle e as que constam no capítulo seguinte: é o sentido apreendido pelo olhar que "conta" algo ao receptor que ganha importância, sendo o portador desse olhar o sujeito que assume e direciona uma das vozes que orientam as interpretações do mundo em que estão inseridos.

Se essa relação entre o olhar é estabelecida com a produção de Valle, a presença do animal e a do animal antropomorfizado propriamente ditas também são discutidas, do ponto de vista das relações intertextuais que embasam os textos citados. Além disso, comentamos algumas questões ligadas a leituras simbólicas que podem ser feitas a partir da figura *animal* que se encontra nos textos apontados no segundo

capítulo, e pontuamos nossas opções, justificando a linha direcionadora das análises presentes na dissertação.

No terceiro capítulo, por fim, apresento uma parte da minha produção artística, centrando os comentários na descrição a respeito do meu processo criativo. Para tanto, volto-me ao espaço que se constrói nas pinturas e que ancora as personagens que nelas transitam, a cidade de São Paulo. Uma pequena digressão histórica referente à cidade auxiliará o entendimento das figuras que constam nas minhas produções, principalmente as voltadas ao elemento "aquoso" trabalhado. Na seqüência, considerei imprescindível a elaboração de um pequeno *conto* que pudesse proporcionar uma visão das minhas produções a partir do ponto de vista de uma história, aquela que me guia durante o processo de criação em meu *atelier*.

Antes da apresentação formal de uma pintura de minha autoria, tomo como mote o assunto *cor*, partindo, para a sua discussão, de pontos de vista de especialistas de cujas idéias compartilho. Finalmente, no último item desse capítulo, descrevo uma de minhas produções, discutindo as relações entre cores e espaço. Pelo percurso estabelecido até esse ponto da dissertação, acredito que a presença do animal será relacionada com a dos ocupantes das ruas da cidade de São Paulo, aqueles considerados, simplesmente, *"cachorros vira-latas"*.

Seguem, ao terceiro capítulo, alguns comentários que se pretendem conclusivos, assim como a relação de referências bibliográficas consultadas para a realização desta dissertação. Na seqüência, em "Anexos", encontram-se as imagens cujas referências podem ser apreendidas no corpo do texto. Ainda nesse item, foram acrescentadas as obras que fizeram parte da exposição que acompanhou a defesa da dissertação, em 29/01/04, no Instituto de Artes da Unicamp.

Capítulo I: Em torno de Evaristo Valle

Notas acerca do homem, do artista e de suas fontes de referência pictórica

Evaristo Valle nasceu na região das Astúrias – na cidade de Gijón (fig. 7), em 11 de julho de 1873 –, que, ao norte da Espanha, centralizou o berço da Reconquista (722 d.C.) e, séculos mais tarde, foi o palco da Revolução e de sua conseqüente Guerra Civil (1934-1939). Seu pai trabalhava na área do Direito e exerceu cargos bastante eminentes, desde de Juiz de Paz em Gijón a Governador e outros cargos importantes nas Ilhas Filipinas. Aos 10 anos de idade, Valle muda-se com a família para o Caribe, pois seu pai havia sido designado Magistrado da Audiência para San Juan de Puerto Rico. Suas primeiras pinturas foram realizadas nessa época sob os cuidados e o direcionamento de seu progenitor. Pode-se especular que a visão de uma luz tropical – tão intensa – tenha deixado um resquício na luz que Valle apresenta de forma tão cintilante e extraordinariamente integrada nos seus trabalhos. Parte daí a afirmação de que possa ter, por meio de lembranças, uma forte relação entre o que ele absorveu e assimilou da luz caribenha e o que ele apresenta refletido em algumas de suas obras. Desde de muito cedo, então, foram descobertos os talentos de Valle, que, incentivados pelo pai, foram tomando uma forma. Poucos meses depois de chegar ao Caribe, porém, a família Valle é vestida de luto, dada a morte do patriarca, e obrigada a voltar à Espanha.

A morte do pai de Valle traz um período bastante difícil para a sua família, culminando na impossibilidade de ser continuada a educação artística do menino prodígio, mesmo por algum mestre da pintura de sua região. A mãe de Valle, por sua vez, insiste no intento de dar seqüência às aptidões do filho, mesmo porque estava respaldada na profecia de seu esposo, qual seja, a de que Valle tornar-se-ia realmente "um pintor" (fig. 8). Assim, a mãe de Valle não se inclina ante as adversidades da vida, mesmo as financeiras, e o encaminha a ocupar um posto onde pudesse aprimorar seus talentos artísticos e trilhar um futuro promissor. A partir de 1885, o jovem gijonês divide seu tempo entre seus estudos e trabalhos que efetuou em uma empresa bancária e em uma refinaria de petróleo e, tempos depois, em uma litográfica, onde, segundo o próprio

jovem artista, teria uma certa aproximação ou pelo menos uma relação mais próxima com o mundo da pintura.

Frente a todo esse percurso de vida, tem-se um Valle com muita vontade de apreender, de absorver o mundo da Arte, via pintura. Cabe aqui pontuar que o enorme desejo de alcançar a pintura fez desse menino-homem um sujeito apaixonado, disposto a derrubar fronteiras e a ultrapassar os obstáculos que pela vida foram se impondo. Construiu-se, assim, um Valle completamente integrado entre os desejos da alma e as possibilidades corpo. Sua formação artística é edificada sobretudo pela observação e pelo prazer que lhe foram instaurados a partir das obras e dos grandes mestres da pintura espanhola: Velázquez[5], Greco[6] e Goya[7] foram os que mais o seduziram. O autodidatismo foi, enfim, a grande bandeira de sua formação.

Nos anos finais do século XIX, Paris deslumbra Valle, pois se apresenta e é reconhecida como centro da vanguarda cultural da Europa. Ideologias e pensamentos da época partiam da cidade-luz para os quatro cantos do mundo e, além disso, a cidade era vista sob a égide da "liberdade de expressão". Esse espaço além-Astúrias, além-Espanha, fascinou Valle, que passou a sonhar com Paris e com as possibilidades de desenvolver e de apresentar seus trabalhos na capital francesa, para onde partiu no ano de 1898. Lá chegando, logo entendeu o clima de opinião sob o qual Paris era desenhada aos olhos do mundo: a confluência das pessoas estrangeiras dos mais diferentes pontos do planeta; as possibilidades de inter-relações com artistas de tipos diversos, dos inquietos aos conformistas, formadores de unidades bem marcadas; o lugar de encontro entre climas intelectuais avançados, no qual era possível tanto conhecer como dar-se a conhecer, etc. Nesse período de chegada, Valle exerceu apenas a função de operário litográfico, realizando simples desenhos comercias, sem ir muito além disso, diferentemente do que se deu nos momentos de maior evasão ao nível das aquarelas e das aguadas, conforme ele mesmo descreve em suas memórias (2000, p.70) [8].

[5] Diego Rodrígues de Silva y Velázquez (Sevilha, 1599 – Madri, 1660).
[6] Domenikos Theotocoloupos (Ilha de Creta, 1541 – Toledo, 1614).
[7] Francisco José de Goya y Lucientes (Zaragoza, 1746 – França, 1828).
[8] Antes de falecer, Valle entregou a Enrique Lafuente Ferrari o manuscrito de uma autobiografia. Esse biógrafo utilizou parte do material em seu livro *La vida y el arte de Evaristo Valle* (1963). Em 2000, Juan Cueto estampou a

As ambições do artista, seus desejos, portanto, fizeram com que Valle se encontrasse com Urrabieta Vierge[9], com quem estabeleceu uma forte relação de amizade. Por isso mesmo, Vierge foi visitado inúmeras vezes por Valle, que lhe levava para apreciação sua produção de desenhos, de caricaturas – chegara a publicar algumas na revista *Le Rire* –, de aquarelas, e com quem conversava sobre arte.

Vierge nasceu em Madri, onde cursou a *Academia de Arte de Madri*. Já aos dezesseis anos de idade, trabalhava como ilustrador de um dos melhores jornais de sua cidade. Mudou-se para Paris em 1869, em busca do universo da pintura, e, em 1870, encontrou-se trabalhando no *Le Monde*. Pouco depois, com o início da guerra franco-prussiana, Vierge traduziu em seus desenhos o conflito e as catástrofes dos campos de batalha, tendo-os publicado em uma das revistas mais importantes de Paris, a *Le Monde Ilustré*.

Seu talento foi reconhecido tanto pelo vigor da expressividade de seus trabalhos, tendo sido considerado "o pai da ilustração moderna", como também pela mudança da técnica na reprodução dos desenhos que até então era realizada com a utilização de uma madeira na qual o artista desenhava e pintava diretamente. A imprecisão do resultado final chegava a transformar, muitas vezes, a imagem original em uma outra, justamente pela deformação da madeira em decorrência de várias impressões. A tecnologia da época abriu a possibilidade de ser utilizada a fotografia para transmitir uma imagem em bloco de madeira, cuja superfície passou a ser revestida por emulsão fotográfica exposta à arte-final através de uma lente de câmera, tornando possível e prático criar um desenho com o bico de pena. Assim, enquanto o velho método confiava freqüentemente no entalhe para fazer a transferência do bloco, produzindo na arte-final mais remoção do que intencionalidades do artista, esse novo método pôde fazer manifestar um pouco mais da espontaneidade daquele. Mesmo assim, Vierge não se conformava com as interpretações dos gravadores e questionou a possibilidade de serem usadas as mesmas técnicas fotográficas para reproduzir o desenho original em uma placa de metal ao invés de ser utilizado o bloco entalhado. Com a ajuda de um

---

autobiografia completa, onde já se havia compilado todo o manuscrito de Ferrari: *Valle, Recuerdos de la vida de un pintor* (2000).

[9] Daniel Urrabieta Ortiz y Vierge (Madri, 1851 – Paris, 1904).

foto-impressor francês, Gillot, Vierge criou uma placa de metal diretamente para a arte, partindo do desenho e através da fotografia e de retoques manuais. Com os sulcos gravados no metal, que prende a tinta, não havia nenhuma limitação de peso. Com isso cresceram indubitavelmente as possibilidades e os métodos de trabalhar com as manchas e as linhas de ilustrações, pois tornou-se factível extraí-la com a pena e criar os testes-padrões e as texturas que eram anteriormente irrealizáveis.

Até esse momento da história, um desenho feito a pena era um estudo, um esboço, uma etapa intermediária ou simplesmente uma instrução a ser entalhada. Vierge introduziu à arte da ilustração um novo mecanismo em que a construção da linha não apenas impera, mas participa como formante plástico que passa a compor formas diversas de texturas, que, por sua vez, são ricas em variações tonais e de matizes em uma pintura sobre papel.

A relação entre Vierge e Valle esteve muito ligada às questões que envolviam o suporte *papel*, e o que com ele poderia ser desenvolvido enquanto ilustração: tanto as litográficas, como as aquarelas. "O pai da ilustração moderna" tornou-se um interlocutor de Valle em relação à sua obra e reafirmou, nele, a idéia de que esse suporte, o papel, era a base do mundo e do universo imaginário (ao qual Valle também acrescentaria o universo mnemônico)[10]. Vierge foi reconhecido, como se disse, por seus desenhos expressivos que retrataram a crua realidade da violência animal do homem na guerra franco-prussiana (1870), onde o horror e o absurdo dos valores do ser foram delimitados pelos interesses dos sujeitos em conflito (fig. 9); mas também o foi pelo trabalho que desenvolveu a partir de seu imaginário ao produzir ilustrações de obras como *As histórias do valoroso fidalgo D. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, realizadas entre 1886-1896 (fig. 10), *A História da França*, de Michelet, e uma série de título de Victor Hugo, entre outras obras.

O papel, suporte delicado e frágil, precisa de uma mão leve, independentemente da força expressiva que a imagem, no conjunto, possa vir a produzir. Como mestre,

[10] A expressão *imaginário* refere-se às infinitas possibilidades com as quais trabalham os pintores a quem nos referimos. Quanto a Valle, essa questão ainda será retomada nos parágrafos finais do item subseqüente. Por sua vez, a expressão *mnemônica* está sendo considerada, pela sua etimologia, como a "arte de cultivar a memória". Valle, como dissemos, e como apontaremos na seqüência, também instaura em suas pinturas fatos relativos à sua memória, aproximando, assim, o tempo e o espaço do passado ao momento do presente instaurado em suas obras.

Vierge conhecia bem essa relação mão-papel, pois dependeriam dela as formas de suas manchas, as aguadas e as aquarelas. A aprendizagem do contato corpo/suporte, isto é, mão/papel, foi adquirida por Valle, pelo intermédio de duas vias: a primeira pelo convívio com Vierge e com Edmond Morin[11] (fig. 11), primeiro desenhista de jornal na França considerado "o mestre do papel"; a segunda pela apreensão dos trabalhos de grandes mestres da pintura espanhola, a exemplo de Velázquez, Greco e Goya, este último também produtor de aguadas, água forte, água tinta brunida, ponta seca, escoplo, enfim, xilogravuras (fig. 12, 13 e 14) e até mesmo litografia – esta já nos anos finais de sua vida (fig. 15).

Valle e Vierge conversavam e discutiam principalmente por meio das próprias aquarelas. Eles aprendiam e ensinavam-se mutuamente acerca dos elementos plásticos tratados de modo lúdico, até, e concentravam-se na luz, cujos efeitos levariam a receber um cuidado especial e particular as cores nos trabalhos que Valle vinha produzindo e produziria nos anos posteriores.

Para compreender a construção, a raiz da pintura de Valle, voltamo-nos, pelo percurso traçado até então, ao entendimento da pintura em *aquarela* (fig. 16). Essa pintura, sabe-se, leva a uma forma de pensar a sua própria construção ou o seu processo, pois, nela, tempo e espaço estão inseridos completamente um no outro, e o conjunto é formado por um espectro visível, a mancha, através da qual emergem camadas translúcidas que se movimentam com a água, abrindo, diluindo ou fechando espaços, imagem que pode ser recuperada metaforicamente na figura do véu de uma noiva movimentando-se na passarela a caminho do altar.

As aguadas, ante-sala da aquarela, foram realizadas desde a época de Cennino Cennini[12], artista educador italiano que, por volta do ano de 1390, escreveu *Il libro dell´Arte*, onde esclarece o fato de que desde o Renascimento todos os artistas pintavam apenas uma aquarela monocromática. Abaixo encontra-se um fragmento de seu "manual", referindo-se à prática em questão:

11 Edmond Morin (1853 – 1937).
12 Cennino d´Andrea Cennini (Colle Val d´Elsa, fins do século XIV e início do século XV).

> "Depois de fixar e acentuar o desenho, sombrearás as formas com lavados de tinta, fazendo-o com tanta água como a que cabe em uma casca de noz e com gotas de tinta; sombrearás com um pincel de pêlo de calda de marta. E assim, de acordo com os escuros e desta mesma forma mais com mais gotas de tinta, poderás fazer os lavados mais escuros." (*apud* Parramón, 1985, p. 18)

Cennini explica no seu livro os métodos e os procedimentos artísticos que já estavam em uso no século XIV – e a técnica da lavada monocromática ainda seria utilizada durante os séculos XV, XVI e XVII. Dessa forma, desde Giotto[13] até meados do século XVIII, quatrocentos anos depois, portanto, todos os artistas seguiam a fórmula de Cennini como regra. A prática das aguadas era considerada mera anotação e não tinha mais valor que o de uma simples documentação, utilizada como referência de ajuda no momento da pintura a óleo (fig. 17). Essa mesma orientação argumentativa pode ser encontrada na *Encyclopédie de l´Art* (1991, p. 1.312):

> "[L´aquarelle est une] technique picturale qui consiste à peindre sur papier (ou sur un support similaire) avec des couleurs transparentes, généralement mélangées à de la gomme arabique, délayées dans de l´eau au moment de l´utilisation. Pour obtenir la couleur blanche, on se sert ordinairement du fond blanc lui-même, laissé à découvert. Déjà connue dans l´ancienne Égypte (papyrus) et en Extrême-Orient (peintures sur soie et sur papier de riz), l´aquarelle, obtenue avec des couleurs mélangées à du blanc d´oeuf, fut utilisée en Europe médievale pour la décoration des manuscrits. L´aquarelle diffère des autres techniques picturales, telles la gouache, détrempe et l´enluminure, par le fait que les couleurs claires sont ici obtenues par adjonction d´eau et non de pigment blanc. L´aquarelle fut utilisée de manière sporadique à l´époque de la Renaissance; au XVIIe. s., cependant, on trouve souvent des aquarelles monochromes, en bistre brun ou sépia clair, sur des dessins à la plume de personnages ou de paysages. L´aquarelle se répandit de plus en plus largement chez les artistes anglais du XVIIIe. s. et la première moitié du XIXe. s"[14].

[13] Ambrogio Giotto de Bondone (Mugello, 1266 – Florença, 1337).
[14] "[A aquarela é uma] técnica pictórica que consiste na pintura sobre papel (ou sobre um suporte similar) com cores transparentes, geralmente misturadas como a goma arábica, diluídas em água no momento de sua utilização. Para que

Um exemplo dessa prática pode ser dado pelo renomado pintor holandês, Rembrandt[15], que utilizou em muitos estudos e anotações as aguadas, na cor sépia escuro, com muita destreza (fig. 18). Em seu trabalho, observa-se a utilização dos elementos plásticos empregados para criar os efeitos de volume, de sombra, de penumbra, de reflexo, enfim, a cor passa a ser um elemento auxiliar da linha enquanto profundidade de seus limites. Partindo de dois matizes, o fundo do papel usado e o sépia, mais a riqueza de tons, o artista promove essa obra "menor" tão notável que mais parece, apropriando-nos de uma linguagem musical, uma "nota de cor". No século XVII, não se pintava ainda a aquarela, como dissemos acima, e a aguada era utilizada como uma prática cujo valor voltava-se a si mesma. Para o artista, era mais que um simples meio de auxílio para a pintura a óleo: era o procedimento de cuja técnica faria surgir a aquarela, um século mais tarde, mas como não poderia deixar de ser, era mais uma forma de manifestação da pintura.

No século XVIII ganham vulto os trabalhos de J. M. W. Turner[16] (fig. 19), que pode ser considerado "o poeta da pintura inglesa", que, com seu lirismo cromático, pinta a aquarela com os mais criativos efeitos de luz e cor. A sua pintura a óleo está comprometida ao fazer da aquarela, tanto pela sua ligeireza na pincelada, como pela sensação da água diluída na tinta e pela forma de pensar a composição estruturada a partir da formação das manchas. Turner cria efeitos de luz pelo contraste claro *vs.* escuro e diluindo seus contornos (contornos efêmeros) para formar gradações intermediárias, muito bem inseridas no matiz dominante. Essa técnica produz em muitas de suas obras uma conotação ambígua, que, por sua vez, gera ao mesmo tempo uma riqueza de aspectos que torna a interpretação do trabalho artístico tão inexaurível.

---

a cor branca seja obtida, é usado o próprio fundo branco do suporte, que fica descoberto de qualquer tinta. Tal técnica já era conhecida no Antigo Egito (na utilização dos papiros) e no Extremo Oriente (nas pinturas sobre seda e sobre o papel feito de arroz), a aquarela, obtida com cores misturadas ao branco, foi utilizada na Europa Medieval para a decoração de manuscritos. A aquarela diferencia-se de outras técnicas pictóricas, como a do guache, a do têmpera e a da iluminura, pelo fato de que as cores claras são, nela, obtidas a partir da junção de água, e não por pigmentos brancos – como nas outras técnicas citadas. A aquarela foi utilizada de maneira esporádica durante o período do Renascimento. No século XVII, entretanto, é possível encontrar aquarelas monocromáticas, em marrom escuro ou sépia claro, no desenho de personagens ou de paisagens. A técnica da aquarela se difunde cada vez mais entre os artistas ingleses do século XVII e da primeira metade do século XIX".

15 Harmenszoon van Rijn Rembrandt (Leyde, 1606 – Amsterdã, 1669).

16 Joseph Mallord Willian Turner (Londres, 1775 – 1851).

Na Espanha, o propulsor da aquarela será o artista Fortuny[17] (fig. 20), que ajudou na divulgação dessa técnica tanto na Itália, como na França. Esse artista será um dos mais conhecidos artistas espanhóis do século XIX, e teve como apelido "Mestre", devido ao seu virtuosismo surpreendente nas áreas do desenho, da pintura a óleo e principalmente da aquarela. Seu estilo foi denominado *Eclecticismo Espanhol*, expressão que na crítica de arte atribui a um indivíduo ou estilo que combina características provenientes de fontes diversas, junção da qual se deriva freqüentemente a suposição, explicita ou não, de que os traços excelentes de vários grandes mestres podem ser selecionados e combinados numa única obra de arte.

Em Roma, onde desenvolveu grande parte de seu trabalho, Fortuny obteve enorme êxito com suas pinturas anedóticas, ambientadas, em geral, no século XVIII. Com 22 anos, viaja ao Marrocos para cumprir uma encomenda pela *Deputación* Espanhola. Nesse momento, Fortuny produziu trabalhos referentes a várias cenas de batalhas da guerra hispano-marroquina (1859). Por ter ficado bastante impressionado com a luz do norte da África, solicitou mais tempo de permanência no local, além de ter realizado várias viagens para lá, após o término do trabalho, com o intuito de continuar pintando suas aquarelas. Essa série de aquarelas "africanas" pode ser a mais destacada em sua obra, tanto pelo valor humano na seleção das imagens realizada por um olhar bastante sensível, voltado para fora de sua realidade e cultura, como pela esplêndida execução e leitura plástica do espaço árido do deserto marroquino, apreendido por uma rica gama de amarelos dourados.

Essas obras primam pelo brilho das cores e pelo bom trabalho de seu pincel, que empregaram, através do ritmo cromático, o contraste, criado a partir dos efeitos de luz, provenientes da confluência da água com a tinta, trabalhada por uma mão como a mesma que fez emergir do horizonte a luz do Alba. Essa forma de criar os efeitos de luz realizava-se com um agrupamento de cores, dependendo de sua composição, e resultava de uma busca plástica que não era apenas baseada no contraste claro *vs*. escuro (contraste tonal), mas também no contraste de cor (de matizes diferentes ou mesmo de gradações). Ao ser escolhida uma cor matriz, criam-se transparências,

[17] Mariano Fortuny y Carbó (Réus, 1838 – Roma, 1874).

diluídas com água, que podem bordar-se com outros matizes – e assim esses bordados podem ser lavados repetidamente, preservando sempre a cor matiz.

As aguadas e as aquarelas são para o pintor uma forma de pensar, de construir o seu imaginário com o processo de ir lavando a cor para encontrar a luz. Esse método era bastante comum entre os praticantes das aguadas e depois seria transportado para as aquarelas, cujo início se deu nos anos finais do século XVIII e iniciais do século XIX, e Fortuny ajudou a difundir o valor plástico da luz, amplamente desenvolvido em seus trabalhos de pintura, em especial os da aquarela.

Tanto na aquarela como na aguada, os efeitos de luz são produzidos pela técnica do *penteamento*[18] como um ato de preciosidade, ou seja, como um ato de preservar com enorme estima e valentia um pequenino núcleo do vasto e infinito universo que se constrói na obra pictórica. Nesse instante único, o artista conversa em solitário um doce canto com Deus: é o instante em que o mais insignificante, o micro dos micros, clama por sua grandiosidade através do núcleo que defendera, tal como os templários, a fé daquele que o produziu. Materializa-se de um modo que nada possa atingi-lo, pois nele nasce e vibra a força da esperança de um novo ser, a alma das cores, o brilho refletido no chão por gotas cristalizadas do orvalho Paulista ou daquele que se encontra em qualquer chão Asturiano. Esse núcleo é a visibilidade das cores, e detém a primeira camada virgem, pura, limpa pelo frescor de ser a "cor semente" da qual vai florescer o resto da poesia a ser recitada pelo texto visual em que se constrói.

Pode-se recuperar o percurso estabelecido até o momento, via produção de aquarelas, do seguinte modo: Fortuny, "mestre das aquarelas", lúdico da luz, que deslumbra o brilho das cores, verte exemplos aos trabalhos de Vierge. E esse faz parte da formação artística de Valle, pois pode ser considerado o seu grande interlocutor, dadas das discussões que tinham, conforme já apontamos, e Valle, por sua vez, leva para a pintura a óleo sobre tela o processo e a técnica de construção dos efeitos de luz

18 *Penteamento* significa a ação de manipular o pincel com qualquer pigmento, comparando-se à mesma ação realizada no ato de "pentear cabelos". A expressão *penteada* é também utilizada, por alguns especialistas em arte, para designar um certo tipo de pincelada velazquiana: sua característica é de ser uma pincelada suave, ligeira, que produz um efeito de uniformidade em seu cromatismo e, assim mesmo, cria uma gradação ampla e sutil. Mas essa expressão designa outros tipos de pinceladas e situações nas quais se pode encontrar e observar esse efeito de sutileza, essa sensação de amor e delicadeza, ao manipularmos um objeto altamente frágil, como, por exemplo, uma cerâmica chinesa do séc. IV a.C.

na aquarela. Valle, por fim, propõe capas translúcidas sobrepostas, reservando matizes limpos e contrastados por meio da cor e determinando uma cor-origem como base da relação do jogo cromático nas suas pinturas (fig. 21).

Segundo o escritor Francisco Carantoña (1986, p. 19): "También resulta fundado sospechar que em Urrabieta [Vierge] comenzó Valle a vislumbrar el valor plastico de la luz sesgada, que comenzaria a ser utilizada en dibujos y cuadros de Gijón, durante los primeros años de siglo". Essa *luz sesgada* apresenta-se como um corte de luz obliqua ou diagonalmente representada nas pinturas. Wölfflin, no livro *Conceitos fundamentais da história da arte*, descreve essa luz do seguinte modo:

> "Na obra de Velázquez, *As Fiandeiras*, ao observador que se detém apenas na estrutura, pode parecer que o pintor do século XVII repetiu aqui o tipo de composição de *A Escola de Atenas*: um primeiro plano que apresenta grupos de figuras mais ou menos equilibrados de ambos os lados, e atrás, bem no meio, um espaço elevado e mais estreito. O quadro de Rafael é um exemplo notável do estilo de representação no plano, com suas numerosas camadas horizontais, dispostas umas atrás das outras. Em Velázquez, na medida em que se consideram isoladamente as figuras, uma impressão análoga é naturalmente eliminada pelo tipo diferente de desenho; além disso, a estrutura global possui um outro significado, pois a parte central, iluminada pelo sol, mantém uma correspondência com a luz do primeiro plano, à direita, criando-se assim uma diagonal luminosa que domina o quadro". (2000, p. 110) (fig. 22 e 23)

Realmente a *luz* será um valor plástico de máxima relevância na obra de Valle, que em muitas ocasiões é bem construída como tal, e em muitas outras é estruturada pela forma de trabalhar as cores, em situações de intensidade maior, colocando-as em pleno contraste, tanto em contraste de matiz, como em diferença tonal constituída pelas cores quentes *vs*. frias ou pela oposição claro *vs*. escuro (fig. 24).

Outro artista que Valle conheceu e que faz parte de seu momento foi Zuloaga, que, em sua segunda viagem a Paris, em 1898, obteve seus primeiros sucessos entre a burguesia parisiense. Coincidentemente, foi nessa mesma época que conheceu o pintor asturiano. Como se trata de um artista cuja obra se enquadra no Modernismo Espanhol,

assim como a de Valle, voltamo-nos às suas referências contextuais, sempre com o intuito de apresentar um panorama da época e apreender um certo clima de opinião a que subjaziam os trabalhos desses pintores aos quais reportamos uma pequena nota biográfica.

Zuloaga nasceu em 1870, em Eibar, na vila de Guipúzcoa, no país Vasco. Desde muito jovem dedicou-se à pintura e ficou conhecido como "o grande copista" do Museu do Prado. Entre seus mestres destacam-se Greco, Velázquez, Ribera[19], Zurbarán[20] e uma forte influência de Goya, principalmente nas temáticas das composições e no traço de grossas pinceladas. Em 1889 viaja para Roma, instalando-se em um *atelier* da Vila Margutta, o que lhe possibilitou trabalhar com dois artistas asturianos, o escultor Folgueras[21] e o pintor Martinez Abades[22]. Com vinte anos, encontra-se na capital francesa, freqüentando o estúdio de *La Palette* e aprendendo ao lado de Chavannes[23]. Esse ambiente propiciou a Zuloaga uma relação com as grandes figuras artísticas daquele período, o que lhe possibilitou um contato bastante próximo com as técnica do Impressionismo: os pintores Paul Gauguin[24], Toulouse-Lautrec[25], Edgar Degas[26], Maurice Denis[27], e o escultor Aguste Rodin[28]. Zuloaga encontra-se entre esse círculo de amizade durante a década que passou na cidade-luz. Sua personalidade pode ser bem apreendida em suas obras e ela se compõe por temas fortemente ligados à tradição espanhola, sustentados por sua profunda vinculação entre os habitantes e as terras do interior do país – principalmente das regiões Castilha e Andaluzia. Seu caráter vasco, suas idéias e emoções, essas transmitidas pela *Geração de 98*, também formarão um eixo temático facilmente apreensível na sua pintura. Seu biógrafo Enrique Lafuente Ferrari (biógrafo também de Valle) comentou a respeito de sua pintura mais discutida e muitas vezes não aceita, *El Cristo de la sangre* (fig. 25), os seguintes aspectos: "a força

19 Jusepe de Ribera (Játiva, 1591 – Nápoles, 1652).
20 Francisco de Zurbarán (Fonte dos Cantos, 1598 – Madri, 1664).
21 Cipriano Folgueras y Doiztua (1863 – 1911).
22 Juan Martinez Abades (Gijón, 1862 – Madri, 1920).
23 Pierre C. Puvis de Chavannes (Lyon,1824 – Paris, 1898).
24 Eugène-Henri-Paul Gauguin (Paris, 1848 – Ilhas Marquesas, 1903).
25 Henri de Toulouse-Lautrec (Albi, 1864 – Malromé, 1901).
26 Edgar Germain Hilaire Degas (Paris, 1834 – 1917).
27 Maurice Denis (Granville, 1870 – Saint-Germain-en-Laye, 1943).
28 François Auguste René Rodin (Paris, 1840 – Meudon, 1917).

expressiva de sua dramaticidade" e "a expressão de um realismo vivo e crônico de uma região da Espanha (Castilha-Andaluzia)", que hoje se compara ao nordeste brasileiro, uma zona muito pobre e árida, em situação desumana de verdadeira miséria.

Suas pinturas vieram a ser expressivas de certas preocupações essenciais daquele movimento que se denominou *Geração de 98*, que foi pano de fundo para as ansiedades que removeram a consciência nacional frente a um movimento histórico decisivo: a crise engendrada pelo que se chamou "desastre colonial", que despertou em muitos homens valiosos de nosso país uma reação que se manifestou no pensamento da época, das letras às artes em geral.

A *Geração de 98* foi um movimento de protesto incorporado por pensadores em todas as extensões culturais da sociedade espanhola, que, vendo o desastre militar de 1898, no qual o país perde suas últimas colônias em Cuba e posteriormente nas Filipinas, devido a uma situação política precária e uma estagnação da sociedade ainda presa a um passado glorioso não existente; tinha que provocar de qualquer maneira uma reforma da vida nacional frente ao problema da decadência espanhola, ressaltada por tintas negras, com reação de profundo pessimismo. Atacaram-se certas tradições do país e se considerou, como a melhor solução para renovar sua vida cultural, o contato com os demais países europeus. Não obstante, apresenta-se de imediato uma mudança de rumo ao se promulgar "novos" valores em nosso passado, o descobrimento de uma *Alma de Espanha*. Três foram os caminhos que escolhidos para chegar a ela: a *paisagem*, a *história* e a *literatura*, considerando sempre Castilha como núcleo da nação.

O encantamento pela *paisagem* castelhana é descoberto e, nele, vêem-se reflexos do sóbrio e austero espírito de seus habitantes, como retratara Zuloaga na pintura *El segoviano* (fig. 26). No terreno da *história* abandona-se a consideração dos sucessos espetaculares de tipo bélico para centrar-se a atenção nos miúdos corriqueiros da vida cotidiana. No domínio da *literatura*, as obras dirigem-se especialmente à retomada dos primitivos medievais, ou bem como Antonio Machado[29]

[29] Antonio Machado (Sevilha, 1875 – Colliure, 1939).

sentiu profundamente a Espanha, perseguindo uma poesia que fora produto de uma autêntica emoção humana:

> Tras el vivir y el soñar
> esta o que mas importa:
> el despertar.

A projeção internacional de Zuloaga o faz uma das figura mais destacadas no Modernismo Espanhol, conjuntamente com Joaquin Sorolla[30], e com os menos agraciados José Solana[31] e Evaristo Valle. A primeira década do século XX corresponde aos anos de projeção internacional de Zuloaga, nos quais ele apresentou exposições na Alemanha – em 1901 obteve medalha de ouro na *Nacional de Dresde* –, Hungria, França, onde em 1908 expôs, no Salão *da Société Nationale*, *Las brujas*, *El brotero* e *Carmen*, com o qual foi o grande triunfador do ano em Paris. Pouco depois realizou sua primeira viagem à América, período em que expôs nos Estados Unidos, México, Chile e Argentina. Em 1912 confirma-se seu êxito europeu, expondo em Viena, Dresde, Budapeste, Munique e Amsterdã.

Em 1919 pintou ao Rei de Espanha (Alfonso XIII), consolidando seu sucesso na sua terra natal, e em 1925 expõe nas *Galerias Reinhardt*, de Nova York, culminando no sucesso ou no reconhecimento considerável de um europeu nas terras da América do Norte. Seguiriam seus triunfos até depois da Guerra Civil Espanhola, inclusive por ter sido considerado "pintor ilustre", por Franco e sua família, a qual também pintou. No ano 1938, participou da *Bienal de Veneza*, com o maior galardão, o *Prêmio Mussolini*. Zuloaga, em 1945, falece como a maior apoteose pública da Espanha. A partir de sua morte, sua projeção não corresponde à sua fama em vida, embora sua obra e sua figura continuem ainda causando polêmicas: ou são dignas de admiração ou, ao contrário, são intencionalmente ignoradas.

Na pintura de Valle são encontradas semelhanças entre as cores utilizadas na sua produção e as cores asturianas, modo recorrente de pintar também em Zuloaga,

[30] Joaquin Sorolla y Bastida (Valência, 1863 – Madri, 1923).
[31] José Gutierrez Solona (1886 – 1945).

que se voltou às cores de Castilha e de Andaluzia, como se viu. Em Valle, os amarelos são cores contrastantes entre si e fortemente cintilantes conforme o disposição da luz. Esse modo de pintar dá uma sensação superficial de alegria cromática e cheia de reflexão e conformidade nas figuras: sua gente aparece como livre de qualquer exagero tendencioso, e também livre de ocultar uma situação penosa frente ao ser humano ou, ainda, em busca de uma forma de viver mais dignamente. A temática tratada por esses dois artistas os coloca no mesmo patamar por uma produção pautada numa força de expressão belíssima e altamente lírica, que tão claramente realizaram com uma mesma concepção e talvez necessidade. Poderemos visualisá-los como frutos da *Geração de 98* nas artes plásticas, onde seus mundos pictóricos estão presentes nos mundos de seus conterrâneos, não para nos citar a crudeza de suas vidas com um total sabor de pessimismo, e sim como elementos presentes de luta e força de orgulho que compõem as suas maravilhosas terras (fig. 27 e 28). Aproximavam-se por enaltecerem as cores que geram os espaços, como símbolos ou bandeiras de uma batalha à sobrevivência naqueles lugares, onde as coisas que se têm para contar a respeito do cotidiano poderiam trazer idéias de como fazer um mundo melhor (fig. 29 e 30). Em poucas ocasiões a devoção dada por uns artistas à cor foi tão representativa.

Outra leitura nos possibilita a separá-los do gosto arraigado em Paris (pois os dois viveram na cidade em datas bastante próximas), relacionado ao decadentismo europeu e caracterizado pela mostra de uma visão pessimista de ressonâncias sociais, em que se enquadram movimentos como o do Expressionismo Alemão dos grupos *Die Brücke* (“A ponte”) e *Der Blaue Reiter* (“O Cavaleiro Azul”).

Em Valle, os trabalhos com a cor estão bastante ligados a um orgulho patriótico e simbólico e também a um querer mostrar a beleza meio desapercebida, oculta nos espaços em que uma grande tristeza domina. Assim, encontramos um olhar que Valle propõe para modificar a sensibilidade: não interessa “tanto” contar o drama, o importante é captar a sensibilidade do ser humano em suas pequenas práticas. Desse modo, então, Valle trata cada uma de suas cores como versos de um poema de amor, e a conjunção delas formaria a estrofe do referido poema (fig. 31).

Valle e Zuloaga também podem ser aproximados pelo interesse de que suas figuras ou personagens fossem também moldadas enquanto características de tipos

humanos e não ligadas somente ao realismo individual. No caso de Valle, reconhece-se que ele era um pintor atento ao temperamento e à situação sociológica, pois lhe interessava sobretudo apresentar suas figuras no meio em que tais aspectos pudessem ser acentuados ou destacados: o marinheiro em conversa junto às redes, as comadres "fofocando", a senhora "dondoca" rodeada de criados e capelães, os notáveis na procissão, os mineiros em torno do líder, o jogador de xadrez durante uma partida, o fidalgo camponês com seus cachorros e seus potros, enfim, Valle pinta mais que "o homem": pinta "a gente" (fig. 32, 33 e 34). É por isso que ele sabe quanto pesa a vida e agrada-lhe sobretudo pintar as pessoas nos momentos em que lhes escapa a rotina da vida diária: os mineiros em descanso ou em situação de diálogo, os marinheiros no porto, os padres sobre seus cavalos, as mulheres na romaria, e muitos sujeitos em efusiva evasão de carnaval, momento no qual podem sair-se deles mesmos em algaravia e em bacanal sem travas.

Depois da *Exposição Universal de 1900*, o trabalho ficou muito difícil em Paris, e isso obrigou Valle a voltar para Gijón, frente à iminente miséria que o sucumbia. A estada em Paris propôs-lhe uma clara posição das limitações que lhe impunha a situação econônica na qual estava imerso, assim como a litografia não satisfazia mais suas ânsias criadoras. O difícil era pular a muralha que o cercava, impedindo-o de ter uma "outra" vida não mais limitada e sem perspectivas.

No período de 1902 a 1905, Valle, paralelamente à pintura, continua realizando alguns trabalhos de litografia, nos quais se evidencia a influência da maneira do fazer parisiense nos seus desenhos (fig. 35). A forma de organizar a cor, a linha e o espaço à maneira de estereótipos e de rupturas formais do *Art nouveau* estão muito presentes não apenas nos desenhos de Valle, mas também em pintores já consagrados, como no caso de seu amigo Zuloaga, a exemplo de *Retrato de Valentine Dethomas*. Valle fez várias as viagens a Madri para visitar o Museu do Prado nesse mesmo período, fato contextual que nos autoriza a reconhecer e a afirmar certas influências dos mestres pintores espanhóis nas pinturas que Valle produziu nessa época. Pintores como Velázquez aportaram uma verdadeira escola para sua pintura. Anteriormente mencionava-se a luz sesgada, também trabalhada nas ilustrações e aquarelas de Vierge, como dissemos, e que em Velázquez está inserida na sua pintura como um

grande e longo processo plástico. Encontramos o impacto de Caravaggio[32] sobre o primeiro período de Velázquez com seu claro *vs*. escuro, não significando que ele sempre se utilizou desse tipo de contraste: tanto é que Velázquez não só tratou de evitar os efeitos teatrais que os nítidos contrastes de luz e sombra determinavam, como também repudiou o uso da *escuridão física* como sinônimo de *mistério*.

Os esforços de Velázquez concentraram-se na busca de uma iluminação naturalista, uma luz com relação à dimensão do espaço, procurando uma penumbra com vários tons diferentes sobrepostos que criam uma transição à escuridão, umas meias-tintas que modelam a penumbra, tratada com uma pasta densa, logrando sombras luminosas, sendo as zonas claras construídas por pinceladas brancas e soltas sobre um modelado fundido. Com essa construção da luz, e os efeitos que dela são provenientes, Velázquez chegara a interpor vários quadros de luzes nas suas pinturas, degradando e distanciando cada uma delas, criando assim efeitos de expansão e de sensação tridimensional.

Essa insistência na trajetória do artista em sublimar um elemento plástico, como no caso da luz aqui discutida, nos leva a apreender uma atitude que se reflete em vários artistas-ícones no mundo da arte: não abandonar nenhuma conquista, mas sim prosseguir nas experiências, incorporando nelas novos elementos, relegando os anteriores a um segundo plano e os fazendo entrar mais desapercebidos nos resultados das fases subseqüentes da experimentação. Foi exatamente isso que sucedeu nos períodos mais "maduros" de Velázquez, onde se sente o incremento de uma riqueza de gama cromática. Nos interiores prevalecem o matiz e o claro *vs*. escuro; nos exteriores, os valores aéreos (do tipo esfumaçado), tratados com ligeireza, suavidade e precisão.

Com isso temos vários elementos plásticos descritos na pintura velazquiana, esta que nos deixou como herança, por exemplo, a luz sesgada; os efeito da tridimensionalidade dos espaços na pintura à base de jogo de luzes; a criação de várias linhas de tons diferentes transpostas umas às outras; as pinceladas penteadas – suavidade dada em uma pincelada com certa uniformidade cromática (cf. nota 18); a incorporação de pequenas pinceladas claras sobre uma base pastosa com o intuito de

[32] Michelangelo Merisi (Caravaggio: Milão, 1571 – Grosseto, 1610).

iluminar os sombreados – confundidas essas pinceladas com o Impressionismo pela variedade de matizes empregados e de fácil percepção da colocação limpa de suas cores –; as famosas veladuras ou camadas de tinta finas sobre uma mais densa e quase seca, dando a sensação de transparência; entre outras várias conquistas (fig. 36 e 37).

Todo esse material velazquiano serviu como fonte didática para Valle, como pode ser ilustrado a partir da pintura *Florencio Rodriguez del Valle* (fig. 38). A figuratividade do rosto do *menino* se dá por meio de pinceladas deslizadas de modo suave e delicadamente penteadas. Observa-se como o contraste claro *vs*. escuro é bem demarcado, forçando, até, suas linhas em torno do rosto. O amarelo se sobrepõe como fonte de luz em gradações com o fundo já realizado de matiz marrom-terra tostado e carmim, criando assim uma série de ocres quentes ou alaranjados em busca de uma saturação da cor-origem. As partes mais escuras são trabalhadas com o mesmo marrom e carmim, complementados com azul ultramar, dando um aspecto médio verdoso em alguns pontos. O fundo com o cabelo se aproxima bastante ao estilo de Velázquez, como se pode apreender nas pinceladas penteadas que diluem o contraste tonal, como também nos pontos de sombreado da roupa com um branco manchado de verde, formado a partir do azul prússia e do amarelo limão siciliano. Nesses pontos, foram utilizados dois tipos de pincelada, uma mais densa e outra mais fina, criando o efeito de semitransparência.

A importância do contraste tonal, assim como será futuramente o contraste cromático dos complementares, será apreendida por Valle a ponto de tornar-se uma marca de seu estilo, pois, para ele, no contraste encontram-se o deslumbre da luz, a força que gera o movimento da cor e o ritmo para uma poética das cores. Velázquez tem essa mesma leitura, mas vinculada à outra realidade, a de seu tempo. De alguma forma, porém, ele também procurou esse ritmo, partindo dos efeitos de luminosidade a partir dos quais desvelou maneiras que contribuiriam para formação de um código ou talvez “de técnicas a um serviço”, não só de um mecenas, mas sim de um código a ser descrito na pintura por seus futuros companheiros da arte ou por qualquer alma que sentisse a necessidade de contemplar analítica ou descritivamente uma pintura, de descobrir, como receptor, a sensibilidade do artista ao entrar em contato

comunicacional com um outro ser totalmente atemporal, presente no trabalho da pintura e como alma emissora.

A produção de Evaristo Valle e os movimentos de sua recepção

Em 1480, os Reis Católicos autorizam a construção de um porto em uma cidade já destruída um século antes, pois sempre fora alvo de diversas invasões. Tal cidade foi considerada um importante ponto comercial para os romanos, anteriormente semantizada pelos celtas, conhecida pelos visigodos, exaltada pelos mulçumanos e desejada pelos *vikings*, miscigenação que só enalteceu essa pequena península configurada em forma de concha (fig. 39, 40 e 41), tão estrategicamente situada ao norte de Espanha, pertencendo à grande Península Ibérica, bem abaixo da Grã-Bretanha e com saídas na lateral para o restante do continente europeu (fig. 42). Em 1892, com a necessidade de expandir o minério, principalmente o de carvão, um novo porto foi construído, o *Musel*, o que mais fez ganhar vulto, no âmbito internacional, a importância dessa cidade, que é a mesma em que nasceu Valle, Gijón, cuja história é importante de ser recuperada para nos dar uma noção dos receptores primeiros dos trabalhos artísticos efetuados pelo artista. Já no século XX, a cidade significa para os ingleses uma porta de saída para os minérios espanhóis, comprados a baixo custo, devido à mão de obra semi-escrava da Espanha daquele período.

Durante a Revolução e a Guerra Civil, os próprios ingleses tornam-se contribuidores do exército franquista. Esses conflitos destruíram a cidade com a ajuda dos nazistas às Forças Azuis de Franco que lutavam contra o Exército Vermelho da República de então. Gijón, mais uma vez, tem elevada a sua importância, agora, durante a Segunda Guerra Mundial, pois o exército de Hitler teve lá um paradouro seguro, uma vez que a cidade encontra-se situada num ponto estratégico bastante peculiar frente ao continente Europeu. Embora a cidade tenha recebido, mesmo na época de Valle, uma ressonância considerável em relação ao processo de industrialização, ela não deixou de ter um comportamento provinciano vinculado a seus habitante marinheiros, camponeses e a uma camada da população com um nível social muito baixo, que sofreria muito com agravo da situação da cidade – e do próprio país – durante várias décadas do século XX.

Gijón, cidade natal de Valle, como vimos, pelo posicionamento geográfico em relação a outras cidades espanholas, é considerada a “capital marítima” da província de Astúrias. Foi nela que Valle iniciou suas primeiras exposições de desenhos e de aquarelas, principalmente nas vitrines dos grandes comércios em 1907, após uma outra estada de curta duração em Paris, momento em que conheceu Luis Bonafoux, cronista, crítico de arte e diretor do jornal *El Heraldo*, que acompanharia muito de perto o seu trabalho, apresentando a ele, inclusive, várias figuras de importância no mundo de arte em Paris, dentre elas a de seu amigo e admirador, Ignácio Zuloaga, sobre quem já comentamos.

A exposição de 1907 significou muito para Valle, na qual e a partir da qual ele pôde ser visto com mais respeito – uma vez que já era reconhecido por seus trabalhos de litografia e de caricatura publicados em jornais e revistas – e admirado como pintor. Os meios de comunicação da época comentaram diversas vezes a sua produção. As obras expostas compreendiam desde desenhos ao pastel sobre cartão e caricaturas em aquarela a retratos e paisagens asturianas apresentadas com a técnica óleo sobre tela. Os trabalhos da exposição foram elogiados pelo crítico Ramon Lull, do jornal *Independiente*, que o comparou aos mestres Goya e Greco, sem mesmo referir-se a qualquer idéia de mimetismo, cópia ou plágio, e sim ressaltando a grandeza expressiva e viva de suas figuras resplandecentes no conjunto da obra apresentada. Lull destacou, em suas críticas, que o elemento que originou as boas impressões provenientes do contato com as obras centrava-se principalmente no uso das cores, cujos efeitos lhe causaram sensações de diversos tipos, dentre eles “a de imensidão no ambiente, com uma harmonia sutil de cores baseadas em uma rica gama de cinzas, altamente comparadas ao ecossistema em que habitava o artista”. A citação abaixo, que recupera parte da crítica de Lull, apresenta uma idéia do que ele considerou acerca da obra de Valle e, claro, mostra um dos modos de ser analisada a obra de arte naquela época:

> “Los pintore del norte suelen ser más meditativos que los merididionales; éstos les satisfacen las grandes manchas de ly y sombra; conviersa a las personas, como he hicho antes, en nota de coloer. Ven más extremo, la superficie (...). El que aquí nace pintor, tiene que ser colorista, como lo fueron y lo son los flamencos y holandeses que viven en un medio análogo, como lo es

> Valle. Pero hay que hacer aquí una aclaración: el colorista a secas se deja arrastrar por un automatismo cerebral inconsciente, arroja color sobre un lienzo y el resultado final es darnos una sensación análoga a la que nos da un lapiz o cualquier superficie coloreada; esto es insignificante, coloca al artista que tal hace a altura de una cotorra: pues como diria un ornitólogo, por selección natural han llegado a tener estas aves bello plumaje que admiramos, lo cual supone en ellas cierta percepción de color análoga a la percepción de un colorista; por conseguinte, el que no siente más que la nota de color queda reducido como categoría intelectual a una cotorra; no, Evaristo no es el colorista incosciente, Valle piensa como sicólogo, siente como poeta; subordina color, líneas, emóción a un pensamiento para darle vida plástica, aspira a la concepción artística completa.
>
> Si por la sinceridad, si por la solidez de ejecución y el sereno equilibrio de sus obras, Valle se acerca a los clásicos, por el modo de concebir y de expressar, por la penetrante adivinación sicológica, es moderno, y crea un género de pintura completamente personal". (*El Independiente*, 21 dezembro de 1907: *apud* Carantoña, 1986, p. 38-39)

Entusiasmado pela boa crítica recebida em sua primeira exposição de Gijón, exaltado e animado pelos amigos, Valle decidiu partir novamente à conquista de Paris (1908-1911). Instala-se em um *atelier* à rua Belloni, nas imediações do *Boulevard Montparnasse*. Nessa época Valle se encontrou numa mais grata, mais cômoda, e inclusive mais rica situação do ponto de vista de experiências pictóricas. A produção de Valle desse período vincula-se a uma série de retratos de soberanos, como o da *Marquesa de Fishe* e o da *Duquesa de Bolefue de Escócia*. Além disso, compôs também os retratos do sul-americano *Mr. Garzón* (redator do *Le Figaro*) e da mãe dele e também de *Dona Mercedes Abellaneda*. Ao mundo do artista descortinou-se um novo horizonte: dessa vez tudo indicava um sucesso mais concreto e mais promissor na capital francesa. Reencontrou velhos amigos, como os pintores conterrâneos, Daniel Vázquez Díaz[33] e Cristoval Ruiz[34] (fig. 43), e fez novas amizades, como a de Amadeo

[33] Daniel Vázquez Díaz (Huelva, 1882 – Madri, 1969).
[34] Cristóbal Ruiz (Villacarrillo, 1881 – México, 1962).

Modigliani[35], que despontava no mundo das artes com *O retrato de Constantino Brancusi*[36] (fig. 44) e a pintura *La juive* (fig. 45), apresentada por Modigliani ao *Salão dos Independentes* em 1908.

Valle conheceu essas pinturas que, segundo afirma Carontoña (1986, p. 45), em muitas de suas facetas não estão tão longe de um olhar muito representativo com o sentimento da cor. No entanto, fica muito difícil afirmar que Valle tenha apreendido alguns traços da pintura de Modigliani, pois parece poder ser possível afirmar que a forma de pintar os retratos daquele momento seguiu um mesmo "esquema", como ocorria com a *Escola de Paris*: não obstante algumas diferenças de estilo que cada artista possuía, podia-se apreender uma certa unidade. As diferenças entre ambos pintores, Valle e Modigliani, estão nos seus pilares-mestres.

Modigliani era visto como o herdeiro de Botticelli[37], devido à graça linear de suas composições, provenientes do Renascimento Italiano. Seus primeiros trabalhos deixavam um caminho de interesse bem definido, tendo como temas pictóricos principais o retrato e o nu, esse com uma forte carga de erotismo. As linhas alongadas e angulares predizem uma discussão ao diálogo com o mundo tridimensional do escultórico com o qual, anos depois, após o encontro com Brancusi[38], identificou-se com o gosto pelas talhas africanas e pela arte primitiva. Entre os anos de 1909 e 1914, Modigliani trabalhava com plena dedicação à escultura. Ao fim da Primeira Guerra Mundial, devido à dificuldade de serem encontrados os materiais para a arte que então desenvolvia, Modigliani voltou-se novamente à pintura. Enquanto a sua cor tem uma influência do movimento Fauvista, ainda que nunca pertença a nenhum movimento artístico em particular, pode-se conjeturar que esse traço de estilo vem de um de seus propulsores, Cézanne[39], que teve grande interesse plástico pelas formas mais geométricas e uma preocupação na sua disposição nos espaços, criando outras dimensões, além de se voltar à maneira de serem tratadas a cor e a textura.

---

35 Amadeo Modigliani (Livourne, 1884 – Paris, 1920).
36 Escultor que pertencia ao "grupo" ou "formigueiro" da rua Belloni, e que, inclusive, também conheceu Valle.
37 Alessandro di Mariano Filipepi (Sandro Botticelli: Florença, 1445 – 1510).
38 Constantino Brancusi (Pestiani Gorj, 1876 – Paris, 1957) – vide nota 36.
39 Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 1839 – 1906).

Embora também sejam encontradas marcas estilísticas de Cézanne na obra de Valle, elas têm força mais perene na obra de Modigliani. Como já dissemos nas páginas do primeiro item, a grande influência de Valle, via pintura, foram os trabalhos de Velázquez, e de Greco e de Goya, aos quais ele estudou autodidaticamente.

Valle também "mergulhou" na vida das boates e dos cafés dos bairros artísticos parisienses, como ele mesmo revela em suas memórias já mencionadas. Essa faceta boêmia proporcionou-lhe freqüentar, por exemplo, o *Café Dumesmil*, localizado na região de Montparnasse, onde a sorte fez ocasionalmente com que disputasse uma partida de xadrez com um estranho imigrante russo, que ficaria muito conhecido ao explodir a Revolução Russa, identificado como Lênin. Valle tem uma pintura intitulada *El orador* (fig. 46), cuja figura que representa o *orador* está alçada em uma plataforma – e seus traços lembram vagamente o próprio Lênin (fig. 47), embora a expressão facial não esteja totalmente iconizada. O *orador* dirige-se, num espaço público, a um grupo que parece ser formado por camponeses. Esse texto possui um arranjo pictórico bastante atrativo com uma grande sugestão político-dialética. Seja ou não coincidência, ou talvez intuição, pode-se supor que ele tenha sido repintado, já que a data original da pintura é desta última fase em Paris.

Sabendo que Valle "retocou" várias obras em diferentes períodos, cabe a possibilidade de *El orador* ter sido retocado nos anos posteriores a 1917, como sugere o historiador Franciso Carantoña (1986, p. 46). Com certeza a figura gesticuladora do Lênin "real" marcou o artista. Também cabe ressaltar aqui que naquela época Lênin se encontrava com certa assiduidade com outros exilados nas cercanias que também eram freqüentadas por Valle. Da mesma forma, é importante lembrar que Valle era caricaturista profissional – sempre enviava trabalhos para jornais espanhóis, feitos a partir da "qualidade" indiscutível de sua memória fotográfica[40].

Valle foi um grande observador de expressões humanas, como se pode verificar nos retratos que produziu, pois suas figuras são sempre bem expressivas e muito peculiares, enaltecidas com cores determinadas para aspetos singulares do caráter

[40] Esse recurso de uso da memória, inclusive, pode ser ilustrado com a história em torno de uma Revista Asturiana que encomendou a Valle a caricatura de alguns ilustres e eloqüentes gijonenses. Mesmo fazendo muito tempo que

"entranhável" e completamente passível de "definição psicológica". Com mera intuição, mas baseada em estudos de pesquisa, defendemos uma provável caracterização de Lênin na pintura *El orador*, produzida provavelmente na terceira estada de Valle em Paris. Nesse mesmo período, mais exatamente em 1909, é realizada uma exposição em Madri, na *Sala Iturrioz*, na qual são apresentados trabalhos que causaram bastante assombro e impacto para seu tempo devido às temáticas neles tratadas. É nessa exposição que foi apresentada a pintura *Orador del rojo pendón*, que, por sua vez, possuía características muito similares ao *El orador*, comparadas e descritas pelo crítico madrileno Rafael Solis para o jornal *La correspondencia de España*. O paradeiro de ambas as obras, se é que elas são mesmo diferentes, é desconhecido, o que não causa nenhuma surpresa ao se levar em conta o contexto da época, pois o período franquista da Espanha, principalmente na região asturiana, berço da revolução e guardiã de vários revolucionários perseguidos por várias décadas, considerava pinturas como essas muito "comprometedoras".

A exposição na *Sala Iturrioz* foi amplamente divulgada nos círculos culturais de Madri, desde o refúgio do pensamento intelectual da época, o *Ateneo*, até os mais prestigiosos jornais e revistas, criando grandes polêmicas. São os críticos do momento que analisam com profundo detalhe as pinturas, e colocam-se, em geral, em acordo quantos aos méritos de Valle, recém-chegado de Paris a Madri, e logrando impor-se com respeitabilidade. Dois renomados críticos fazem relações diretas entre Valle e Goya, mais especificadamente ao que se diz respeito às temáticas empregadas, como o caso das pinturas intituladas *Bruja* e *De donde vendra*:

Para o *La correspondencia de España*, Solis escreveu:

> "En ellos há querido Valle asimilarse todo el espíritu sarcástico y desenfadado de Goya en sus 'Caprichos', y preciso es decir que lo ha logrado, porque ambas obras tienen el sello especial de los interesants delirios del Maestro". (Madri, 04 de junho de 1909: *apud* Carantoña, 1986, p. 53)

Francisco Alcântara, para o *El Imparcial*, elabora uma crítica bastante mordaz:

Valle não tinha contato com eles, conseguiu produzir um trabalho bastante rico no detalhe desses sujeitos que proporcionou à Revista um grande sucesso de publicação. (fig. 48, 49 e 50).

> "Más personalmente cómico y caricaturista resulta Valle em estos asuntos, en los que todo es suyo, que en las imitaciones de Goya. En éstas se ve Goya en primer lugar, y dispués a Valle, naturalmente inferior, muy inferior ao Maestro". (Madri, 4 de junho de 1909: *apud* Carantoña, 1986, p. 54)

Terminada essa exposição de Madri, Valle volta a Paris e continua retratando a burguesia. Quase consolidado por seu trabalho, e encontrando-se "bem" ambientado no meio artístico, atravessa o seu caminho, de uma forma inesperada, uma doença psíquica, a *agorafobia*, conhecida por instaurar no sujeito uma sensação mórbida de angústia frente aos grandes e extensos espaços urbanos, como praças e ruas largas. Impossibilitado de andar em locais abertos e públicos, e já de volta a Gijón, Valle ficou sem conseguir sair de casa por quase oito anos. O próprio pintor descreve esta situação em *Autobiografia breve*, retomada por Carantoña:

> "A Gijón a veraear em 1910. A Paris. Siguen las señoras.Pinto también escenas y cabezas del halpa parisién (...). Un marchante, de segunda fila, se interessa por mi pintura. Expongo dos años seguidos en el Salón Nacional. La cosa va bien. Pero no así la salud. Trasntornos. No puedo cruzar las calles. Siento vértigo del espacio. Los asfaltos, los suelos lisos, me horrorizan. De este modo no puedo salir en Paris. A Gijón. En casa, bien; pero cuando pongo el pie en el portal me acomete una excitación nerviosa, y tengo que dar la vuelta escalera arriba". (*apud* Carantoña, 1986, p. 55)

Recluso em sua casa em Gijón, Valle permanece entre 1911 e 1919, sentindo sofredoramente a tirania angustiante de sua doença, cujo processo ele mesmo relata:

> "Varios años aí encerrado em casa y sin pintar. Pero, en cambio, no ceso de emborronar cuartillas. Ya que por mi enfermedad no puedo vivir el mundo de fuera, con esto de escribir he inventando otro, para mí solo, y dentro de mi casa, que al cabo me resulta más interesate que el vivir en Gijón, o acaso en París. La pintura vuelve a llamar a la puerta. Imprimo mi novela. 'Oves e Isabel' (1919)". (*apud* Carantoña, 1986, p. 59)

Construiu-se uma espécie de “lenda” em relação a esse período de reclusão total. Os relatos são bastante ambíguos, pois parece que o próprio Valle contava sua história de formas diferentes, o que desorienta afirmações precisas a respeito dos pormenores dessa fase. Existe, por exemplo, um esquema biográfico que Valle, em 1923, oferece ao crítico inglês P. G. Konody, que, mais tarde, seria publicado na *Revista Drawing and Design*, ao público britânico. No que tange aos acontecimentos até o ano em questão, pode-se ler o seguinte:

> “Evaristo Valle nació em Gijón (Asturias) de muy distinguidos padres, pero la fortuna adversa le obligó a ganarse la vida desde muy carta edad en un Banco de su pueblo natal; a los dieciocho años entró a trabajar en una refinería de petróleos, después en una litografia; pero dominado por una irresistible vocación a la pintura se fue a parís a dedicarse a su arte, liberádose del trabajo rutinario, aunque a veces tuvo que luchar duramente para sostenerse; en París conoció al escritor Luis Bonafaux que le animó con fuerza. Por último, sus cuadros fueron aceptados dos años por el Jurado del Salón Nacional de París. Como consecuencia de este largo período de dura vida, le aquejó una aguada neurastenia que le obligó a volver a su pueblo natal. Durante ocho años no volvió a coger el pincel. Hace cuatro años empezó a pintar otra vez”.(*apud* Carantoña, 1986, p. 60)

Por volta de 1919, alguns amigos animaram Valle a realizar uma exposição em Gijón, da qual originou outra exposição, agora em Madri. Na época, a casa de Valle era ladeada pela do crítico Fernando G. Vela – fiel amigo e grande comentarista de suas pinturas –, que escreveu uma crônica para o jornal *El Sol*, alterando bastante o período de reclusão de Valle, acrescentando nele alguns anos. Por sua relação próxima com o artista – inclusive como “vizinho”, como dissemos –, é importante comparar o seu depoimento com o de outros, mesmo que isso contribua ainda mais para que haja mesmo um desencontro de informações a respeito do período de reclusão de Valle:

> "Expone algunos cuadros em el Salón del Campo de Marte; el redactor del Figaro, Eugene Garzón, le da la mano y el dibujante de apachesas se convierte en un pintor de retratos de burguesas en los que pone un vislumbre de la mirada diabólica y de la boca sangrienta de aquellas. Pero de pronto se sacude de esta vida, tira los pinceles y regressa a Gijón, como él dice, 'pensando solamente en la muerte', y casi casi, para meterse en una cartuja.
>
> Por aquí anduvo siete, ocho, dez años, algo neurastémico, misántropo, paseante crepuscular del Malecón y del Muro, imprenetrable, con una barba recortada a lo bretón. No pinta ni si acuerda de ello; pero escribe.
>
> Y lo mismo que un día dejó los pinceles, otros los ha vuelto a coger. En un año ha pintado lo que dejó de pintar en diez. Un negociante de arte de Nueva York le ha susurrado uns palabras mágicas al oído; entonces, Evaristo ha empaquetado sus cuadros y ha cogido el tren, pero antes va a exponer en Madrid sus carnavaladas, sus mujerucas caminando tras de borriquitos, sus lavaderas atravesando con los bultos de ropa a la cabeza los verdes prados, sus pescadores de Cimadevilla, sus paisajes de recuerdos". (Carantoña, 1986, p. 60-61)

Enfim não cabe neste trabalho a discussão sobre os registros e elementos de pesquisa que possam levar a um ou a outro autor sobre afirmação do período concreto da agorafobia do pintor. O que se pode deduzir desse período de clausura é, não obstante o próprio discurso de Valle ao editor da *Drawing and Design*, como vimos, a não absoluta nulidade da pintura, pois encontramos obras como, por exemplo, o *Triptico*[41]. Descrita por Carantoña (1986, p. 61) do seguinte modo:

> "Se trata de um cuadro de imaginación inspirado remotamente em unas tarjetas postales traídas de Italia por el matrimonio de Rodríguez; lo importante de esta obra es el color, pues allí se encuentra como en embrión muchas de las novedades que caracterizarán la obra de Valle en años posteriores".

[41] Essa obra e mais adiante *Crepúsculos* não se encontram disponíveis para reprodução.

O primeiro biógrafo de Valle foi Ferrari, que nos lembra de uma citação feita pelo próprio pintor, utilizada em um texto para uma exposição póstuma, apresentada no *Banco Herrero*, em Oviedo, em 03 de dezembro de 1997: “Más que pintar en el lienzo, me gustaba de mirar y pintar el cuadro en la imaginación”. Nessa citação de cunho autobiográfico, ressalta-se uma peculiaridade da personalidade artística de Valle, pois ela esclarece a forma de pensar de um pintor intensamente comprometido com sua pintura e com seus modos de vida.

O ato de pintar não está sedimentado apenas naquele momento da ação, mas se espalha por todos os minutos da vida do artista, por todos os momentos em que o sangue que leva o mais vermelho de todos os vermelhos nos faz fluir na natureza. O pintor que “pinta”, pinta de noite e pinta de dia, tanto pinta nos sonhos como pinta nos fazeres de seu cotidiano. *Pintar* é colorir o mundo real e dar vida ao imaginário; é viver o mundo que passa desapercebido para os outros que não querem, que não podem ou que não sabem enxergar e desvelar o enigma do ser. É assim, podemos dizer, um romance platônico que o pintor estabelece com as cores, de tal forma que, embora outras coisas possam seduzi-lo, ele não consegue ser infiel a suas cores. E isso seria mesmo o de esperar: afinal de contas, a cor está metabolizada principalmente no organismo do artista que consegue expressar, por sua combinação harmoniosa – ou não –, todo o seu universo interior. *Cor* e *pintor*, nessa perspectiva de trabalho, formam um único e mesmo ser. A percepção atenta a qualquer estímulo motivado pelo universo das cores funciona como as artérias bombeadas pelo coração, e nossos sentimentos navegam pelo *mar de emoções*, dançando ao ritmo de *ondas líricas*, todas elas construídas por pintores apaixonados, que vêem nos sonhos seus *barquinhos de papel* sendo levados pelos ventos da imaginação. Esses sonhos, no entanto, são também a sua realidade!

Acreditamos que o poeta asturiano da cor, em seu período de abulia, tenha sofrido muito em suas agudas crises de neuroses, mas teve a imaginação como seu coadjuvante para a ação concreta do trabalho artístico. Do mesmo modo, teve também um sentimento de impotência frente à beleza do imaginário, pelo temor de que nunca pudesse chegar a igualá-la na sua execução. Tal pensamento acompanhou Valle desde muito jovem. Mas uma coisa é certa: Valle continuou pintando durante seu período de

abulia – na imaginação, nessa tela infinita –, tendo como companhia todo o universo e uma só barreira impossibilitadora, que foi o revés de sua plena saúde física/mental.

A imaginação oferece ao artista ou ao pintor um espaço ilimitado de refúgio que se mostra tão gratificante como o paraíso no céu, constantemente almejado por vários segmentos religiosos. No universo da imaginação, encontra-se a verdadeira liberdade do ser ou o apoio aos incompreendidos, como também o direito de os calados expressarem-se, como também a justiça dada às dores e aos sofrimentos terrenos, como também o infinito sem barreiras, como também o encontro das almas em comunicação, e como também o autoperdão de não conseguirmos gostar de alguns traços do nosso próprio modo de ser e estar no mundo.

Em 1915, numa exposição coletiva realizada no *Real Club Astur* de Gijón, Valle apresentou seis pinturas, cujo conjunto careceu da falta de uma unidade. Isso talvez possa ser explicado pela rápida improvisação com a qual escolheu os trabalhos a serem expostos. Seus biógrafos, Ferrari e Carantoña, descrevem os esforço de vários amigos de Valle que tentaram resgatá-lo de sua clausura, incentivando-o a expor, como no caso dessa apresentação. É bastante provável que parte das pinturas tenha sido realizada no momento anterior ao de sua reclusão, como o *La abuela del pintor* (fig. 51), pintado por volta de 1910. De qualquer forma, suas pinturas foram bem recebidas na exposição, sendo as críticas dos principais jornais da cidade, *El Comercio* e *El Noroeste*, muito favoráveis aos trabalhos.

Na exposição de *Belas Artes* de Oviedo, em 1916, Valle apresentou quatro pinturas denominadas *Crepúsculos*, produzidas entre os anos 1915-16. Destacam-se pelo conjunto cromático das pinturas, sendo já peculiar sua maneira de fazer suas camadas grossas e uniformes, assim como a utilização de *mechas*, sobre a qual comentaremos a seguir – que podemos atribuir como uma das características de grande parte de sua obra. Nessa série, contrapõe-se uma espécie de camadas aguadas sobrepostas a outras camadas mais densas, criando efeitos que nos reportam ao resultado das pinturas aquareladas. Esse trabalho é a concretização do restabelecimento a suas atividades criadoras, isto é, a volta de Valle aos pincéis, de um modo mais constante.

Em 1917, Valle, um pouco recuperado da agorafobia, mostra-se como um artista com ganas de pintar, tendo já superado parte de sua neurose, e realizando uma série de pinturas. Tais pinturas podem ser descritas como "esboços" pela sua "pequena" dimensão, e pelo peculiar emprego do suporte cartão sobre as quais foram produzidas. Não há informações de que elas tenham sido realizadas em telas maiores, mas cada uma delas é uma "preciosidade", tanto pela riqueza da construção cromática, como por seu frescor e por sua espontaneidade: *El palco del gomoso*, *El palco familiar*, *El palco de la ninã rubia*, *El palco de la vieja dama*.

Os "altos e baixos" de Valle, representados pelo isolamento e pela solidão que o acompanharam ao longo de sua vida, foram em muitas ocasiões retratados em suas obras. A solidão, sabe-se, também pode proporcionar ao sujeito um convite à reflexão, à meditação, à recriação de um mundo, como ocorreu com Valle, que, com sua sensibilidade, foi capaz de elaborar em sua vida interior observações precisas sobre sua arte, e sobre a relação de sua arte com o mundo. Alimentando-se sempre de suas lembranças, sobre elas elaborava pensamentos que correspondiam a impressões antigas e, analisando-as à distância, chegava a aflorar com viva claridade a propósito do que sua arte pretendia, sobre suas simpatias e sobre suas repulsões. Sendo muito jovem quando saía para pintar na natureza, intentando expressar a emoção que ela lhe produzia, o próprio Valle relata essa circunstância nas memórias descritas ao seu primeiro biógrafo:

> "Yo iba a pintar. Pero al llegar allí bien puedo decir que la naturaleza me emborrachó. Los paisajes jugaban con mis ojos al alimón[42]. Con tanta fuerza y con tanta belleza se me presentaban uno tras otro, que ya mareado de ver, cerré los ojos y, en vez de pintar en el lienzo, pinté en la imaginación. Oh, qué cuadros estos míos! No llegará un día en que se puedan hacer visibles los maravillhosos sueños que ni por asomo alcanzan a expressar el pincel y la pluma?". (*apud* Ferrari, 1963, p. 23)

[42] N.A.: Aqui, Valle faz um jogo com a linguagem verbal. *Limão* refere-se à cor limão, em espanhol, que, por sua vez, é similar ao limão siciliano, que tem um amarelo intenso, que vai de uma amarelo saturado a um amarelo levemente esverdeado. Há também uma outra alusão do autor, que recupera, nessa passagem, uma expressão popular em que se afirma que a percepção brinca com a desconcentração ao olhar um limoeiro o grupo de limões com suas diferentes tonalidades.

Para Valle, a pintura é também de natureza mental, pois ele a trabalha com a memória, as lembranças, assim como a espontaneidade faz parte de um jogo de emoções. Não será um copista de paisagens, nem um repórter do natural, é um artista que decantava juntamente ao lirismo da paisagem, a luz, as cores e as figuras que podiam ajudar-lhe a liberar essa bebedeira lírica que lhe possuía frente à natureza. O que ele captava de uma paisagem, o que mais lhe atraía, era a luz, a emoção da cor com o momento lírico, expressável a partir de uma determinada gama e uma relação de tons. Não era qualquer paisagem que pintava ao acaso, mas sim a que lhe deixava profunda vida em seu espírito através de uma impressão bastante marcada, um ruminar em suas lembranças, guardadas como preciosidade em sua caixinha de sensibilidade. Ele traz tudo de seu sentimento, transmitindo-o em forma de sensações para a sua obra. Isso despertava como com uma fagulha para o início de uma pintura na sua elaboração mental, com impregnação lenta ou rápida de seu espírito com um ambiente de atrativo e lírico de um instante entrevisto, arquivado já como seu tema. Seu motivo – *le motif*, como mencionava Cézanne –, era como um grão na terra, que, com o tempo, fecundava-se até brotar em sua consciência como necessidade de ser transposto à tela. O tempo desse despertar era indeterminado, pois uma nova pintura podia nascer a qualquer momento do dia, com ou sem pincel nas mãos, prática que não fez com que Valle ficasse escravo à fidelidade de uma realidade presente.

Em espanhol há uma expressão para os “sonhadores que olham na direção do infinito”, percebendo-o como outra dimensão fora deste mundo: *contemplanubes*. Ferrari, o primeiro biógrafo de Valle, como vimos, colocou-lhe justamente esse apelido, e cita a diferença que essa característica, agregada ao modo de Valle fazer a pintura, tinha em relação aos pintores espanhóis do momento:

> “[Evaristo Valle] no era un pintor normal, sino un *contemplanubes* (...). En la pintura española de su tiempo era totalmente opuesto: modelo y estudio, taller y modelo (...). En la pintura española de la segunda mitad del XIX dominaron de modo casi absoluto los pintores nacidos a orillas del Mediterráneo, que impusieron su materialismo sensualista a nuestro arte, su realismo crudo,

> evocador inmediato de la presencia, vacío de lirismo e intimidad. Ortega e Gasset, educado bajo la ardosa luz de Málaga, pero recriado en lo que él llamó las niebas germánicas, sintió dolorosamente la servundumbre del español al realismo crudo y sin poesía y disparó sus dardos en sus meditaciones del Quixote al arte mediterráneo que busca esa áspera fiereza de lo presente como tal. Pero el mundo está compuesto de dos castas de hombres, los meditadores y los sensuales, que es como decir los profundos y los superficiales (...). Si Sorolla es el gran pintor sensualista que no pudo escapar a la servindumbre del modelo, a la áspera fiereza de lo presente, Valle, español cantábrico, está en el polo opuesto. En realidad, Valle es una excepción de la pintura de su tiempo en la España (...) [Valle] no es un pintor español de fantasmagorías sino de realidades, pero, como decía Ortega de los gregos, de realidades recordadas: 'Los griegos son realistas de cosas recordadas y recordar es ya idealizar, purificar la hiriente aspereza de las cosas cuando obran sobre nuestros sentidos.' ". (Ferrari, 1963, p. 24-27)

O método de Valle, pintor "sem modelos", como vimos, faz com que ele recorra constantemente à memória, o que lhe possibilita compor o passado em forma de presente: quando o artista quer recordar e reviver a intensidade da atenção, seu trabalho flui de um modo fantástico, pois tudo já está fixado em sua memória e, na de Valle, encontrava-se o rico e intenso arquivo das cores, provenientes de uma contemplação do mundo maravilhoso pelos matizes e pelas irisações – aqui estariam o seu repertório e a sua paleta ideais. Vê-se, por exemplo, nas biografias citadas, como são descritos os vários momentos em que ele contemplava a sua grande coleção das conchas marinhas que herdou de seu pai, vinda principalmente das Filipinas, conforme comenta na autobiografia entregue a Ferrari (1963, p. 27): "Aquí tengo – décia – todos los colores. Todos, incluso los irreales e impossibles; aqueles reflejos verdes, morados, ceúleos, opalinos, nacarados, verdes esmeralda y delicados topacios". O resto estava na sua imaginação e no seu sentido lírico da cor.

Gijón será seu último porto de partida, de onde Valle embarcará naquele *barquinho de papel* que já não flutua mais sobre o mar, mas sobre o ar da eternidade. Abrasamos a despedida do homem e enunciamos, de maneira diferente, a sua

chegada. Esquecemo-nos, no entanto, que a mesma luz que semea a vinda, semea também a ida. E essa é envolvida pela fluorescência que nos mantém eternamente acesos. Valle, como um candeeiro, acendeu seus últimos lírios amarelos do campo, até mesmo no seu momento derradeiro, cujas atitudes pictóricas foram tão sabiamente apreendidas, nesse momento, por Rubio Camin:

> "Valle, que en la última visita que le hice (...) miraba, en un día gris de pesado cielo, la gaivota que volaban lentamente in mover sus alas, ya no pudo iniciar el cuadro que le rondaba en su mente y del habló arrimado a los cristales de su vertana contemplando aquel vuelo envidiable". (Carantoña, 1986, p. 134)

Foram muitas "Santiñas", Nossas Senhoras, e minúsculas pinturas com variação de temas ao sabor da ocasião que, entre um poema cromático e outro, seriam necessários para manter a sua sobrevivência[43], pois durante o seu caminhar, Valle precisou trilhar mais que pedras. Não nos cabe tentar qualificar todos os trabalhos com um mesmo rigor, pois estamos olhando-os de outros tempos e espaços, o que nos impede de calcular o valor dessas produções. Por que não poderíamos refletir a partir de seu próprio pensamento frente à cor, deixando os preconceitos e as classificações tão aplainadoras para outros tipos de leitura? Ouçamos a sua voz:

> "No he visto jamás um cuadro, fuera pintado por quien fuera, en el que no viera algo excelente. Y esto me parece que sucede porque, por graça divina, mis ojos saben ver los lilagros que los colores suelen hacer, aucun siendo extendidos por la mano de un cualquiera". (Valle, 2000, p. 78)

A visão do mundo com o coração regozijante de amor nos mostra como um poeta amante da cor veste qualquer aspecto, onde quer que ele se apresente de graça, de uma maneira simpática, ou qualquer outro traço positivo da identificação de sua

[43] Apesar dessa produção, devemos lembrar que nesse período Valle produziu poemas pictóricos que estão carregados de profundas emoções interiores e extraordinárias borrifadas de espírito criador: entre um poema e outro, a lírica se compôs. (fig. 52 e 53)

presença. Este é o legado que Valle nos oferece com a sua reflexão, pois é inconfundível a sua paixão pela cor.

Poética de Valle: cromatismo, contorno e efeitos de luz

O percurso traçado até então, mesmo considerando as diversas relações contextuais e as fontes de referência pictórica, no possibilita, neste momento, a discorrer algumas linhas a respeito da *poética* de Valle, que está sendo abordada aqui como *o modo de o artista pensar suas pinturas, dado o processo criativo pela qual elas são construídas*. A poética, independentemente da definição conceitual que recebe, traduz-se como um elemento indispensável a uma determinada arte, um ideal a ser atingido – na própria arte em questão.

A poética *de um artista* revela não apenas a sua temática e as figuras que foram empregadas para representá-la, ou o modo como ele trata determinadas questões – sociais ou não –, ou a sua inclusão em determinada escola ou movimento, etc. A poética *de um artista* também reflete suas técnicas preferencias quanto ao emprego dos recursos da expressão utilizados no momento de sua produção.

No caso de Valle, é mister debruçarmos sobre dois elementos que se mostram tão importantes em suas obras: o *cromatismo* e a sua exaltação dos *"contornos"*. A poética de Valle diz respeito à eternização de um momento fugaz, passageiro ou efêmero, que ele consegue apreender, traduzindo-o em signos visuais. Seus trabalhos giram em torno dos elementos das cenas vida cotidiana, que, por pequenas que sejam, ou talvez singulares, sempre têm uma relação mais direta com o grande cenário asturiano. Suas personagens vêm da terra e suas cenas vêm da natureza – e o conjunto é muito harmônico, mesmo num contexto que talvez não pertencesse ao gosto da época. De qualquer forma, Valle se utilizou dessas temáticas para expressar uma paixão àquilo que pertencia à sua origem, à sua terra.

Ele parte de um micro e, desse, trilha livremente por um macro do universo do qual se sentiu tão involucrado. Valle faz parte desse cotidiano um tanto rude, mas ao mesmo tempo tão abrasador em relação às emoções que desperta. Ele ainda, pode-se dizer, faz parte da natureza que lhe rodeia, traduzindo-a, inclusive, em suas cores:

apreende-se na sua produção uma veia artística seduzida – e sedutora – que prima pela organização cromática e os pelos contrastes que dela são provenientes.

Esses contrastes cromáticos são o eixo principal da especialidade de Valle, e eles ainda dialogam com os contrastes complementares, com os contrastes claro-escuro, e com os contrastes de matiz. As relações que são estabelecidas criam contornos tão visíveis, ressaltando, sempre, o uso da cor. Essa particularidade, em Valle, equivale a um cântico em que se entoa a junção do real e do imaginário num mesmo contexto. Como grande observador humano, Valle tem na luz a sua inspiração e, dela, apreende as relações estabelecidas com a cor, escrevendo, em seus poemas pictóricos, o comportamento humano.

O veículo da cor vai ser o pincel, que é um instrumento condutor não apenas das relações cromáticas, como também o é de outras funções caracteristicamente originária das aguadas, das aquarelas, dos trabalhos de ilustração e até das litografias, conforme já comentamos. Sobre esse instrumento, deixamos cantar Rafael Alberti (1986, p. 196), com a singela homenagem que lhe dedicou:

> A ti, vara de musica rectora
> concertante del mar que te abre el libro
> silencioso, empapado peredrino
> da noche, el crepusculo y la aurora.
>
> A ti, caricia que el color colora,
> fino estilete en el operar lino
> escoba barredera del camino
> que se ensacha, te oprime y te amirora.
>
> A ti, espiga em inverno y en verano,
> cabeceante a soplo de la mano,
> brasa de sombra o yerta quemadura
> La obstinación em ti se resplandece
> Tu vida es tallo que sin tierra
>
> A ti, esbelto albañil de la Pintura.

Nesse poema, temos a figura do pincel que se constrói a partir do termo “cabeçante ao sopro da mão”: abre o caminho, direcionado pela mão. Essa metáfora é bastante apropriada ao trabalho delegado ao pincel, guiado por uma alma delicada, que

faz com que a pressão e a força exercidas sobre o "esbelto pedreiro da pintura" tenham a leveza de uma pena flutuando no ar. De onde vem isso? Dos sentimentos? Não poderíamos responder, mas se observarmos o trabalho das aguadas e das aquarelas, podemos dizer que o mesmo traço que produz uma aparência de agressividade é também produzido pela vara regente da música, efetuada com o peso mais leve que a mão pode conseguir atingir.

Isso acaba sendo uma característica muito importante em nosso artista. Reiteradamente tentamos desmitificar a grossura ou a espessura de sua pintura com a semelhança da pincelada, discutindo, assim, as constantes e as repetidas visões que aproximam alguns trabalhos de Valle à produção goyesca. Em Valle, a relação é de uma aparência ainda espessa na matéria, mas a aguada é bastante leve no seu resultado óptico. Por cima da grande massa da cor, há um tratamento que pode ser comparado à pincelada velazquiana – embora o resultado seja diferente, a técnica se aproxima pelo tratamento dado à pintura: para isso basta observar com atenção os efeitos da mancha, da diluição e da cor da aquarela, assim como as inscrições da litografia. Valle traduziu todos esses recursos para seu código pictórico: eis a genuinidade de um conjunto de novos elementos portadores de sentido.

As fronteiras que delimitam os contornos abrasam-se em uma relação de contrastes intensificadamente simultâneos (o azul com o vermelho, o magenta com o verde e o violeta com o amarelo), mas sempre participam outras "pequena quantidade de cores", criando um efeito de ritmo menos acelerado, porque, no caso, menor; paralelamente ao ritmo maior, deixando com que se possa participar do processo um outro efeito de microcontraste, como o contraste de matiz – amarelo *vs*. magenta, magenta *vs*. azul e o azul *vs*. amarelo – ou o contraste claro *vs*. escuro.

Ainda faz parte integrante da poética de Valle, dentro das relações cromáticas, a gênese do destaque cromático, e essa dedução parte da famosa frase na qual ele se refere às lembranças de sua infância: "As paisagens jogam com os meus olhos ao limão"[44]. Poderíamos dizer que os versos de Noel Rosa, compositor brasileiro de *Fita Amarela*, traduzem parte da paixão de Valle:

[44] Vide nota 42.

"Quando eu morrer
não quero choro nem vela
quero uma fita amarela
gravado o nome dela".

A imagem de uma fita como essa, para o poeta asturiano, representa a trajetória de toda uma vida colorida: a amarelo é a gênese de sua pintura. Em uma escala de valores, o azul também o é, e ambas as cores são as mesmas com as quais se compõe o estandarte asturiano, que, no mastro, num dia de vento, tem a dança cromática da síntese dos trabalhos de Valle, que, ao aproveitar desse símbolo nacional, redirecionou uma inversão – dentro de uma escala de valores, em suas produções pictóricas (fig. 54 e 55).

No pincel de Valle, o amarelo é a origem que vai dar vida a todos os seus verdes, os seus ocres, os seus avermelhados, os seus marrons; e que, pela quantidade utilizada, seria a cor mais recorrente em suas produções. Muitos pintores já entoaram vários versos às cores asturianas, mas Valle se diferencia deles porque construiu seu enfoque como um candeeiro mineiro de luz contrastando com um espaço refletido com uma luz lunar. De uma relação tão óbvia, traduzida simbolicamente – e de modo bastante recorrente – que tem no amarelo a significância do "sol", Valle construiu um universo tão amplo do amarelo, não determinando previamente um enfoque apenas, tanto que ele se apresenta até mesmo na luz lunar, na qual os azuis e os cinzas são os reinantes. Isso, para quem pratica a cor, é de uma grandiosidade, justamente por causa do árduo trabalho que se tem ao manipular tais cores sem perder a sua pureza. E Valle não a perde em nenhum momento, pois mesmo se utilizando das cores desse modo, respeita a limpeza característica de cada uma dela: tanto o é que elas se contrastam. Goethe descreve essa problemática da "pureza" do amarelo do seguinte modo:

> "Embora essa cor [o amarelo], em estado puro e nítido, seja agradável e reconfortante e tenha a nobreza e serenidade em sua máxima intensidade, é, ao contrário, extremamente sensível e produz um efeito de luminosidade bastante

> desagradável ao se sujar ou inclinar para o lado negativo. Por esse motivo a cor do enxofre, que tende ao verde, tem algo de desagradável". (1996, p. 128)

A saturação define as cores, mas elas se relacionam por quantidades, ainda que sejam ínfimas: Valle consegue e sabe respeitar a posição delas, colocando-as estrategicamente no lugar de mérito no diálogo das cores que se processa em sua pintura[45].

A diferença entre o estudo de aquarela e pintura a óleo centram-se, num primeiro momento, no suporte utilizado: o papel e a tela, respectivamente. Ao papel, a relação está na sua preparação com a água, para que a relação côncava e convexa de sua estrutura esteja posicionada para repousar o pigmento, sendo, nesse caso, a convexa, a sua maior depositária. No suporte tela, essa relação é mais ressaltada na côncava e,

45 O método utilizado para essas observações se deu no seguinte processo: 1) seleção do material: uma série de 40 pinturas que compreenderam desde o início ao fim da produção de Valle; 2) análise do material: verificamos que a seleção feita englobou os períodos e os temas recorrentes em Valle, desde o mais simples trabalho com aspectos predominantemente comerciais àqueles em que o espírito do poeta está mais enaltecido; 3) tomada de consciência: tentamos evitar quaisquer julgamentos pré-estabelecidos em relação às suas pinturas, centrando nossos esforços para o resgate do valor cromático que elas poderiam ter. A partir disso, efetuamos algumas experiências que julgamos pertinentes, como as que descrevemos aqui, em relação ao amarelo limão, por exemplo. Tentamos separá-lo, na prática, a fim de verificar as relações que compunha cada obra, pela qual se pôde concluir a relação e a quantidade que ele tinha, respeitando-se as mínimas quantidades que aparece: desde os pingos, os traços e os riscos. O eixo de pensamento que esse método nos trouxe está centrado na idéia de que em qualquer quantidade de cor, independentemente de como é representada, pode ser revelado um valor primordial no conjunto com o qual ela dialoga. Na execução de Valle, parte-se da pintura a óleo e, em sua época, considerou-as como local privilegiado para as primeiras bases em se empregar como fundo a forma da construção da massa aglutinada, criando efeitos de espessura e respeitando as últimas manchas ou capas translúcidas que vão chegar ao receptor como impressão óptica "que fica".
Gostaríamos de efetuar uma análise comparativa, mas não nesta dissertação. Num estudo posterior, pensamos ser possível esse direcionamento da pesquisa. Neste momento, falta-nos um certo rigor científico e tecnológico para que possamos respaldar nossos dados. As comparações que fizemos foram realizadas de modo totalmente artesanal, em nosso *atelier*, sobre tecidos – utilizados da mesma maneira que o foram por Valle – com os pigmentos de sua época traduzidos para os dos dias de hoje. Ainda se pode levar em conta uma análise da divisão cromática dos pigmentos, onde caberia um trabalho paralelo de restauração a partir do qual poderiam ser desveladas as camadas que, raspadas, deixam-se chegar até a matriz da textura do fio do tecido. A demonstração fotográfica, por sua vez, não tem registro desse processo, assim como não têm as novas técnicas em que são empregadas para essas análises.
Também pensamos na leitura do *escaner* para o vídeo porque ele tem ampliação das porções de cor empregadas, mas a relação cor-luz nesse veículo difere em muito do pigmento utilizado no óleo sobre tela, dando a sensação de que não correspondem. Apesar dessa objeção, devemos dizer que esse procedimento nos tem ajudado a ver mais de perto a variação como de moléculas, diferentes entre si, que foram empregadas, e detalhar o rastro da pincelada e os detalhes da forma de construção das manchas. Podemos afirmar que o método da imagem em vídeo por *escaneamento* ajudou na relação da construção e da comparação com a aquarela, com a ilustração e com a litografia. Reafirmamos que todo esse percurso tecnológico foi feito por um não especialista nessa área, e sim por um mero observador, que, nesta dissertação, tentou apoiar-se em algo que instintivamente observa através do resultado retido pelos simples olhos que vêem a pintura como "a" sua grande paixão.

dependendo do interesse do pintor, anula-se por completo a convexa: na parte superior, deixa-se uma superfície mais plana para a dita explanação dos pigmentos. Valle, diferentemente de vários de seus contemporâneos, acreditou que a espessura poderia criar um efeito maior de movimento, de intensidade de cor e de impressão de rastro de pincel. No conjunto de sua obra, apreende-se que a espessura estava procedendo mais como uma riqueza cromática ampla que um sobre o tratado da cor no papel e na tela. O poeta asturiano da cor conseguiu produzir um simulacro de que dois suportes encontravam-se dialogando conjuntamente em apenas uma forma de manifestação.

Ao cromatismo de Valle liga-se uma característica bastante peculiar a suas pinturas, e essa foi apreendida a partir de todo esse levantamento de dados: a "mecha". Em princípio, durante o nosso percurso de análise, tal característica foi denominada simplesmente "pequena quantidade de cores". Suas diferentes formas de serem construídas, no entanto, obrigaram-nos a buscar um hiperônimo que desse conta das variações, pois elas se manifestam de modo diverso: ora aparecem como "pingos", ora como "traços" e ainda como "riscos". Cada uma dessas impressões pictóricas – pingo, traço e risco – possui um modo de ser realizada na pintura e, obviamente, possui, no conjunto, funções diferentes.

A noção de quantidade pode nos ajudar a conceituar esses recursos da expressão, cuja manifestação foi aqui traduzida como *mecha*[46]. Numa escala como a proposta, isto é, a da própria quantidade, teríamos, na seqüência do menor para o maior, o *pingo*, o *risco* e o *traço*. Enquanto o primeiro corresponde a uma pequena notação, muitas vezes passada desapercebida numa única e rápida olhadela, o segundo já pode ser apreendido mais facilmente, pois é maior que o primeiro e é

46 No *Aurélio*, apropriamo-nos das seguintes acepções para montarmos nossa argumentação: 1) *pingo*: "gota"; 2) *traço*: "ponto de linha de interseção de uma reta de um plano com outra, ou outro"; 3) *risco*: "qualquer traço em cor, ou sulco pouco profundo, na superfície de um objeto"; 4) *mecha*: "feixe ou torcida de fios ou filamentos; madeixa". Partimos da concepção de que uma melena ou cabeleira está composta por uma variante grande de cores e que a relação dessa variante de cores vai dar um efeito óptico da denominação dessa melena, como o castanho escuro, o loiro, o ruivo, etc. A agregação de uma cor ou outra pode alterar essa relação de cores: cria-se na beleza estética dos cabelos uma série de trabalhos em que, na linguagem dos centros especializados em manipulação de cabelo, denominam-se mechas, brilhos, luzes, balaiagem, *patch*, iluminadores. Entretanto, com a diferença das descrições encontradas e com a experiência de trabalhar com a relação de cor nos cabelos podem ser criados efeitos que ajudam a dar sensações diferentes nos próprios cabelos. Foi a partir do desenvolvimento dessas idéias que se pensou, aqui, denominar os efeitos trabalhados com a técnica da litografia, aquela em que são apreendidas as "pequenas quantidades de cores", *mechas*.

configurado em formação linear. Ainda nessa relação, o *traço* é maior que os outros dois anteriores e, conforme defendemos, ele se mostra como o princípio de uma mancha que muitas vezes pode ser acompanhada de uma continuidade linear. Detectar uma mancha, neste ponto, faz que reconheçamos o percurso de trabalho pictórico de Valle, lembrando que ele se iniciou com as litografias e com as aquarelas. A *mancha* que lhe foi incorporada, por exemplo, na aquarela, encontra espaço em suas pinturas a óleo, e aqui pode ser identificada como "mecha", conforme já apresentamos. Ao mesmo tempo, acredita-se proposital excluir a linha com uma aparência ou função de sobrecargo das figuras, um desenho sobre a pintura, e considerar que ela é formada por *mecha*, que tem função específica e não é "jogada" aleatoriamente na pintura, desempenhando um papel "decorativo"[47].

La mujer de azul (fig. 60) é uma das últimas pinturas de Valle, e é considerada por alguns críticos como inacabada. Cara para as nossas análises, essa obra nos mostra muito claramente o diálogo do artista com a sua cor. A mulher dessa pintura é retratada numa situação semi-erótica, encontrando-se de chapéu, e talvez apoiada numa cama. Pode-se dar, por seus traços, uma ilusão de ela ser até mesmo mulher de "alegre vida", isto é, uma cortesã. Mas o mais chocante ou contrastante dessa cena é que a sua mão direita se perde na volumosa saia, sugerindo um desejo. Isso, por sua vez, pode levar a temas mais "profanos", como o do coito, por exemplo. Ressalta-se, por outro lado, que essa temática não é tratada de uma forma vulgar ou grotesca. O olho masculino do artista capta a idéia de qual "porta" poderia estar sendo aberta, e essa é metaforizada pelos volumes de algumas manchas construídas em azuis que confrontam nuvens de tormentas com essas manchas e, ao mesmo tempo, de leveza, de claridade, em tons refletidos de modo a dar volume à saia. A mão esquerda da mulher a ajuda a levantar parte de sua saia e concomitantemente se aproxima de seu peito, em um gesto que mais parece de uma grande "dama".

[47] As mechas parecem dialogar com as configurações dos objetos (re)criados pela *art noveau*. Não se pode dizer, porém, que elas sejam simplesmente decorativas, desprezando, assim, suas funções, como foi feito, muitas vezes, com o movimento artístico em questão (fig. 56; 57,58 e 59).

Apresentamos uma divisão na pintura, mostrando de dois ângulos as cenas de suas figuras. Ao dividirmos a pintura com uma linha horizontal a partir da linha da cabeceira da cama, temos duas construções de mulheres distintas (fig. 61).

Na parte superior encontra-se uma “dama”, que foi pintada com tons pastéis, um matiz correspondente à pele, que mais reflete uma ternura, uma meiguice, vestida com uma espécie de blusa azul-celeste claro, e detentora de um olhar seguro e firme ao receptor, sendo, ao mesmo tempo, sedutor e carinhoso. Observa-se uma construção bem elaborada no seu penteado, decorado por um chapéu, que, por sua posição e formato, representa um “toque” de elegância próprio da época do artista (e faz uma alusão à pintura de Toulouse-Lautrec). No fundo, encontra-se o mesmo valor tonal de todas as outras cores pastéis, muito bem integradas na composição, criando o simulacro de um espaço meio gracioso, meio aéreo, meio esvoaçante, tratado com umas aguadas ou aquareladas imensamente delicadas, tanto que elas nos passam essa sensação de placidez, de delicadeza e de sofisticação – um alto nível de sensibilidade diria, sem dúvida, que essa seria a imagem de um amor platônico.

A parte inferior, por outro lado, nos sugere de fato – e em oposição à anterior – a idéia de uma dama de “alegre vida”, composta por três elementos: “mão esquerda” direcionada ao centro de suas “duas pernas”. Nesse recorte, aparece uma saia volumosa, construída com azuis que vão do prússia ao ultramar, dando uma profundidade incalculável. Nessa vestimenta, ladeada por algumas manchas em azul ciano, a mulher afunda a mão esquerda em direção à sua genitália. Essa massa da saia se contrasta com manchas riquíssimas alaranjadas, pois entre elas existem minúsculos contrastes em verdes-limão e esmeralda. O brilho que se consegue nessa composição é baseado no amarelo, cor tão reiterante neste artista, conforme vimos. Nessa pintura, do amarelo limão ao amarelo nápoles, cria-se uma harmonia ironicamente contrastada.

Em resumo, o artista teve a grande felicidade em deixar seu legado sobre a aplicação de diferentes códigos que reiteradamente observamos no seu trabalho. Voltamos a insistir que na saia e na mão direita centraliza o contraste cromático que já citamos e que, ao mesmo tempo, nos poetiza - como se pudéssemos encontrar tão perto, a uma distância tão ínfima, o céu e a terra juntos. Essa sensação de imaginarmos o terreno e o celestial pode parecer profana, mas quando se olha essa pintura de Valle

é bem provável que se possa voltar o pensamento para a pintura de um homem que ama uma mulher, ou o desejo que por ela tem. Ao invés de ser uma forte atração pelo desejo, também pode ser a manifestação de um amor, daquele que nos traz prazeres que podem ser também vinculados aos do corpo. Valle, homem maduro e às portas de realizar seu último vôo, leva consigo o que Deus lhe presenteou, o amor ou a paixão por uma deusa com toda a sua presença de feminilidade.

Como um de seus últimos poemas, o poeta nada tem a esconder, nada tem a temer, pois o medo maior já está desvelado: a dama da noite já está à sua porta, convidando-o para navegarem juntos no último e infinito cruzeiro. Por que o poeta deixaria de nos revelar a sua grande poesia?

Nesta pintura, apresenta-se claramente o que denominamos de *mechas*. O *pingo* (fig. 62) estrategicamente colocado em várias partes da pintura leva um matiz a gerar o que denominamos uma carne refletida na ternura mediante o rosa. Esses pingos são de carmim, que, diluído no branco, produz o pastel com o qual estão trabalhados. Também os encontramos em outras partes em azul ultramar fazendo, nelas, contrastes complementares em pontos determinados. Talvez os mais representativos são os dois pingos que representam os olhos, pois são de uma maestria indiscutível, pois duas pequenininhas quantidades de cor determinam um olhar tão expressivo.

O *risco* (fig. 63) confunde-se com a linha ou a linha sinuosa, mas denominamos risco pela semelhança com o efeito que se encontra nas litografias, mas que, na pintura, tem a riqueza de deixar uma quantidade de pigmentos consecutivos como uma espécie de direção linear, mais alternativos na sua densidade, como os que encontramos com muita freqüência nas aquarelas. Valle tem a característica de definir duas superfícies por onde a pincelada passa, mas ao mesmo tempo ela junta a absorção das cores por onde decorre a mancha em uma nova composição de cor-risco. Valle traz esse risco em seu histórico de vida, recuperando-o na origem de seus desenhos, nos trabalhos de litografia, nas aguadas e nos primeiros traços das aquarelas. Finalmente chegamos, na pintura a óleo, ao contexto de uma carga cromática e de uma funcionalidade de equilíbrio de cor no seu emprego, como, por exemplo, na interferência do busto da dama que funciona como configuração e decoração dos elementos que a vestem, simulando uma sombra não existente e

constituinte da construção do volume desse espaço. Do mesmo modo, no centro da composição no último plano, ao lado esquerdo, mostra-se como uma possível texturação, criando a ilusão de que ajuda aos tons verdosos existentes mesclados com um *esfumato* darem mais profundidade nesse recanto. Por fim, o *traço* (fig. 64), que é um elemento composto por um pingo diluído formando uma pequena mancha, está acompanhado por um rastro – se assemelha ao risco, só que mais amplo – que direciona a própria a mancha. Encontramos de forma evidente um traço na configuração da leve inclinada apreendida no rosto e no queixo da dama.

Além do cromatismo e da exaltação da mecha, outra questão bastante trabalhada por Valle, recorrente em toda a sua produção pictórica, refere-se aos efeitos de luz. Suas cores e mechas retomam os ideais da *Geração de 98* no que diz respeito à "alma espanhola", traduzida em sua produção como "alma asturiana". De seu minucioso trabalho pictórico, fazem também parte de sua poética os contrastes de luminosidade. Esses, por sua vez, fazem ressaltar os traços característicos de sua "gente", assim como também o fazem em relação ao espaço geográfico que lhe serve de base para a sua produção artística.

Astúrias é como um presépio natalino (fig 65) cheio de verdes ondas do mar que formam suas montanhas. Chovem pequenos grupinhos peneirados de casas pelo seu espaço, onde se vê uma ou outra cabana solitária. Ouve-se o canto dos sopros nos ventos do Cantábrico; sente-se a carícia das águas de seus rios, assim como um choro distante do orvalho intermitente, que compõe uma musicalidade que faz florescerem e multiplicarem os verdes que cobrem a região. Como iluminador dessa cena, o próprio Deus nos presenteia com os seus focos de luz, em momentos parecidos aos focos produzidos por um velho candeeiro mineiro, mas sempre misturados entre doces e coloridos algodões de nuvens. Esses focos que iluminam o presépio de Astúrias dão intensidade a luzes diferentes, pois uns contrastam-se com os amplos entornos de malvas e cinzas azulados, fruto da inimizade de alguns Querubins que outros confundem como brigas, mas parece apenas com o cântico da gaita entoando seus diferentes sopros e seus diferentes ritmos do ar engasgado (fig. 66). Essa terra traz consigo uma forte herança deixada por um dos seus mais antigos hóspedes, os celtas. Traços de sua cultura nos deixam referência e nos fazem reverenciar os deuses da

natureza: o sol, a lua, os ventos e a água (fig. 67), constituintes do pontificado sagrado do santuário dos bosques (fig. 68), que são desvelados, hoje, como ontem, pela luz tênue que se deixa escorrer entre suas árvores, como a sidra, vinda da maçã (fig. 69), servida com seus reflexos esparramados de dourado até chegar ao prateado de sua espuma.

E essa luz se apresenta com múltiplas intensidades: às vezes tênue, às vezes entre neblinas, às vezes cintilante, como a brilhosidade da Cruz da Vitória, e outras tantas vezes furta-cor pelo brilho das gotas cristalinas do orvalho. Mas a magia de viver o dia e a noite casando-se e, nesse mesmo cerimonial, só será encontrada em uma luz lunar, e essa é a luz que encobre esse cerimonial. Tudo isso ajuda que a gente dessa terra viva o deleite que a percepção nos oferece com o jogo prazeroso que as cores nos propõem em seus ritmos, em seus contrastes, à procura da essência que faz de Astúrias essa diversidade de cores intensas que tão bem soube eternizar como arte o nosso poeta asturiano, bem ao gosto de Goethe.

Capítulo II: Aproximações figurativas e temáticas

A construção de temas e figuras

Duas grandes classes de textos podem ser apreendidas se se pensa nos dois níveis de concretização de seus elementos semânticos: os textos figurativos e os textos temáticos. Os textos figurativos são compostos por figuras, que, no conjunto, orientam à interpretação de um tema. Tais figuras indicam os elementos do mundo natural, mesmo que seja o construído no próprio texto em questão. Os temas, por sua vez, referem-se a elementos que não têm existência própria, mas servem como ponto de partida para a organização "linguajeira" de fatos observáveis. Entre os textos figurativos, concretos, portanto, e os textos temáticos, abstratos, por sua vez, existe uma gama bastante grande de gradações entre os conceitos que os definem.

A pintura de Valle é predominantemente figurativa e, a partir dela, chegamos a temas específicos. Sua leitura é, nesse sentido, bastante fácil. Em *La nieta enferma* (fig. 70), por exemplo, é possível reconhecer de imediato as figuras "mulher velha, mulher nova" (com a relação de parentesco apreendida no título), "jardim", "flores", "caminho", "álamo", etc. Nessa composição vemos centradas duas personagens, a neta doente, estado refletido na cor de seu rosto branco esverdeado, contrastando com o rosto de sua avó, num tom de tez salmão. Esse é o primeiro elemento que contrapõe a vida à morte nessa pintura: a morte aparece na figura da juventude, enquanto a vida, marcando bem a antagonia da situação descrita, aparece na figura da velhice.

A mulher mais jovem constrói-se sob uma configuração de corpo alongado, esbelto e digno da delicada fase em que se encontra. Porém, impera, nela, o peso de uma doença; na mulher mais velha, verifica-se a presença de formas arredondadas, e ela se inclina levemente, resultado das marcas deixadas pelo tempo em seu corpo – a mulher mais jovem também se mostra inclinada: não pela idade, mas pela doença que a afeta. Ambas as figuras femininas têm um olhar meio "perdido", talvez por caminharem para um mesmo destino, indo em direção à entrada de um caminho que se pinta de verde, cujo fim é onde se encontram os álamos, que, nessa pintura pode estar simbolizando o espaço último do ser humano – um cemitério. Em determinadas leituras interpretativas, o "verde" simboliza esperança, mas aqui parece estar mais voltado à

complacência e à aceitação dos fatos naturais: o derradeiro momento, tão envolto no momento presente, bastante próximo –, outra interpretação possível seria a de que há um tempo a ser percorrido, a ser vivido, pelo caminho, e que, nele, há um fim, que todos nós sabemos qual é, e que um dia chegará.

Ao mesmo tempo o caminho está bordado por quantidades de cor avermelhada ou alaranjada, que fazem um contraste complementar com o verde e criam uma vibração na pintura no seu segundo plano, induzindo-nos a uma esperança que nos direciona para uma outra reflexão que poderia ser o fim da vida ou mesmo a vida infinita em outra dimensão. O entorno natural que envolve as personagens é um jardim, pois se verifica o fazer do homem na ornamentação desse espaço cenográfico, da construção de uma vida mais acomodada, livre de atribulações de ordem financeira, por exemplo.

A espacialidade do quadro está criada em dois planos: o primeiro é onde se encontram as personagens, com uma luz nebulosa, com sombras dispersas e pouco definidas que dão uma sensação de as figuras flutuarem – principalmente a neta que parece estar "na terra" apenas pelo contato de sua mão às mãos de sua avó. Não existem grandes contrastes cromáticos, pois todos são feitos sob a relação de cores complementares de menor ordem e intensidade, havendo apenas um único foco de contraste marcado pelo claro *vs.* escuro e pelo quente *vs.* frio dos matizes dos rostos das mulheres.

Do ponto de vista cultural, é comum considerar sempre a morte dos mais velhos "primeiro", enquanto os mais jovens viveriam mais tempo. Valle, no entanto, nessa pintura, propõe justamente o contrário: a fugacidade da vida existe, é claro, como pode ser apreendida em outras de suas obras, mas a vida como existência bastante frágil também faz parte de seu mundo. É isso que representa a avó guiando a neta doente: por uma brusquidão qualquer do destino, inverte-se a ordem natural das coisas, e instaura-se, na pintura, a temática da morte voltada para a figura mais jovem.

Auto-referente às obras de Valle, observa-se nessa pintura a retomada das técnicas que lhe foram tão caras. No primeiro plano, nas personagens, a pincelada se aproxima das penteadas velazquianas. Por outro lado, o segundo plano pode ser subdividido pelas técnicas empregadas: ele se inicia atrás da neta e termina no céu. No primeiro caso, desde os pequenos arbustos floridos, passando pelo caminho até ao

ponto em que se encontram as árvores, trata-se do manejo de pinceladas mais intensas e grossas, isto é, com maior quantidade de cor. No segundo caso, das figuras do álamo até o céu, têm-se camadas de transparência que são tratadas de modo poético com as técnicas da aguada e da aquarela. Essa diferença entre as pinceladas, assim como a luz sesgada, cria também um ritmo de leitura. No caso da luz, se se pensa numa relação de quantidade, pode-se apreender uma ondulação bem marcada no conjunto: por trás da neta, a intensidade é maior, remarcada por uma massa de cor e por um contraste forte de claro *vs*. escuro, enquanto na figura da neta esse contraste é menos intenso em relação ao primeiro e, em relação à avó, mais intenso, pois nela o contraste se encontra na amplitude da massa escura com a qual se desenha a figura. São propostas, então, duas escalas de valores graduais, a das pinceladas e a da luz sesgada, que orientam um ritmo da pintura e estão ligados evidentemente à sua leitura.

Os traços figurativos identificáveis nas pinturas fazem parte da aprendizagem do sujeito que a olha. Assim, por eles, é possível reconhecer, por exemplo, a relação intertextual que existe entre *El potrillo en el corral* (fig. 71), cujas figuras concretizam o tema da vida rural, e a obra de Anita Malfatti, como, por exemplo, *A onça e o carro de boi* (fig. 72). Esses dois pintores, aliás, possuem traços muito comuns, sobre os quais discorreremos algumas linhas, antes de apreender as relações estabelecidas entre as obras citadas.

Para Anita Malfatti[48], a arte deveria ser um veículo comunicável das suas emoções e sentimentos, um canal para a manifestação da expressividade do seu mundo, ou do mundo que lhe interessava, e onde se encontravam as grades de seu universo: o mundo de sua gente. Diferentemente de seus contemporâneos, que se inseriam (ou eram inseridos pelos críticos) em movimentos bem marcados, Malfatti fica à margem, não se ligando necessariamente ao Modernismo vigente, mas sendo, mesmo assim, "moderna" à sua maneira. Abalada pelas célebres polêmicas instauradas por Monteiro Lobato em relação à sua obra – que acreditava não haver razão para as "deformações" da pintura de Malfatti –, a pintora passa por um processo de

48 Anita Catarina Malfatti (São Paulo, 1889 – 1964). A artista foi considerada o ícone da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, na famosa "Semana de 22". Dentre os 100 itens do catálogo da exposição, 20 eram de suas próprias produções.

introspecção, tornando-se bastante intimista, característica que volta cada vez mais para seus trabalhos. Vale ressaltar que a crítica promulgada por Lobato veio de sua simples leitura formalista, que o fez desconsiderar o valor primordial que o cromatismo assumia nas obras de Malfatti, em cuja produção as configurações estavam ligadas a superfícies de cor que se relacionavam entre si, sendo dessas que surgiriam os contornos que dariam tais configurações, mas a base de todo o seu trabalho centrava-se na cor. Como grande observadora que foi, Malfatti pintou o mundo desde de as ações mais simples, corriqueiras e comuns dos homens, transformando a sua a vida na vida dessas pessoas simples que retratou, pois a existência poetizada em sua pintura seria a de todos nós. Parte daí, então, o interesse para as figuras da gente de seu povo, mesmo as interioranas, dos desconhecidos, etc. Em suas produções, destacam-se os diálogos que a pintora propõe para as cores e as técnicas utilizadas: pinceladas delicadas, bem lavadas entre camadas mais grossas de tinta, criando um antagonismo entre elas, que se apresentam quase como aguadas sobrepostas em várias camadas que acompanham um processo de adição desde a primeira camada que separa toda a pintura que serviria de superfície.

Em sua época, inicia-se um desenvolvimento nas artes plásticas voltado para a preocupação da expansão dos limites da pintura, agora voltada para a produção em grandes suportes, para dimensões cada vez maiores. Essa postura visava à busca de alternativas para abrir as superfícies para a cor, através das quais intencionava-se criar, no receptor, sensações de êxtase total, desde o momento em que ele defrontava-se com uma dessas produções. O conjunto figurativo-temático *mais* o suporte “deveriam” causar sensações ou impressões voltadas para a ilusão de que a cor invadisse o receptor, do mesmo modo como se deu paulatinamente com obras das correntes da *Arte Abstrata*, o *Expressionismo Abstrato*, etc. Contrariando esse clima de opinião da época, Malfatti produziu trabalhos em pequenos suportes, dirigindo a sua produção para o micro, do macro universo, onde quantidades pequeninas ou porções de cores ínfimas traduziam o amplo diálogo da existência.

Como em Valle, verifica-se, nesta artista, que “grandes questões” são tratadas no suporte, aqui, considerado micro. Ambos os pintores conseguiram, mesmo neste suporte, valorizar os contraste provenientes das conjunções das cores. Valle e Malfatti

tinham como características “comuns” esse modo de olhar para o suporte “não tão grande”. Talvez isso nunca tenha sido de fato uma necessidade, pois o néctar de suas obras está ligado à poética da cor, que, por sua vez, pode ser manifestada em pequenos ou amplos espaços. Pode-se dizer que Valle e Malfatti foram heróis em seus momentos: valentes artistas que antepuseram o seu pensamento ante a arte e mostraram, com bastante personalidade, que podiam fazer aquilo que eles consideravam as “suas verdades na pintura”.

As duas pinturas mencionadas tratam da mesma temática rural, sendo essa figurativizada por elementos diferentes, que traduzem suas respectivas culturas e meios específicos. Em Valle, tem-se um espaço “recortado” do grande espaço campestre que o circunda e, nele, casinhas do campo, animais colocados entre cercas, camponeses trabalhando, a cavalos, etc. formam uma unidade que remete, por exemplo, aos valores de união e aos de família. Em Malfatti, por sua vez, ao ambiente rural se junta um traço de um espaço “mais” natural, segundo seu *habitat*, que enaltece sua fauna como, por exemplo, a figura *onça* em conjunção espácio-temporal com o *carro-de-boi*. Por outro lado, esse rural mais voltado aos primórdios é componente do espaço urbano que a ele se agrega, conforme as figuras de imóveis, de prédios, que são colocadas na parte superior direta da pintura. Essa construção figurativa mostra que no Brasil criado na pintura não se separam ambientes rurais, urbanos dos mais “naturais”. Em ambos os casos citados, temos pintores que trabalharam com a grandiosidade de sua terra, de sua gente, de suas raízes, isto é, o macro “dos temas”, “dos conteúdos”, no micro “do suporte” exaltando nele o jogo de cores.

Valle e Malfatti dariam um harmonioso casamento pictoral, pois há semelhanças de eles procurarem os mesmos elementos plásticos, constituintes de suas obras, e que se entrelaçam entre eles: a luz preceptoral da pintura, às vezes explícita e outras vezes resultante da mescla de outras técnicas; a declaração no deleite da construção da mancha cor; a sensibilidade na elaboração das transparências e nos recursos de adição de camadas de cor, em muitos momentos trabalhadas quase como aguadas, a presença constante dos contrastes, etc. Os dois pintores ainda se aproximam pelos vários tipos de pinceladas que enriqueceram os ritmos da musicalidade nas suas pinturas. Esses dois poetas da cor, que dedicaram suas vidas aos poemas que criaram,

pintaram um mundo por uma óptica da grandeza do otimismo, da esperança, do mais simples ser e também daquilo que foi esquecido pela superficialidade das relações humanas. Além disso, ressaltaram o lado meigo e afetuoso da vida, o lado menos doloroso frentes às vicissitudes, etc. Para terem feito tudo isso, suas almas sempre mantiveram presentes os diálogos da cor[49].

Até mesmo pelas duas obras anteriormente citadas, pode-se apreender que o título, muitas vezes, já orienta uma interpretação à leitura de uma dada obra de arte. Voltemo-nos aos *Elegantes de Gijón* (fig. 73), por exemplo. Nessa pintura, em segundo plano encontram-se edifícios que nos remetem à cena urbana e, ao centro, num espaço aberto, as personagens da história contada. O conjunto dessas figuras, pelo modo como estão dispostas, nos remete também ao tema da expansão dos centros urbanos que "joga" às ruas, num movimento contrário ao do crescimento da cidade, as pessoas. A construção espacial do quadro corrobora essa leitura: como dissemos, a cidade circunda as pessoas, sendo que as pessoas menos favorecidas circundam as pessoas mais favorecidas, instauradas no centro, no lugar privilegiado da própria sociedade. Esse tema da circularidade apreendido na pintura remete-nos ainda para a própria manutenção dessa situação social e, em relação a Valle, pode-se dizer também que sua produção está orientada para questões de denúncia social.

Por outro lado, ao centramos o olhar à disposição eidética formadora desse espaço urbano, podemos verificar que essa nossa primeira leitura parece simplista. Se traçarmos uma divisão na pintura, as relações estabelecidas tornam para outro caminho (fig. 74): no eixo central da figura masculina "elegante", podemos traçar uma linha vertical, a partir da qual observaremos duas cenas bem diferentes, à direita e á esquerda.

À direita, uma família de "elegantes", vinda de um percurso onde em seu fundo aparece um "palácio" e casas perfeitamente identificáveis, mesmo porque a luz se projeta sobre essas figuras. Toda a cena sugere uma urbe favorecida pelo esplendor. Essa família glamourosa está sob uma sombra escura, formada em sua base pelo azul ultramar com terra tostado, e essa sombra, ironicamente, insinua que essa família

[49] Essas idéias foram desenvolvidas por nós no trabalho de *Conclusão de Disciplina*, sob a orientação da professora doutora Maria de Fátima Morethy Couto, durante o cumprimento dos nossos créditos.

esteja colocada à margem em relação ao pedindte e aos homens “sem face”. Em contraposição, à esquerda, temos uma pintura totalmente contextualizada sob um contraste claro *vs*. escuro muito forte, com uma luz intensa marcada por um verde-limão sutilmente entremesclado com toques de salmão, laranja e ocres amarelados, deixando a figura principal “menino pedindo esmola” entre pastéis cintilantes, além de as outras figuras no último plano serem representadas simplesmente por linhas sinuosas em cobre.

Esse conjunto dá um caráter a essa cidade, que se pauta na existência de uma oligarquia onde talvez se denuncie não apenas uma diferença social marcante, mas também o próprio modo de terem sido dadas as pinceladas que foram empregadas diferentemente nas duas partes que separamos. Na pintura da direita, observamos uma construção à base de pinceladas com certa intensidade com uma tendência *pós-impressionista*. Suas cores nascem de uma gama de violetas, favorecendo que o céu e a mãe sejam partícipes do eixo principal. A veste da mãe está contrastada com o alaranjado e o cobre que existem nos prédios no último plano. Já no primeiro plano, apreende-se um jogo de violeta e azuis, cores complementares, que dá peso à cena, como atraindo o céu para a terra – e a mãe, valorada pelo violeta, como dissemos, é a “mãe terrena” dos mais favorecidos, dos escolhidos. O homem “elegante”, por sua vez, é chamado pelo pedinte, mas ele olha não para o sujeito e sim para o espaço aparentemente “miserável”.

Nesta pintura da esquerda, as pinceladas são intermitentes, pois parecem *semi-impressionistas* ou *semi-expressionistas*, intercaladas com pinceladas penteadas – às vezes com aguada, levando até a formação de verdadeiras manchas. A cor, pois está baseada num espaço, quase cintilante e tem a sua riqueza mantida nos tons semi-quentes, com uma base esverdeada para o limão, matizes quem são trabalhados com algumas pequenas porções de terra cobreado e com outras manchas violetas que realmente levam toda a cena para constatar de uma forma viva a presença da clemência. Uma invisibilidade das figuras por aqueles que têm direito “ao dia” e que se colocam como numa flutuação, que é claramente marcada pelo pedinte, cuja figura constrói-se sob a sensação de que está quase fundido no chão, no patamar mais baixo que simboliza a crudeza da realidade de uma parte da sociedade menos favorecida.

Valle nos leva à reflexão por meio de duas construções de contraste, que, num primeiro momento, parecem singelas, mas com um pouco de atenção encontramos a construção de um grande S, representativo do caminho da trajetória dos elegantes até a personagem do pedinte, terminando nesta configuração circunscrita: nas duas arestas da parte inferior da pintura, Valle delimita-a, fechando-a e nos leva novamente para o contraste das diferenças sociais denunciadas em sua pintura.

Pensar que somente os elementos semânticos do conteúdo da pintura fazem parte daquilo que se denomina "leitura figurativa" chega a ser uma ingenuidade. Os formantes do plano da expressão também orientam para as leituras figurativas dos textos e eles também vão estar ligados a temas, esses, nesse caso, mais voltados para as relações de intertextualidade que permeiam as obras todas, sendo mesmo parte fundamental da heterogeneidade constitutiva da linguagem, como na relação estabelecida, por exemplo, entre Valle e Malfatti[50].

Apresentamos de modo insistente a presença de três elementos recorrentes à obra de Valle, que constroem, como defendemos, a sua poética: o cromatismo, a exaltação do contorno e a luminosidade. Se a *Geração de 98* "pregava" a busca da "alma espanhola", Valle, como "filho" dela, assim o fez: em seus trabalhos pictóricos é possível apreender essa grande temática, voltada principalmente à "alma asturiana", que nos remete metonimicamente à "alma espanhola", pois é parte dela. A instauração da recorrência dos elementos citados contribui para que a imagem de um povo, de um espaço geográfico e de um tempo bem delimitado do ponto de vista do contexto sejam construídos sob a égide do sublime efêmero pontuado como "eterno" na obra pictórica de Valle. Além disso, essa recorrência será manifestada nas pinturas a óleo do pintor, de um modo que sejam retomadas suas técnicas iniciais de produção pictórica: nela encontram-se conjugados traços provenientes da litografia e da aquarela, conforme já mencionamos.

---

50 Intertextualidade está sendo considerada a retomada de um texto por outro texto, a partir de seus elementos constitutivos da expressão e do conteúdo. Nesse diálogo estabelecido, as relações podem estabelecer acordos ou polêmicas. Os formantes plásticos das pinturas de Valle estabelecem entre elas relações intertextuais de acordo muito bem marcadas. Nos conteúdos das pinturas, os discursos são pontuados por gêneros (irônico, carnavalesco, familiar, crítico, e outros vários) que, na recorrência, são auto-referentes à poética de Valle. Ou ainda, no caso de Malfatti, apreende-se a voz a que subjazem às técnicas e os experimentos pelos quais a pintora transita, que, nesse caso, remetem também a Valle.

Os breves comentários a respeito dos temas e das figuras aqui realizados fizeram-se necessários porque, a partir dessa pequena introdução, centramos nossos esforços para estabelecer uma relação temático-figurativa entre as pinturas de Valle com outras obras: *El perro*, de Goya, e "Coloquio de los perros"[51], de Miguel de Cervantes[52]. Do mesmo modo, esses dois textos nos possibilitarão uma ponte entre os trabalhos até então comentados, descritos e analisados e aquele que fará parte do capítulo III.

Em Goya, um cão que fala

A figura *cão* aparece de modo recorrente na obra de Goya. Em *El Perro* (fig. 75), é a extremidade de um corpo de um cão que é tomada como eixo principal da pintura. A disposição topológica dessa *cabeça* sugere temas que giram em torno da *solidão* e do *abandono*, o que pode ser apreendido pelo modo der ser traçado o seu olhar. A disposição topológica que mencionamos constrói-se pela oposição entre um espaço maior *vs*. espaço menor, definida pelo contraste claro *vs*. escuro, respectivamente. O olhar do cão volta-se para um ponto além-tela da pintura, redimencionando o próprio espaço circundante da cena e isolando a figura, que, mesmo sem palavras, fala pela sensibilidade com a qual vive, sente e experimenta esse espaço. Em relação a essa obra, Saura (1992, p. 51-52) afirma o seguinte:

> "Esta serie de obras tienen como puonto de partida el cuadro de Goya del museo del Prado de Madrid que representa uma cabeza de perro asomándose detrás de un montículo. Una desmesurada zona dorada acentúa la curva marrón de la tierra y la pequeñez de la mínima y viva presencia que permanece pasmada y sobrecogida. Desde niño me he visto fascinado por esta imagen extremosa que, por extraños vericuetos, ha permanecido siempre asociada al recuerdo del patito feo del cuento infantil y a su manifestación de asombro al surgir del redil y contemplar vastedad del mundo. Esta presencia y su recuerdo bien presente ha dado origen a diversas pinturas en tela realizadas en grandes dimensones. Las

[51] Cervantes (1995). *Novelas ejemplares* II. Madri, Espasa Calpe. (p. 559-627).

> ideas de surgimiento, nacimeiento y aparición permanecen necesariamente asociadas a la presencia del acentuado vacío, repitiéndose en otros planos la premonitoria presencil del perro de Goya (...). La cabeza de perro asomándose, siendo nuestro retrato de soledad, no es otra cosa que el proprio Goya contemplando algo que está sucediendo".

Essa última frase Saura pode ser metaforizada como "o presente infinito", em que podemos contemplar o *presente* e a *solidão* atemporais que atingem a todos os homens. O modo a ser disposto o suporte dessa pintura nos leva a pelo menos duas leituras possíveis: a primeira, na altura dos olhos do receptor que a vê, como pode ser encontrada a pintura original no Museu do Prado; a segunda, por sua vez, referente à outra localização, como era quando ainda pertencia ao acervo particular do pintor. Em primeiro lugar, essa nossa idéia pode ser corroborada com o fato de que antes de a imagem ter recebido como suporte uma tela, ela foi concebida originariamente como um afresco. Em segundo lugar, um fato contextual nos autoriza essa outra interpretação: esse afresco encontrava-se em Bordéus, onde residia Goya nos últimos anos de sua vida. Na casa, localizava-se numa posição à altura dos degraus iniciais de uma escada, tendo sido possivelmente contemplada, portanto, através de inúmeras disposições e direcionamentos do olhar de seu produtor. Como, por exemplo, se a pintura fosse colocada no chão e, do alto, fosse contemplada (de cima para baixo, como seria a visão que teríamos da cidade, se estivéssemos num avião).

O tratamento utilizado para essa pintura compõe-se pelos chamados *fustazos* goyescos, que são tipos de pinceladas de forte impulso, comparando-se aos movimentos de chicotadas. Essa característica da pincelada de Goya faz parte dos elementos constituintes da poética desse pintor, pois aparece de modo recorrente na maioria de suas obras, principalmente na série de pinturas negras. Em *El perro*, o fustazo pode não aparecer de modo tão evidente – isso devido, também, à própria reprodução. Deve-se notar, no entanto, que o peso com o qual a mão do pintor fricciona

---

52 Miguel de Cervantes Saavedra (Alcalá de Henares, 1547 – Madri, 1616). Imortalizou-se com a sua obra-prima, *Don Quixote de La Mancha* (1605). *Novelas exemplares* (1613) é um conjunto composto por 12 pequenas histórias, muito bem-humoradas, que retratam um tipo de cotidiano espanhol.

o pincel sobre a pintura é bastante ressaltado no produto final, pois até mesmo a direção orientadora da pincelada pode ser apreendida na obra.

Essa mesma técnica, Saura, o pensador mencionado acima, utilizou em vários trabalhos, principalmente os voltados para o estabelecimento de uma intertextualidade com a obra de Goya (fig. 76). Se no texto de referência a disposição topológica do suporte altera o direcionamento do olhar do cão, isso não acontece no texto em que se promove o desvio, mesmo porque a própria subversão da disposição do suporte já foi realizada. Os temas desenvolvidos no cão de Goya são, como dissemos, a *solidão* e o *abandono*, apreendidos pelo isolamento da figura, pelo direcionamento de seu olhar e pela força do contraste cromático que nela se manifesta. No cão de Saura, ao contrário, o isolamento do cão continua sendo um traço que nos remete à obra de Goya. No entanto, o direcionamento do olhar e a ancoragem do cão no espaço central da tela, assim como os traços figurativos com os quais sua expressão facial é composta, orientam nossa leitura para temas voltados à violência, provocados pelas paixões de *ira*, *raiva*, *cólera*, etc.

Ambos os cães, de Goya e Saura, falam pela gestualidade e pelas expressões faciais, mas dois extremos são estabelecidos: no primeiro, a passividade; no segundo, a atividade. Enquanto *El perro* espera complacentemente o advir, *El perro de Goya* motra-se pronto para o ataque. Do mesmo modo que esses cães falam, eles também são falados: falados pelo contexto não “apresentado” na pintura, mas apreensível pelo próprio modo de eles serem ou estarem no mundo nela criado, segundo a perspectiva do momento em que foram flagrados.

Outro *cão*, figura bastante recorrente no conjunto das obras do pintor comentado nas obras do capítulo III desta dissertação, estará sendo considerado aqui para o estabelecimento de mais uma leitura de intertextualidade. Em *Insistência* (fig. 77), também pode ser reconhecida uma referência a *El perro*. Do ponto de vista da maneira de ser apresentada a pintura, uma mesma massa arenosa esconde o corpo do cão, deixando à mostra apenas a parte superior, a extremidade do corpo, isto é, a cabeça. Essa massa, como em Goya, é subdividida, do mesmo modo, entre um espaço maior *vs*. um espaço menor, homologados em claro *vs*. escuro. Os fustazos goyescos são acionados e, aqui, produzem ilusões de volume e ainda outras figuras não claramente

identificáveis: observa-se a construção de linhas verticais que são interligadas pelos recursos de criação de perspectiva. Do mesmo modo, na massa arenosa na parte inferior à esquerda do olhar do cão, o contraste e os fustazos criam efeitos de reflexo do animal, que, aqui, olha e dialoga com uma outra figura "concreta" – imagem que vai diferenciá-la do intertexto de base, isto é, *El perro*. Em Goya, o cão orienta o nosso olhar a querer ver o que está lhe causando ou provocando suas impressões. Em Saura, o cão encara o receptor da pintura, de modo agressivo e violento, como se disse. Em *Insistência*, o cão olha, indiferente ao fato de estar sendo observado; "fala insistentemente", pelo olhar, que é direcionado aos orelhões, figura que nos remete ao tema da comunicação. Desse modo, o título da pintura abrange tanto a sua produção como a história que nela se conta: no primeiro caso, significa que se está fazendo "mais" uma leitura da obra de Goya e, no segundo caso, significa a própria fixação do olhar do cão para o objeto. Nota-se, no entanto, que não há um diálogo propriamente, o que traz à pintura um aspecto antagônico: o cão, isolado, busca uma comunicação com o objeto, representado pelos orelhões, mas, por não conseguir chegar a eles, limita-se à contemplação.

Não podemos nos esquecer que *El perro* vem do afresco e pela distância temporal de sua produção não temos conhecimento sobre a base de sua preparação e de sua transcrição à tela, e o que isso pôde repercutir em sua cor original, embora se possa reconhecer uma variante considerável em seu efeito cromático final. A preparação das telas a óleo veio de um hábito surgido no Renascimento, momento em que se usava como base a cor terracota (terra avermelhada) e, em Goya, observa-se que em muitas ocasiões ele parece dar uma base azulada, como o que ocorre em suas pinceladas denominadas "fustazos goyescos": ao impulso e à pressão da força também fazem arrastar a tinta com algumas cerdas do pincel, descobrindo pigmentos da sua primeira camada azul[53] – e em muitas ocasiões deixa-se intencionalmente aparecer para que se manifeste um contraste.

[53] Essas observações foram feitas a partir de visitas ao Museu do Prado, momentos em que tive a oportunidade de verificar em *A revolta contra os Mamelucos*, de 1814, especificamente entre as vítimas e o chão, ambos debaixo dos cavalos brancos, do centro de toda cena: o contraste efetuado por contraste complementares, tons vermelhos e tons azuis, dando efeitos esverdeados, deixam pontos claros à cor matriz ou de base.

A pintura está formada por ocres bem amarelados e trabalhados com pinceladas em várias direções, criando um clima de muito movimento de ampla e conturbada espacialidade, no qual se encontra uma riqueza cromática a partir desses dois tons muito bem relacionados. Se a pintura está separada em dois planos, o menor está composto por uns ocres mais terra com bastante quantidade de pigmento carmim escuro, que paralelamente trabalha com os esverdeados sobrepostos na última camada ou surgidos daquela suposta base azul com a mistura de ocres. No conjunto, essa pintura passa a ter uma riqueza considerável, em segundo plano, de verdes em seu resultado final. O plano maior é construído, tudo indica, com um fundo azul médio – talvez se aproximando de um azul cobalto claro que vai indicar um azul ciano. Quanto mais secas as camadas, pode-se obter um ocre e uma série de esverdeados que caminha para uma leitura pelas cores complementares com o plano inferior. Já essas camadas mais secas trabalham com um ocre mais amarelado, deixando sua saturação mais evidente e, nesse momento, o jogo de pinceladas, dependendo de sua força e intensidade, arrasta, lava, remove e coloca porções de cor em movimentos muito típicos do artista. É uma pintura que à primeira vista salta o contraste claro *vs*. escuro, com difícil identificação se uma parte é mais quente ou mais fria que a outra, a não ser quando esse último ocre mais amarelado aparece com uma interpretação de luz desfocada ou multifocada, ou seja, não sabemos exatamente de onde a luz vem. Esta forma de pintar, esse despiste do enfoque da luz, o irregular limite que separa um plano do outro, sugere a possível interpretação de que a sua contemplação não seja apenas frontal, mas também de cima para baixo.

Empregando aqui os termos citados como constituintes da poética de Valle, as *mechas*, podemos explanar a cabeça do cachorro através de sua construção por um magistral *pingo* de um, talvez, azul ultramar com terra que constroem a expressão desse olhar de comoção, assim como o *risco* tão estrategicamente colocado para a inclinação da orelha na representação da solenidade da tristeza. E, por último, o *traço*, que simboliza o olfato de um cachorro com um sentido tão privilegiado que direciona o seu instinto, acompanhando o pingo do olhar em direção ascendente por uma súplica, por uma vontade ou por ou querer uma comunicação com algo mais alto ou divino no qual o cão possa acreditar.

Talvez tenha sido uma das últimas pinturas de Goya e, desse modo, pode ser comparado a Valle, com a pintura *La mujer de azul*, num momento em que esses dois homens já têm um diálogo com a outra dimensão, pois já estão livres de qualquer exigência para a sua pintura; pois já estão livres para poderem recitar a essência mais profunda de seu ser; pois já não precisam mais do olhar crítico do resto dos seres humanos: isto é a representação do legado que dois pintores podem deixar a nós, a sabedoria transmitida através de suas cores expressa em forma de seus sentimentos, que, por sua vez, nos sensibilizam.

A composição cromática de *El perro de Goya* também está divida em dois planos, com limites mais lineares na horizontal. O plano superior é construído com cinzas opacos ao acrílico por pinceladas em diferentes direções, enquanto o plano inferior se edifica com uma superfície de um preto fosco com terra escuro tostado, no seu limite, ao cinza, talvez realizado a óleo. O volume da cabeça do cão é dado por umas pincelas texturizadas, densas, grossas, à base de tinta a óleo e acrílico, onde se misturam cinzas com terra bem escuro, e onde os elementos das mechas se entrelaçam em combinações múltiplas e agressivamente inscritas nas pinceladas do tipo "fustazos goyescos". Com uma esplêndida manipulação das cores, vamos encontrar porções de ocres amarelos terras avermelhados misturados com esses primeiros ocres amarelos terras mesclados com branco e com um pouco de cinza. Esse conjunto cromático cria uma outra série de cinzas e propõe em toda a extensão um foco de contraste de matiz. Temos, portanto, três superfícies de cor: preta (escuro), cinza (cor mais clara que o escuro ou intermediária), foco de atenção que produz efeitos da terceira superfície, a do policromatismo, sendo o contraste claro *vs.* escuro o mais evidente, marcando uma rigidez na leitura, onde a superfície menos policromática trabalha seus rasgos mais violentos com a colocação das pinceladas e das manchas de cor estrategicamente realizada. Indubitavelmente este cão acompanha a solidão, distanciando-se da compaixão ou da misericórdia dos homens, mas ele ataca e denuncia agrassivamente, além de chamar atenção para a sua presença neste mundo, sem o que ele passaria totalmente desapercebido.

Insistência seria a forma mais cervantina que pode representar a glória do fracasso – ou o fracasso da glória –, pois ao não ser ouvido, acabado e derotado, o cão

que aparece na pintura, cercado por um mundo de blocos de concreto dos muros dos humanos, procura na sua absoluta solidão a conversa com o "outro" que sempre está presente nos espaços urbanos como símbolo de comunicação, só que a impotência de não poder alcançar a este objeto, que é o orelhão, foge à sua possibilidade. E este cãozinho só pode contemplar o inatingível, mas com a persistência da ilusão de um dia ser ouvido. É uma homenagem ao ocre amarelo, formante a partir do qual a releitura da pintura de base foi traçada. É esse mesmo formante que aparece também na releitura de Saura, mas nela se manifesta como ponto de aclamação.

Em *Insistência* realizou-se toda a sua composição em ocres amarelados, tentando direcionar várias superfícies com misturas de diferentes tons amarelos, variando a sua mescla entre os frios e quentes, o que nos possibilitou criar pequenos contrastes complementares, com o objetivo de marcar um ritmo muito forte com o contraste complementar entre o azul/laranja e o magenta/verde das duas figuras desta composição. A massa predominante do matiz é o amarelo, diferenciado pelos planos que vão da mistura de ocres à mistura com mais terra e um pouco de azul ultramar. O objetivo é que nessa massa amarela dois pontos disputem a sua força, o magenta com o verde formam uma figura que compete com uma pequena quantidade de azul ciano, figura colocada a seu lado e centrada na composição da pintura. Entre as duas, cria-se um ritmo de vibração onde toda composição amarela não sofre uma impressão de repulsão, mas de atração para esse jogo de cores construído.

Em *El perro*, *El perro de Goya* e *Insistência*, os cães propõem modos de olhar ou direcionamentos para o olhar. Em relação a Valle, retoma-se o modo como em sua produção as personagens instauram os receptores da pintura para participar da cena descrita, quer como sujeitos da própria história, quer como sujeitos observadores a quem se conta "outro ponto de vista" sobre aquilo de que trata a pintura em questão.

La nube (fig. 78) é um exemplo que se aproxima do que dissemos a respeito do primeiro tipo de instauração do olhar. O receptor vai ser colocado na pintura um pouco mais atrás das crianças que olham para as nuvens, sendo, portanto, convidado a participar da cena descrita. A disposição do espaço e a gestualidade instauradoras do receptor como partícipe da obra são corroboradas pela cromaticidade trabalhada na pintura. Observa-se que o contraste cromático vai pontuando o lugar onde "batem" os

raios solares que não estão cobertos pelas nuvens e, em contrapartida, verifica-se que elas encobrem tanto a cabeça das crianças como também o local destinado para o receptor.

Por outro lado em, por exemplo, *Tres marineros* (fig. 79), o receptor é convocado a participar da história de outro modo: os três homens estão com o corpo apontado para frente, de modo que o receptor da pintura os veja de costas. O homem de preto, porém, inclina levemente sua cabeça para trás, isto é, estabelece um diálogo visual com o receptor e, assim, aquilo que é olhado passa a ser compartilhado entre esses sujeitos.

É seguindo essa mesma perspectiva que chegamos a Cervantes, cujos cães instauram, como os apontados neste item, e como os olhares da pintura de Valle o fazem, um "outro" ponto de vista acerca da realidade criada nas obras de arte em questão, quer da pintura, quer da literatura.

Em Cervantes, dois cães que falam

"Coloquio de los perros" (fig. 80) constitui a seqüência de um outro conto, "El casamiento engañoso"[54], no qual Campuzano relata a seu amigo Peralta as vicissitudes que o arrastaram a um casamento desajustado e infeliz. Seu desgosto é amenizado e até eliminado no hospital onde se interna – Hospital de la Resurrección, na cidade de Valladolid – e onde lhe sucede, numa determinada noite, a incrível aventura de escutar casualmente o colóquio dos cães, título do conto, como vimos. Após essa noite, Campuzano escreve tudo o que ouvira, mostrando ao amigo Peralta o caderno em que foram redigidas todas as falas proferidas pelos cães. Seu amigo não acredita no ocorrido, como os próprios cães parecem não acreditar, conforme a passagem em que discutem se estão vivendo um sonho ou uma realidade. Isso, de certo modo, é irrelevante, pois o importante é verificar como Cervantes construiu um discurso em que, por meio da antropomorfização dos animais, discute e analisa as ações dos homens. Os cães que ganham voz no conto vão comentar entre si suas próprias vidas mas esbarram, porém, nos defeitos dos próprios homens cujas ações avaliam: falar da vida alheia – e geralmente mal! Por meio de uma lógica ingênua, os animais constroem um

[54] Cervantes (1995). *Novelas ejemplares* II. Madri, Espasa Calpe. (p. 541-558).

retrato bastante divertido e irônico dos homens daquele tempo, mas que vai se apresentar atual em todos os tempos e lugares, pois tais sujeitos são descritos a partir das paixões que os impulsionam a realizar as mesmas ações "de sempre". Os fragmentos abaixo podem ilustrar o dito:

> "Berganza. – (...) Sé tambien que, después del elefante, el perro tiene el primer lugar de parecer que tiene entendimento; luego, el caballo, y el ultimo, la simia". (Cervantes, 1995, p. 562)
>
> "Cipión. – (...) mejor será gastar el tiempo en contar las propias [vidas] que en procurar saber las ajenas vidas". (Cervantes, 1995, p. 563)
>
> "Berganza – Pero ninguna cosa me admiraba más ni me parecia peor que el ver que estos jiferos com la misma facilidad matan a um hombre que a uma vaca". (Cervantes, 1995, p. 260)
>
> "Cipión – Vete a la lengua, que em ella consisten los mayores daños de la humana vida". (Cervantes, 1995, p. 261)
>
> "Berganza – Quien necio en su villa, necio es en Castilla", el andar tierras y comunicar com diversas gentes hace a los hombres discretos". (Cervantes, 1995, p. 286)
>
> "Cipión – No más, Berganza; no volvamos a lo pasado; sigue, que se va la noche, y no querría que al salir del sol quedásemos a la sombra del silencio". (Cervantes, 1995, p. 287)

Nesse conto de Cervantes, desconsiderando o componente fantástico que tange à colocação da voz dos cães em discurso, vários temas são apreendidos, e eles refletem mesmo as ações dos homens no mundo: medo, inveja, amor, crença, ser *vs*. parecer, traição, desejo, fidelidade, etc. As figuras do cães, que aqui assumem o papel de personagens, são importantes no que diz respeito à focalização, leitura e interpretação de um dado da realidade, do mesmo modo como acontecerá com a figura *vaca* analisada no capítulo III[55]. Tal como os personagens de Valle, aqueles marcados

[55] A figura *cão* será retomada no conto que integra o capítulo III, não estando, de fato, *in presentia* na pintura analisada. Pode-se, no entanto, verificar sua configuração nas análises comparativas entre Goya e Saura.

na pintura, conforme mencionamos anteriormente, esses cães apreendem o seu circundante e discorrem sobre ele, deixando bem apontado o seu ponto de vista.

É, pois, o elo entre o primeiro capítulo e este, o modo de ser discursivizado um texto, qual seja, o de instaurar um sujeito marcado no interior do discurso e, a partir dele, ser estabelecida toda a significação entre seus componentes. A Goya e a Cervantes, recorremos justamente por causa das figuras que concretizam esses sujeitos marcados: os cães, que, antropomorfizados ou não, detém o ponto de vista sobre a realidade criada no discurso, orientando uma leitura para a sua interpretação. Essa presença do animal "irracional" que "conta", que "vê", que "analisa", que "interpreta", que "sente", que "simboliza", etc. vai aparecer de modo acentuadamente característico nas obras que compõem o *corpus* do capítulo seguinte.

Cães e vacas: delimitação do campo de análise

Desde os mitos fundadores, a presença dos animais é uma constante na história da humanidade. Nas narrativas dos mais variados gêneros, eles podem aparecer, por exemplo, como auxiliares do herói, ou como seus grandes opositores. No primeiro livro da narrativa bíblica, o Gênesis, encontramos a sua criação:

> "Depois que o Deus Eterno formou da terra todos os animais selvagens e todas as aves, ele os levou ao homem para que pusesse nomes neles. E eles ficaram com os nomes que o homem lhes deu. Ele pôs nomes nas aves e em todos os animais domésticos e selvagens". (Gn 2, 19-20)

Ainda nessa narrativa, instaura-se uma serpente antropomorfizada, que manipula a primeira mulher para quebrar o pacto firmado com Deus, comendo o fruto proibido e oferecendo-o ao seu companheiro – de onde se apreende a fundação desse símbolo como pertencente ao "mal". Há também, como se sabe, a agrupamento dos animais a serem salvos por Noé:

> "(...) leve para dentro da barca um macho e uma fêmea de todas as espécies de animais e de todas as espécies de seres que se arrastam pelo chão, a fim de conservá-los vivos" (Gn 6, 19-20)

Na mitologia, os exemplos de narrativas que contam com a presença de animais é bastante grande: desde Zeus, na mitologia grega, que, para seduzir as jovens, aproximava-se delas sob a forma de um *cisne*, um *touro* ou uma *águia*, aos seres biformes, constituídos por uma parte humana e outra animal (Centauro, Minotauro, entre outros). Nas lendas e costumes de todos os povos, narram-se histórias como as de touros, de boitatás, de botos ou de dragões, etc. Nas narrativas infantis, os animais são coadjuvantes dos heróis: pombinhas, gatos, patinhos, etc., e seu fazer auxilia determinados sujeitos a tornarem-se os vitoriosos protagonistas das histórias. Nos clássicos do cinema infantil à moda hollywoodiana, os próprios animais ganham o estatuto de protagonistas. Nas fábulas de Esopo e de La Fontaine, os animais são antropomorfizados e metaforizam os seres humanos em histórias com um fundo moral (à moda cervantina).

A presença do motivo animal em qualquer arte é vista, por determinadas linhas de pesquisa, como símbolo da natureza primitiva e instintiva do homem. Mesmo os homens civilizados, afirma Jaffé (1964, p. 237), "não desconhecem a violência dos seus impulsos instintivos e a sua impotência ante as emoções autônomas que irrompem o inconsciente". De uma forma ou de outra, a figura do animal está sempre ligada a um símbolo e é por esses viés que muitas vezes são direcionadas as análises de cunho psicanalítico, pois são estabelecidas relações de significância entre o produtor de um discurso qualquer e a instauração de determinadas figuras animais em seus discursos. Analisa-se e interpreta-se, desse modo, a psique "instintual" do sujeito em questão, ou ainda voltam-se aos estudos dos símbolos culturais que se constroem nos discursos e que explicam o funcionamento do "mundo".

Outras leituras simbólicas ainda poderiam servir de ilustração, como, por exemplo, a encontrada no *Dictionnaire de Mythes et des symboles*, de Hall. Reportamo-nos ao verbete "cão", que é a figura que está sendo tratada de modo enfático neste capítulo:

> "Consideré en Orient comme un fouilleur d´ordures et un voleur, il est rarement mentioné dans la Bible, sinon péjorativement. Pour Pline l´Ancien (*Histoire naturelle*, VIII, 40), c´était, avec le cheval, l'animal le plus fidèle à l'homme, et il symbolise cette qualité dans l'art à partir du Moyen Âge. Il accompagne le 'chasseur' (...). Dans la peinture dominicaine, les chiens (*Domini canes*, 'les chiens du Seigneur', jeu de mots sur le nom du saint) mettent en fuit les loups (les hérétiques) qui s'attaquent aux moutons (les fidèles). Dans les représentations de la 'cène', un chien est parfois couché aux piex de Judas. Dans les scènes bibliques, il accompagne "Tobie" et l'ange; le mendiant à la porte du riche ('Lazare et les mauvais riche') (...). l'apôtre André exorcisa sept chiens possédes par des démons. Dans les thèmes antiques, le chien est l´attribut de 'Diane' la chasseresse. Les chiens d´Actéon se jettent sur leur maître (....). Des chiens accompagnent leurs chasseurs Adonis (...) et Céphale (...). Dans la peintre allégorique, le chien est l'attribut de la "fidelité" personnifiée. Dans un portrait, aux pieds d'une femme ou sur ses genoux, il évoque sa foi conjugale ou, si elle est veuve, sa fidélité à la mémoire de son époux. La signification est identique pour les portaits unissant un mari e sa femme. À l'inverse, le chien est parfois l'attribut de l''envie'. Il accompagne la Mélancolie, l'un des 'quatre tempêraments'; l'Odorat, l'un des 'cinc sens'; et c'est une partie du monstre tricéphale qui symbolise la 'prudence'. Un chien à pluisieurs têtes (trois, en général) représente 'Cerbère' ".[56] (1974, 104)

Nosso intuito, por outro lado, não é o de fazer ressaltar essa perspectiva de análise. Tanto não o é que não nos referimos aos "animais" esparsos que apareceram

[56] "O cão, considerado no Oriente como um 'criador de casos' e/ou um ladrão, é raramente mencionado na Bíblia, e quando isso acontece é de forma pejorativa. Para Plínio, o velho, (vide *História Natural*, VIII), o cão, assim como o cavalo, era o animal mais fiel ao homem, e ele simboliza essa qualidade, nas artes, a partir da Idade Média. Ele acompanha o 'caçador' (...). Na pintura dominicana, os cães (*Domini canes*, 'os cães do Senhor', jogo de palavras com o nome do santo) fazem correr os lobos (os hereges) que se atracam aos cordeiros (os fiéis). Nas representações da 'Santa Ceia', às vezes se encontra a figura de um cão aos pés de Judas. Nas cenas bíblicas, ele acompanha 'Tobias' e o anjo; o mendigo à porta da casa do rico ('Lázaro e os ricos malvados') (...). O apóstolo André exorciza sete cães possuídos pelo demônio. Nos temas antigos, o cão é um atributo de 'Diana, a caçadora'. Os cães de Ateon se voltam contra seu dono (...). Os cães acompanham os caçadores Adonis (...) e Céfalo (...). Na pintura alegórica, o cão é um atributo da 'fidelidade' personificada. Num retrato, aos pés de uma mulher ou sobre seus joelhos, a figura do cão evoca a fé dela em relação aos laços conjugais ou, se ela é viúva, sua fidelidade à memória do seu falecido. A significação é idêntica nos retratos de união entre marido e esposa. Por outro lado, o cão é, às vezes, o atributo da ira. Ele acompanha a Melancolia, um dos 'quatro temperamentos', o Odor, um dos 'cinco sentidos'; e é uma parte do monstro tricéfalo que simboliza a 'prudência'. Um cão com várias cabeças (geralmente, três) representa 'Cérbero' ".

nas produções de Valle analisadas no primeiro capítulo, a não ser ligando-os à composição da ambientação e da temática rural ou campestre presente nas obras. Do mesmo modo, não estamos buscando nenhum símbolo psicanalítico nas obras de Goya e Cervantes comentadas. O importante, como dissemos, é reconhecer que os animais aqui tratados "ganham vozes", do ponto de vista da instauração do discurso, e concretizam determinados temas.

Insistir em cercar o terreno movediço sobre o qual estamos trilhando é bastante pertinente, já que caminhamos para o *corpus* do capítulo III. As figuras *vaca* e *cão* – que aparecem, às vezes, mais de uma vez em minhas pinturas – não serão analisadas sob essas perspectivas simbólicas citadas. Embora reconheçamos a pertinência desse tipo de análise, não visamos a entrar em qualquer discussão mais aprofundada em torno da psique instintual do artista, por três principais motivos: 1) esse tipo de análise extrapola a nossa formação e os objetivos desta dissertação; 2) os animais colocados nas pinturas a serem trabalhadas possuem funções narrativas e discursivas bem marcadas – e são essas que nos interessam no momento; 3) o capítulo seguinte trata das técnicas de produção artística, e o conteúdo das pinturas será analisado somente nas relações estabelecidas entre seus temas de cunho sociopolítico e sociocultural ligados aos espaços urbanos da cidade de São Paulo.

Capítulo III : Uma poética expandida

Um olhar sobre São Paulo

Em um lugar desta *Terra Brasilis*, do qual, com muito carinho quero tratar, um *barquinho de papel* navegou continente adentro, e dele descrevia-se para o mundo parte do sonho vivido por seus navegantes:

> "Desde o mar divino, grandes nuvens verdes e altíssimas serras, que desde São Vicente levarão o tempo de percorrer 14 ou 15 léguas: 3 navegando pelo mar e as demais terra adentro. Chegamos a Piratininga de São Paulo, jardim multicolorido, muito fértil de vacas e outros animais; cujos ares tão da Espanha me lembram, que até dá-se, nesta terra, muito vinho, marmelo e outras frutas da minha origem. O mais forte amarelo está nos campos dos trigos e das cevadas. Por que parte deste sonho, a realidade? Por que tanta felicidade? A felicidade não consiste em realizar os ideais senão em idealizar a realidade, posto que os homens daqui não curam do semear pela facilidade e pela vontade do mantimento da terra que se chama mandioca.
>
> Piratininga de São Paulo, 'peixe seco' ou dourado, que cresceste porque eras naquele momento sonho espiritual da Companhia de Jesus, que, entre eles, a minha modesta pessoa, José de Anchieta, cumpro a grande virtude de mostrar o sonho de Cristo. Com poucas madeiras construímos uma pobre casinha em Piratininga, que chamamos 'conversão de São Paulo' porque em tal dia fizemos a 1ª. missa, talvez aqui começou a propósito a conversão do Brasil, a primeira Igreja que se fez entre o gentil"[57].

De Piratininga a Piratininga de São Paulo e, disso, a São Paulo de Piratininga, a vila, e finalmente a São Paulo, que, em 1711, foi elevada a categoria de cidade, apresentando-se como a maior cidade da América Latina. Considerado um local em que se podiam apreender "ares frios e temperados como os de Espanha", o português João Ramalho abriu suas passagens para os padres missionários José de Anchieta e

[57] Interpretação livre a partir de alguns dados de textos históricos de José de Anchieta.

Manuel de Nóbrega fundarem o Real Colégio de São Paulo, uma cabaninha coberta por sapé, que servia de escola, dormitório, refeitório, enfermaria, cozinha, etc. Isso se deu em 25 de janeiro de 1554. Tendo sido devoto do Apóstolo Paulo, Anchieta o escolheu como padroeiro da cidade, celebrando a primeira missa no dia da conversão desse Apóstolo. E a cidade cresceu, começando a se desenvolver em volta do Pátio do Colégio (fig. 81). Por muito tempo, São Paulo fico restrita às ações dos jesuítas e dos bandeirantes: os primeiros pregavam a sua catequese e os segundos tinham-na como uma cidade-dormitório, de onde partiam em expedições atrás de novos horizontes. Esses sonhadores passavam a imagem de conquistadores de outras terras, sempre prontos a desbravarem espaços até então desconhecidos. Já no século XIX, as riquezas provenientes do café e o início da urbanização trouxeram à cidade a abertura de ruas, e o centro "velho" passou a ser formado pelo Triângulo Histórico, em cujos vértices ficam os conventos de são Bento, São Francisco e do Carmo.

Na São Paulo de 1870, acendedores de lampião reluziam, mantendo acesa a vida no centro da cidade, cercado, até aquele momento, por várias chácaras e rios. Apesar da "modernidade", os jovens da cidade não estavam muito satisfeitos por estarem aqui, longe dos acontecimentos da "corte". Dimenstein e Souza (2003, p. 30) mencionam um trecho de uma carta que Álvares de Azevedo, famoso poeta brasileiro, escreveu, nessa mesma época, à sua mãe, dando conta de sua situação na cidade:

> "Não há passeios que entretenham, nem bailes, nem sociedade (...). Uma cidade de mortos – não há nenhuma cara bonita em janela, só rugas e desdentadas – e o silêncio das ruas só é quebrado pelo ruído das bestas sapateando no ladrilho das ruas".

Estamos num período em que a significação que atribuímos hoje aos termos *civilização* e *sociedade*, por exemplo, não corresponde necessariamente aos sentidos que eles possuíam nos anos finais do século XIX. Mas os nossos hábitos de hoje ainda trazem ecos da formação inicial de nossa cidade, que, entre 1875 e 1900, recebeu 800 mil imigrantes. Por volta de 1910, 40 mil espanhóis compunham o cenário paulistano,

ao lado de portugueses em igual número, perdendo apenas para o contingente de italianos, formado por 100 mil.

Dos carros de bois às carruagens e aos bondinhos; dos produtores de café aos imigrantes que habitavam "fora" do centro, contribuindo, desse modo, para a expansão da cidade, chegamos aos industriais das primeiras décadas de século XX que trouxeram à cidade "ares parisienses". Em 1920, dois paisagistas, justamente franceses, executaram um projeto de urbanização da Várzea do Carmo, que, em 1921, recebeu o nome de D. Pedro II. Dividida a várzea, dois lotes foram adquiridos pela prefeitura, que, na época, voltava seus esforços para uma boa organização urbanística da cidade, propondo o seu aformoseamento. Disso resultou o desaparecimento dos portos do Tamanduateí e do Anhangabaú.

Essas transformações, voltadas à urbanização de São Paulo, refletem, hoje, por exemplo, no sumiço da "garoa", fenômeno natural que caracterizou, por muito tempo, o clima paulistano:

> "(...) Nas últimas décadas, ela [a garoa] sumiu. A explicação para isso é simples. A garoa resultava do deslocamento da água evaporada do mar. Empurrada pelos ventos lá da Baixada Santista, ela entrava pelo planalto e se precipitava sobre regiões, como as que abrigam São Paulo. O crescimento vertiginoso da cidade fez desaparecer as condições para a existência da garoa. Os prédios, cada vez mais altos e mais numerosos, formam uma barreira para a umidade que vem do litoral. Rios canalizados, cobertura vegetal destruída e a constante poluição do ar completaram o serviço. *Garoa de São Paulo*, agora, só na inspiração dos poetas. De antigamente". (Dimenstein e Souza, 2003, p. 115)

O Tamanduateí, "rio de muitas voltas", e o Anhangabaú, "bebedouro dos demônios" ou "rio dos maus espíritos", tiveram uma grande importância para a configuração da cidade como hoje a conhecemos. Entre onde se encontram atualmente a avenida São João e o Vale do Anhangabaú, o Tamanduateí possuía uma sinuosidade tão grande em seu curso que chegava a dar 7 voltas antes de desbocar em seu afluente, o Anhangabaú. Nesse local, hoje está o Prédio Central dos Correios de São

Paulo, construção cujo conjunto arquitetônico e a espacialidade o mostram como "a cara de São Paulo", também por causa das origens fundadoras da cidade, como estamos vendo. Os homens "de visão" do século XIX modificaram a rede hidrográfica de São Paulo: canalizaram o Tamanduateí e o Anhangabaú e alteraram, depois, o curso do Tietê. Até hoje, e por muito anos ainda, os paulistanos sofrerão os desastres das enchentes. E os homens da atualidade, também com "visão", afundam ou galgam esses rios, imaginários, por vezes, tornando navegáveis as ruas que lembram como a cidade poderia ter sido no tempo de seus rios e afluentes; no tempo daqueles primeiros *barquinhos de papel*; no tempo em que se fizeram em São Paulo os portos iniciais para que a cidade, no século XX e XXI se tornasse a maior da América Latina.

"Cidade velha" era denominada a parte em que se encontrava o Pátio de Colégio, e "cidade nova", a que ficava do lado oposto. A linha divisora dessa topologia era formada pelo Viaduto do Chá (fig. 82), inaugurado em 1892 e modificado em 1938. Por esse caminho pseudo-aéreo se dava a rota do chá em São Paulo, e até mesmo durante a segunda metade do século XX era possível "tomar chá" em pontos privilegiadamente destinados a isso, como no caso do antigo Mappin, casa de comércio em estilo inglês, que ficava no centro "novo" da cidade. Outro viaduto que participa do desenho urbano do centro é o Santa Ifigênia (fig. 83, 84 e 85), construído entre 1911 e 1913, cujo diálogo estabelecido com o estilo *art noveau* é imediatamente identificado. Os viadutos citados, que ficam acima do Vale do Anhangabaú (fig. 86, 87 e 88), tinham como função primeira facilitar a vida dos transeuntes que queriam se deslocar entre esses dois "opostos" da cidade, o centro velho e o centro novo, evitando a passagem sempre tumultuada da avenida São João. Além disso, não podemos esquecer de que estamos numa época em que, junto aos que caminhavam a pé, ainda transitavam pelas ruas e avenidas em construção as carruagens, os bondes e os poucos carros que haviam na cidade.

E assim, entre um traço e outro da urbanização; entre um rio e outro, com o curso alterado ou canalizado; entre um sonho e outro, concretizado ou redirecionado; entre um imigrante e outro, sempre trazendo novos costumes e modos de vida à vida paulistana; a cidade de São Paulo vai ganhando, com os tempos, uma feição: essa que ela tem hoje, essa que comemoramos hoje. A cidade tem a cara de todos mas, ao

mesmo tempo, de ninguém. É um aglomerado em que coexistem velho e novo, alto e baixo, homem e animal, riqueza e miséria, vida e morte. Essas junções todas de contrários fazem a São Paulo em que hoje navegamos em e com os nossos *barquinhos de papel*.

Nesta apresentação da cidade, tomamos a liberdade, poética, obviamente, para dar voz a duas personagens que percorrem a nossa pintura, Oi e Opa. É através de seus sentidos e da sua sensibilidade que estaremos contando a cidade. Assim, uma pequena história, um simples *conto*, será apresentado aqui, dando estampa ao momento em que nossas personagens se conhecem. Uma vaca perdida, no meio da cidade, conhece um cachorro, que, como veremos, a guia pelos espaços urbanos pelos quais transitam, sendo seus olhos. Juntos, descobrem a cidade; e juntos experencializam a magia da criação: das águas profundas dos rios que outrora existiam no Vale, surge um peixinho fantástico cujo discurso é de fundamental importância para o entendimento do sonho que se concretiza através da pintura que se apresenta neste capítulo.

Uma “vaca perdida” traduz-se como eixo primeiro das pinturas. Um cão, marcado ou não figurativamente nas obras, é quem diz, por exemplo, uma cor, uma forma, um espaço preenchido. E a vaca, cambaleando muitas vezes, dado o fato de estar prenha – e estar constantemente em busca de um lugar seguro para parir –, vai, na sua imaginação, desenhando a cidade em sua mente, no seu imaginário, interpretando-a poeticamente o que sabe a respeito dos espaços, via a fala do “outro”. Dessa comunhão sensível e inteligível dos seres, emerge a mágica da amizade entre os homens: os animais, antropomorfizados, fazem uma leitura da cidade, e dela desfrutam, mostrando-nos como funciona o processo “por dentro”. Se para o artista, o pintor, as cenas, os *flashes* são recuperados pelo componente de sua memória visual, na pintura isso se dá de outro modo: é o presente da visão dos animais que é instaurado como ponto de vista acerca daquilo que se conta.

Não há deformação dos objetos retratados na pintura: há simplesmente um outro ponto de vista. Prédios se transformam em montanhas; orelhões e postes de luz em árvores, e assim por diante. A cidade, nessa visão alegórica, transforma-se numa grande festa aberta a todos os habitantes e passageiros desse espaço aquoso

construído: as ruas e avenidas são rios. Os jogos de diferentes cores constituem o componente primordial dessa cidade, dessa festa, dessa gente; e são eles que estabelecem as relações entre todos, homens e animais. O meio rural mostra-se também presente por aqui, em São Paulo, assim como uma visão melancólica de quem reclama a falta de um conhecimento a respeito de sua identidade, de suas origens. Ainda na visão antropomorfizada dos animais, automóveis são vistos como pequenos animaizinhos de brinquedo e os espaços são sempre abertos aos sonhos, mesmo o de habitar, passageiramente, por suas ruas, mesmo que as marcas deixadas por esses habitantes sejam ínfimas, menores, insignificantes. Nada os impedem, porém: seus barquinhos, que são sonhos, ainda não se afundaram nas águas dos rios, imaginários ou não, da cidade, e eles ainda também não se afundaram nas suas lágrimas, nem nas das emoções e nem nas das tristezas.

Se o passado se mostra como um momento pontual em que a felicidade poderia ter existido “mais”, se a vida tivesse sido desenvolvida de outra forma; o presente, este em que se contam as histórias retratadas nas pinturas, propõe uma leitura “outra” para o futuro. Basta cada um de nós perceber como esse amanhã pode ser mais colorido: somos os pintores deste tempo vindouro, e podemos “vacar” por eles, mesmo na imaginação. O conjunto das pinturas se apresenta, assim, como uma metáfora das relações humanas, querendo significar um semáforo para seus receptores, em cujo vermelho pode ser ler: parem um minuto e sonhem. Sonhem com um mundo melhor!

Metaforicamente, os animais *cão* e *vaca* representam os humanos figurativizados em miseráveis, crianças sem rumo e cachorros vira-latas, cujas almas perdidas os fazem vagar pelo espaço urbano. São, de fato, grandes sonhadores, que, em sua solidão, ficam restritos a seus mundos. Nas pinturas, essa idéia relacional se manifesta mais claramente, pois, nelas, reconhecemos, na estampa facial das personagens, muitos olhares “perdidos”, embora atentos; muita curiosidade e alguns nuances de tristeza. Da parte para o todo, essas construções corpóreas e de estados de alma retomam os sujeitos humanos e, de modo metonímico, significam eles próprios. E todos navegam pelos cantos da cidade, desde os mais abertos aos mais fechados, e carregam em seus corações a esperança e a crença de um mundo melhor, onde a diferença entre os seres seja respeitada, onde a vida seja mais amarela, onde os sujeito

possam, sem medo, vaquaer pela cidade e onde os seres, gratos pelo acolhimento da urbe, devolvem sua gratidão em forma de carinho para o espaço que os acolheu.

Oi, Opa e Pira no vale do Anhangabaú

Pim, pim, pirilim, pim, pim...

Assim soavam as gotas de uma garoa intensa que, antes de chegar ao chão, resvalava sobre as orelhas de Oi. Ele é um cachorro sem dono, divagante pela cidade de São Paulo. Todas as noites dorme em lugares diferentes, mas sempre nas imediações do triângulo formado pelo Viaduto do Chá, pela Avenida São João e pelo Viaduto Santa Ifigênia. Depois de a tardinha esvaecer-se nos azuis acinzentados da noite; com a luz nédia dos postes, desvelam-se as sombras. Enquanto isso, Oi vai vasculhando as inumeráveis sacolas pretas cintilantes, que são fiéis depositárias do lixo restante, mas que para Oi reluzem como a única esperança de encontrar alguma coisa para distrair a sua fome. Neste momento, transforma-se a vida da cidade em relação a seus outros seres: aqueles que aparecem invisíveis durante o dia, mas que são os verdadeiros moradores dos cantos esquecidos da cidade de São Paulo. No fundo desta cena, como num cerimonial religioso, mesclam-se três músicas: o canto sigiloso do sono profundo de todos os homens que levam seus barquinhos de papel ao porto seguro; o sopro dos ventos rebatendo entre as grandes montanhas de concreto, como um coro de fundo, e por fim, o replicar da antiga Igreja dos Sinos Quebrados, anunciando, até hoje, o clamor novo de um velho miserere das almas perdidas por esses territórios.

Do mesmo modo que ocorre em um grande espaço pantanoso, o eco do único latido não tem fim, perdendo-se no infinito como tantos afluentes e rios que rodeiam este lugar. Aqui, de repente, a garoa intensa passa a ser uma chuva torrencial. E Oi sente uma coisa estranha, pois a chuva é bem, bem espumosa, que, entre fios dourados e prateados, cobre parte do seu corpo, diferentemente das gotas ácidas e ressecadas da chuva comum na cidade. “Hum!” – suspira Oi, olfatando o aroma adocicado que talvez ele não saiba de onde vem, mas vem, sabemos, da suave fragrância impregnada nos frutos do campo.

Virando o focinho para trás, Oi assombrou-se com a presença de duas grandes patas gigantescas, bem separadas uma da outra por uma copada formada por grossas tetas que deixavam expelir gotas leitosas bem brancas como se sua dona estivesse prestes à maternidade. Ainda em alto, via-se o rabão de pelos amarelados bem compridos em que se impregnavam rastros do seu recente mijar.

“Nossa, que cachorrona!” – Oi se espantou, mas ainda foi pouco perto de seu estado retesado proveniente do medo sentido ao deparar com o focinho da “cachorrona” que o contemplava. O espanto foi o mesmo para os dois, mas apenas Oi continuava investigando aquela situação... Sem tempo para mais pensar, recebe uma lambida em seu rosto, com um gosto bem salgado. Mas ele não sabia que isso era apenas um sinal de comprimento. Não que não tenha gostado: mas era tão grande a língua e tão rosada que nunca tinha visto nada igual em toda sua existência. A cachorrona espera uma resposta, mas ouve apenas um frágil e medroso latido defensivo. Afasta-se triste, entendendo que acabava de perder alguém que pudesse ser sua companhia naquele mundo desconhecido para ela.

Já se via, do outro lado da calçada, Oi, num repente, trêmulo e com muita insegurança, pois seu rabinho estava entre as pernas, e suas orelhinhas, que sempre ficavam pontiagudas, pareciam mais pingos de mel ao serem derramados para o chão. Ouve-se, então, um latido amistoso, vindo das entranhas como um último desunhar, como passagem do medo à compreensão. Algo lhe dizia que nada de mal, vindo da cachorrona, poderia lhe acontecer: quem faz um xixi da cor do ouro polido, com gosto de mel, e que esvaece todas as doenças e as feridas sangrantes de quem o toca ou o consome, não lhe faria mal. E ele viu a cor do ouro, sentiu o gosto do mel e curou suas feridas, que pelas ruas já tinha cativado.

Em estado de letargo, as duas almas prostravam-se, coroando os corredores do centro paulistano, na madrugada já entrada, momento em que o mais alto som do silêncio tremulava, ecoando morbidamente pelas montanhas da cidade. Oi, o cão sem rumo, e a cachorrona, a sem destino; enfim os dois encontravam-se perambulando entre rua Aurora e a avenida São João. E como situados por acaso no seu caminhar, cabeça com cabeça se confrontam e inevitavelmente cruzam-se miradas, agora com ares de reconhecimento. Oi percebe que a sua grande cachorrona, embora tenha olhos,

fechados estão, encruzados por um monte de palitinhos formosos, pois cada um deles mais parece um pequeno tobogã que algo que possa forçar o feixe do olhar. “Epa!” – Oi se debruça ante o dimanar das lágrimas que deslizam pelos palitinhos pretos e continuam decorrendo pelo longo focinho da estranha amiga, e, ao mesmo tempo, o cachorro vai descobrindo que cachorra ela não é. Suas orelhinhas são orelhonas, tão grandes e tão peludas que não conseguem ficar em pé e de lado estão. E se não fosse pouco, ao invés de duas, tem quatro orelhas: duas meio normais e duas que parecem rabinhos enrijecidos de nácar empinados para cima, como se fossem abrir os céus. “Ah!” – Mas também no final do focinho, abrem-se dois grandes buracões de onde pode escorrer uma fumaça como aquela que sai daqueles brinquedos que fazem os homens correrem bastante para atropelar a eles mesmos e a todos nós, quando tanto estamos deleitando-nos num caminhar.

Mas é profunda a tristeza desolada na expressão de sua amiga, que o medo voando se foi, pois Oi bem conhece essas lágrimas, que tantas vezes brotaram de sua própria alma como gotas de róscio da própria solidão. Oi, comovido, abaixa a cabecinha, ocultando um pesar pelo choro alheio. Suas patinhas voltam a tremer em um compasso de procissão, que vai recitando ao desconhecido que não se mostra mais ameaçador: ele queria, pensava, “consolar tanta dor”, tanto a sua, tanto a dela e tanto a de outros tantos.

Ficando novamente mais perto de sua companheira recente, os dois deslumbram-se com o emergir, entre eles, do chão, uma presença até então desconhecida. Pintou-se o formato de um grande leque em verde-limão, formado por todos o pingos de lágrimas que no chão repousaram. Nesse momento, como força de uma magia, a noite vira dia, as calçadas tornam-se rias, pelas abordagens de grandes rios que invadem todas as ruas em vários azuis, que vão do mais profundo azul ultramar à mistura da cor branca das orquídeas com o azul cobalto do topázio, oferendando as mais diversas cores dos céus infinitos.

Essas rias ou afluentes que chamamos de rios, em verdade são frutos do Rio Tamanduateí. Tendo-o como pai, esses filhos seguem seus cursos, desenhando várias voltas e deixando curvos os meandros que separam as águas que inundam a luta da

configuração dos prédios, convertendo-os em frondosas florestas: até a luz nédia que vinha do poste, em copas de lindas árvores furta-cores ficou.

Quando esse momento mágico e fantástico acabou com a grande recriação, uma neblina salmão, mais alaranjada que rosada, expelia daquele grande leque, que ainda deixava um cítrico cheiro a verde-limão, um casulo em cor cobre, de onde, por sua vez, como na epifania mais bela do Natal, poderia se ver, do fundo, a saída de um peixinho, com um talentoso movimentar donaire, mas vindo do coração da floresta, como tantas entidades fantásticas:

Clat, clat, clat..., são as escamas do peixinho ao recitar para ambos os bichinhos:

"sempre apareço quando amanheço
ao soluço triste do choro
para aclamar as salvas do *allegro*
para afastar a sórdida solidão das gotas de róscio
que se converterão
na linguagem da emoção".

Boquiabertos estão Oi e sua amiga... que, na surpreendente situação, evoca com ele uma comunicação: "De Opa me chamam, e por mais lisonjeada que eu possa me sentir, não sou uma cachorrona. Sei que você pensava isso, até mesmo pelo flerte que tanto você parecia me direcionar, conclusão a que cheguei por meus instintos. Venho de um lugar que bastante se assemelha a este, onde lá, como aqui, sou uma formosa asturcona vaca".

Oi se encanta ainda mais com o momento e percebe que da boca de Opa exala-se um perfume como o das maçãs, e logo faz uma relação com aquilo que, no primeiro contato, pensou ser xixi. Era, na realidade, apenas uma bebida vinda da maçã, a sidra que, quando escanceada produz espuma, comparada ao mijar, e a sidra ao xixi da Opa.

E sem mais dúvidas ou receios, Oi começa então um diálogo com Opa, e descobre que não só falam a mesma língua, como também a mesma linguagem: querem entrar numa relação mais amistosa. Sem ofuscar o brilho da comunicação, o peixinho volta a falar a ambos:

Muitos se passaram os tempos desde quando este lugar era tão banhado por águas doces que pantanoso ficava, onde a floresta chegava abraçar seus recantos, assim como vocês estão vendo agora. Muitas foram as mudanças; muitos passaram requebrando por sua costa, e muitos olharam os passos deixados para trás com um profundo pesar. Mas hoje, neste lugar, depois de muito caminhar, cada vez que as gotas de róscio com sabor da solidão fusionarem no Anhangabaú, um servidor, Pira, que desde então perdura flutuando por estes inóspitos ambientes que os homens converteram, e que eles mesmos se enganam ao denominar "rio do mau espírito"; apareço para lembrar como era alma deste lugar, que com mil cores se pintava, pois nele habitavam mil diferentes seres, que por diferentes que fossem, o tempo os juntava num instante fraterno. As necessidades dialogavam em seu linguajar e nas emoções que faziam aflorar aquele espírito de bondade que aqui encaminha meu apelo para seus corações:

> "deixem as diferenças sucumbir para o próximo respirar, pois nesse lugar podem voltar as mil diferentes formas de cores e de seres que aqui se encontravam".

Muitos ventos mais se passaram, não sei quantos, mas Opa continua sem enxergar e Oi é quem faz as vezes do olhar dela. Em contrapartida, na memória fica o mundo do Pira, que nos deu o amor e a imaginação, que, por sua vez, também os encontrou no aconchegante recanto em que a Opa procurava para o nascimento de seu novilho. Hoje, formam uma família aqueles que um dia divagavam na sua solidão. Oi e Opa nunca mais se esquecerão da presença do Pira, a quem, com muita gratidão, dedicam suas vidas, como de amarelo cobriu a luz o Vale do Anhangabaú entre os viadutos do Chá e Santa Ifigênia, dando os diversos amarelos com os quais se pintam todos os barquinhos de papel que à procura da esperança estão.

Oi e Opa sempre estarão na mira daqueles que um dia venham a parar e dizer:

> "Que fazem dialogando o cão e a vaca na rua Aurora com a avenida São João?"

Cores: preenchimento de formas, preenchimento de espaços

Sabemos que o sentido tem como nascedouro as diferenças, e na poética das cores isso não foge à regra. Em *Novos ensaios sobre a psicologia da arte*, Arnheim diz que o contraste faz uma relação ao combinar *exclusão* e *inclusão*, e o autor mostra que se pode apreender a maior diferença possível dentro da margem em que se dá a pintura a partir de três dimensões fundamentais da cor: o *matiz*, que corresponde à qualidade do colorido; a *claridade*, que é atributo da luminosidade; a *saturação*, que diz respeito à valorização da pureza ou da força cromática. Se concebermos a cor como experiências parciais, dinâmicas pela sua imperfeição e por suas relações constantes de integração mútua, essa interdependência faz com que os complementares se exijam mutuamente, o que os põe sempre à mercê um do outro, fazendo-os mudar cada vez que seu "vizinho" mude, estabelecendo, assim, uma contigüidade, um ritmo entre as cores. Essa idéia pode ser apreendida também nos escritos de Goethe:

> "As cores ilhadas nos afetam, por assim dizer, de maneira patológica, arrastando-nos a determinados sentimentos. Umas vezes nos elevam à nobreza, outras nos fazem descer à vulgaridade, sugerindo um impulso vivaz ou um suave anhelo. Mas a necessidade de totalidade, inerente ao nosso organismo nos guia mais além desta limitação. Libera-se produzindo o contrário dos detalhes impostos a ela, e assim produz uma perfeição satisfatória".

Pensa-se, então, a cor como constituinte ininterrupto de uma relação de parentesco: seus contrastes, suas atrações, seus choques e pontes pautam-se mutuamente, estabelecendo um contrapeso à formação cromática que se apresenta. O resultado é uma complexidade de relações entre forma e cromatismo, muitas vezes simbolizando, mediante o sentido da visão, as maneiras pelas quais as coisas do mundo pertencem umas às outras, seus modos de serem construídas, de serem separadas, de serem combinadas, etc.: "As cores ajudam a transmitir enunciados cognitivos ou fatos básicos da experiência humana", conforme afirmava Arnheim.

Do mesmo modo que os contrastes são importantes para marcarem diferenças em relação aos conjuntos cromáticos que são manifestados numa pintura, a

luminosidade ou a claridade também o é, pois é a partir desse componente físico que a cor se dá a ver. Inseparáveis, pois, encontram-se no mesmo patamar cor e luz. O efeito dá luz à nossa visão e equivale ao efeito animador do calor para o nosso corpo. Através da luz, a visão interpreta o ciclo vital das horas e das estações. Goethe nos explica poeticamente essa relação:

> "Se o olho não tivesse sol,
> Como veríamos a luz?
> Sem a força de Deus vivendo em nós
> Como o divino nos seduz?"

Partimos para a elaboração, a conotação e a denominação das cores, tendo como argumento um ponto de vista bem marcado em relação ao emprego da cor: o de um pintor que resume todas as cores da natureza a partir de três cores primárias, o azul, o magenta e o amarelo (além do branco e do preto). Com elas, utilizamos pigmentos que se fazem nesse mesmo contexto, pois é a partir desse manuseamento que podemos compor uma infinita gama de cores. Dependendo da técnica com a qual trabalhamos, a forma inicial de pensar, por exemplo, o matiz branco, se altera. Na aquarela, para clarear, diluí-se com mais quantidade de água; enquanto na pintura a óleo, para produzir esse mesmo efeito de clareamento, utilizamos o branco – embora esse recurso de mostre eficaz, ainda há outros, pois a possibilidade de ser trabalhada uma série de contrastes também se mostra positivamente executável para esse fim. O contraste simultâneo, por exemplo, faz com que uma determinada cor fique mais clara ou mais intensa, dependendo do tom da cor que a circunscreve. Por outro lado, para se criar um efeito de maior luminosidade e brilho, também pela relação estabelecida entre as cores, podemos utilizar o recurso de junção de cores complementares dispostas com diferença de contraste tonal.

Uma das funções da cor refere-se à formação e à distinção de espaço entre os planos, gerando efeitos de uma atração visual sedutora pelo cromatismo vibrante. Tal efeito provoca a movimentação do olhar e, na pintura, tem como prioridade o preenchimento do espaço, como dissemos, e a circunscrição de formas. Ou ainda,

como no caso de Valle, e como no caso de nossas produções, determinadas quantidades aparentemente “insignificantes” traduzem-se como pontos primeiros de atração, justamente por causa dos efeitos de contraste que se estabelecem entre o conjunto cromático do qual participa. Consideramos que sempre os contrastes criam pautas, e essas causam uma série de ritmos para o diálogo entre elas, quer pela inclusão, quer pela exclusão. O ritmo liga-se à formação de planos e à quantidade de contrastes; a quantidade de cada cor empregada orienta uma leitura rítmica na pintura, ancorando, no seu próprio plano da expressão, isto é, no próprio formante plástico da cor, o caminho para o reconhecimento dessa impressão rítmica.

Os contrastes, tão caros às teorias da cor, estão sendo aqui considerados como: *tonal*, referindo-se aos efeitos finais da cor propriamente dita; *claro-escuro*, marcado pela oposição e pela intensidade da cor; *simultâneo*, ligado às relações estabelecidas entre um conjunto de cores, no qual uma fica mais clara e mais intensa, segundo o tom da cor que a rodeia – ou circunscreve, como dissemos; *complementar*, criado pela gama de combinações, possíveis de serem apreendidas no triângulo das cores, no jogo entre as cores primárias e secundárias amarelo + violeta; magenta + verde e azul + laranja.

O nascedouro de um processo

Na pintura *Nove de Julho* (fig. 89)*,* a vaca toma o primeiro plano criado na complexa espacialidade onde ela se contrasta com um grande poste, enquanto o fundo é composto por vermelho alaranjado (magenta + amarelo) e representa o rio da referida avenida. Essa cor resultante chamada vermelho faz fundo à vaca que está pintada entre magenta e rosa, numa relação de cores complementares, onde se acentuam dois pontos: a copada de tetas, em amarelo saturado, e o focinho, em um amarelo bem degradado com o branco. Ainda há na vaca alguns contrastes menores, criados por uma diferença de contraste de matiz no focinho em amarelo pastel com seus orifícios em azul cobalto, que, no conjunto, realizam um contraste complementar com o laranja da língua. Suas duas orelhas são rosa: a da direta se perde um pouco no fundo vermelho e a da esquerda se contrasta com o poste, que tem uma de suas partes em azul ciano sobreposto em camadas transparentes de uma combinação de azuis bem

escuros misturados entre si: o prússia, o cobalto e o ultramar. Seus chifres em azul ciano se contrastam um com o fundo vermelho e estabelecem uma relação de oposição entre claro *vs*. escuro do poste. Esse seria o primeiro plano da pintura.

O segundo plano corresponde à parte traseira da vaca ainda com um fundo vermelho criado por pinceladas aquareladas. Seu rabo está construído por camadas transparentes entre a rosácea e o branca e, em paralelo, há um barquinho de papel trabalhado com vários tons complementares que nos remetem novamente ao primeiro plano. O segundo plano é um oblíquo circunscrito numa demarcação que muito se assemelha a um muro em azul e violetas. Do mesmo modo, decorre pela rua um rio vermelho, mas mesclado com o amarelo, deixando um alaranjado amarelado, em que há dois pontos que se contrastam: um por claro *vs*. escuro e seu matiz verde (suposto teto da parada de ônibus), contrastado complementarmente com o rio vermelho. No centro dessa superfície existe um ônibus de aspecto mole pintado em cores pastéis que criam outro subcontraste, indo desde suas rodas amarelas saturadas à sua composição toda em verde-pastel com os vidros azul ciano e aos faróis em letreiro indicador em rosa. Atrás dele, um outro barquinho de papel pintado em uns degrades do próprio rio vermelho.

A avenida Nove de Julho, em ambos os planos apresentados, é entrecortada por um viaduto em cor laranja a um valor tonal menor dos que já foram feitos nos dois primeiros planos. A partir deste cria-se um espaço que é representado pela primeira sinagoga de São Paulo, em amarelo saturado, que se contrasta com o laranja e o verde-limão que é a contorna. Uma pequena faixa azul-celeste com pequenos toques em lilás faz o prolongamento da cidade ao infinito com um grande número de montanhas ou prédios.

Fechando toda esta cena, e na parte superior dos dois primeiros planos, passa-se por cima deles um outro viaduto que, agora, tem como ponto de fixação três pilares de cor lilás. O próprio viaduto é em azul ciano e azul ultramar, e uma de suas pontas mostra o que se veria na parte superior, que está enfocada por uma suposta luz sesgada, dando prolongamento ao viaduto. Atrás dos três pilares, na gama do lilás, encontra-se uma série de cores complementares que uma vai contrastando apenas em

matiz e preserva-se no valor tonal: a junção de uma à outra, de modo consecutivo, cria um ritmo lento, apagado e com efeito de profundidade.

No conjunto desta pintura existe uma vibração forte de cor, que causa um impacto imediato em nosso olhar. O formato do suporte é um retângulo, no qual se construiu outro retângulo, delineado pelo poste do primeiro plano com o viaduto em azuis e lilás que pesam sobre o primeiro e o segundo planos. O valor tonal dos mesmos é o mais escuro de todas as relações existentes na pintura. Com isso, marca-se um primeiro diálogo com a vaca que está em primeiro plano, que só é quebrado por uma folhagem multicolorida em cima de sua cabeça. Ao mesmo tempo, como já citamos, existe a separação entre os dois planos por um muro azul, que, em seu início, tem uma parada de ônibus com o teto em verde-escuro.

Essas subdivisões nos faz levar uma corrente para um quarto plano do fundo modelado pelo viaduto laranja à sinagoga amarela e o céu verde-limão. Entre os três componentes estabelece-se uma relação de harmonia: cria-se um contraste com o primeiros planos; dá-se uma profundidade à avenida Nove de Julho; propõe-se, ao mesmo tempo, uma grande metáfora entre as conotações das cores e as relações que estas têm com a realidade. A saber: o verde-limão pertence aos campos; a sinagoga amarela à luz do sol; o viaduto laranja mais parece estar ao fim de um entardecer, fora, portanto, do contexto no qual ele está inserido, mas sua cor está procurando, de alguma forma, uma harmonia com o céu limão e a sinagoga amarela, sendo que a relação de intensidade fica dimensionada pela intensidade de luz que os dois querem evocar.

O viaduto que está apoiado em três pilares e o muro que separa a avenida Nove de Julho em duas partes, uma de ida e outra de volta, têm suas cores tratadas como uma luz lunar noturna que contrasta com o restante da cena. Nessa cena, as cores delatam a sua vibração proveniente da luz solar. Esses efeitos conseguidos criam recortes ou superfícies que não pertencem à realidade, somente àquela construída na pintura, nessa tela do imaginário onde tudo é possível. E onde se pode, ainda, modificar espaços que tão impotentemente se apresentam como “feitos”, não podendo, desse modo, ser modificados “de verdade”. Esse sentimento pode ser comparado àquele de uma formiga frente a um elefante prestes a pisoteá-la. A presença da vaca, porém, está

para nos ajudar a entrar nesse espaço e driblar esse sentido de impotência, criando uma musicalidade, um ritmo através dos contrastes nas cores representadas. A vaca mãe é a matriz das cores que a circundam, contrastando com o bloco do frio da noite dos azuis.

No centro e por debaixo, três quantidades de verde criam um ritmo: em princípio é um verde-escuro entre o vermelho e o azul escuro do primeiro viaduto. No segundo, no centro da pintura, no ônibus mole, um verde-pastel que, ao mesmo tempo, já tem o seu próprio ritmo devido aos contrastes que o configuram. E o terceiro, por fim, refere-se ao céu verde-limão que dá abertura e suporte a esse rio vermelho, recorrendo ao azul pesado do primeiro viaduto. Quando se utilizou o amarelo mais saturado, obteve-se o inverso do que acabamos de descrever, pois foi criado no primeiríssimo plano o focinho em amarelo pastel, que tem pouquíssima forma, pois ele desaparece pelos pontos azuis internos nele e pela língua laranja; em segundo plano é a copada de tetas que tem mais intensidade que o focinho, mas a sua saturação não é total. Para não lhe dar muita força, criou-se, a seu lado, o acabamento do rabo da vaca em tons rosados quase brancos a um valor tonal mais claro que a intensidade do amarelo utilizado na copada. Na seqüência, três pontinhos amarelos representados como rodas do ônibus mole são saturados ao máximo, de onde se obtém um ritmo ascendente entre os amarelos, com a finalidade de direcionar a massa vermelha em um mesma direção. Por fim, no último ponto amarelo, que é a quantidade maior de toda cena da pintura, está a sinagoga, que, porém, não é de maior saturação, pois tem uma pequena mistura com o branco. É nesse momento, entretanto, que a sinagoga tem a função de luz, e nessa composição de recortes imita-se a força de uma luz sesgada – tantas vezes observada na pintura de Valle.

No processo de criação, na hora de conceber as cores, tudo vem do jogo do imaginário, e a relação que tenho em compor uma e criar outra está na necessidade que durante o percurso aparece. Quando já estão presentes, nascem problemas de relacionamentos, e estes são, do meu ponto de vista, a parte mais bonita da pintura e o momento mais prazeroso: entram, aqui, a pesquisa e o trabalho que visam a elaborar propostas para a resolução desses problemas – às vezes, pode participar da solução até mesmo uma pequena quantidade à cor mais “absurda” que se apresentaria neste

contexto. E o diálogo que se realiza é um diálogo de convivência na presença de todas elas, pois tudo é possível em cor, e cada pintura vai representar esse diálogo que elas mesmas se vão oferecendo na hora de se apresentarem.

Certo está que nossa vaca traz, sem dúvida, a herança que São Francisco de Assis nos deixou: bondade, generosidade, esperança, proteção. Por isso, quando ela está presente, ela é o ponto a partir do qual sai a matriz que vai gerar o restante dos diálogos entre as cores na pintura em que estiver atuando. Sempre a imagino cega, fato decorrente de uma lembrança da infância, onde tínhamos que passear juntos e, aos poucos, fomos nos tornando "amigos". Eu, pequeno, e ela enorme. Eu lhe conduzia seu alimento, pois ela realmente não podia enxergar, e sua percepção era voltada, desse modo, ao olfato. Mas ela tinha medo, tanto da escuridão, como de coisas que lhe pudessem fazer mal. Por isso a minha função era guiá-la por uma corda. Ao mesmo tempo, eu também tinha medo dela – e mais, com certeza, pois via tão enorme que era, e o quanto me poderia machucar. Os dois, com medo, descobrimos um diálogo e estabelecemos um pacto: necessitávamos um do outro. Os dois estávamos sozinhos e precisávamos exercer uma função em conjunto: ela, comer para sobreviver, e eu poder ajudá-la a se sustentar para tomar o seu leite.

A necessidade instaurou o valor de nossa relação. Nesta trajetória, muito tempo tínhamos a sós. E o melhor passatempo era contar-lhe as cores do mundo que nos rodeava, e ela me ouvia, comia e parecia entender-me. A partir daí, ela foi merecedora de que eu a pintasse com as cores mais lindas, a cor matriz do mundo que a rodeasse. Éramos companheiros nessa jornada. Quando a vaca vem para os espaços paulistanos, continua sendo minha companheira inseparável: com ela, vemos espaços, entendendo os cantos escolhidos como possíveis de, neles, ter-se um pouco de paz para comer, beber, dormir e, quem sabe, até sonhar. Esses seres, que às vezes aparecem no diálogo como cachorros vira-latas, traduzem o tanto de abandono e solidão aos quais estão sentenciados, como nós estávamos em Astúrias, como *El perro*, de Goya, como *El perro de Goya*, de Saura, e como o cão de *Insistência*. Todos costuram uma realidade, só que a vaca, a mais cega de todos esses animais, ainda pode sentir esse mundo maravilhoso, e, talvez, denuncie o porquê de esses seres estarem aí. E na tela do imaginário, a cor pode transformar o real, construindo um outro

à base da própria cor e de suas relações, como a dos contrastes, reiteradamente citados nesta dissertação.

Como homenagem, como procura do estético ante os olhos que dão a impressão de que nada mais lhes importa (e que são os gloriosos fracassados cervantinos), pinto esses espaços onde moram e habitam esses seres, os ocupantes de rua. E tento o fazer com o seu próprio ponto de vista: às vezes como morada, às vezes como esconderijo e às vezes como um repouso destas almas perambulantes. Presentear essa situação com animação do imaginário, colorir a ilusão e levá-la a estes espaços para outros olhos que os têm como imperceptíveis é um dos anelos dessa pintura, isto é, poder um dia despertar o olhar a todos e de todos para um pensar que por ali alguém um dia estava ou alguém passava.

Procuro uma força de atração intensa nas pinturas. Em nosso processo de criação, instaurou-se, porém, uma necessidade em deixá-las cada vez menos densas. Talvez o exemplo de Valle, que também trabalhou suas manchas ao estilo aquarelado, me tem influenciado pelo gosto cada vez mais de deixar aguada e diluída a cor a óleo, mesmo ele tendo trabalhado com muita massa de cor. Procurar o corpo da pintura com a leveza da mancha é sempre uma constante na procura de minha pintura. Talvez influenciado também por viver nesse espaço que eu considero aquoso: movimentar-se por São Paulo, a pé ou de carro, me dá sempre a sensação de desequilíbrio e sempre a comparo às ondas do mar ou ao movimento das águas de um rio, num momento de navegação.

Piratininga está tão presente hoje como foi um dia. Consigo sentir sensação pantanosa da presença de seu espírito, com os poucos sobreviventes da sua floresta. A imaginação não pára e, ao sentir-me um barquinho de papel, como outros tantos outros imigrantes que navegaram por essas costas, sinto e padeço o que um dia foi o sentimento de meu pai, de meu avô e de meu tataravô. Os barquinhos de papel não descrevem lugar algum, representam apenas aqueles sonhos que o homem leva desde que nasce, mas tais barquinhos também têm a mesma pátria que o imigrante, pois ele nunca é nem daqui e nem de lá. Ele só navega por aqui e por lá. Talvez também a sedução pelas transparências seja como tocar a água e querer entrever o quanto você

pode pegá-la. Talvez essas transparências possam ser vistas no véu da noiva, que, ao caminhar, movimenta-se como uma brisa sobre a água do rio do mar.

Assim, do mesmo modo que descobrimos em Valle as mechas, procuro sempre o movimento dessa tinta aguada: quero vê-la escorrer e procurar salvar suas manchas – às vezes as paro, outras as deixo livres, assim como vejo pela cidade as águas contornadas em seus vai-e-vem, em curvas e ladeiras que os formam. Tudo se converte em um caminhar da cor, entre transparências, manchas e discussões cromáticas, que, por vezes, se confundem com pinceladas penteadas velazquianas e raríssimas vezes com os fustazos goyescos.

Conclusão

A retomada dos trabalhos de Evaristo Valle é de suma importância para nós, que somos meio de “lá” e meio de “cá”. Do mesmo modo, entender o espaço paulistano, no qual, entre uma singrada e outra, aportamos, faz parte de nossas necessidades mais elementares.

Trazer Astúrias para São Paulo, via a pintura, cumpre parte de nossos intentos, mesmo porque o eixo orientador da pesquisa, Valle, acabou sendo, bem ou mal, apresentado à Academia pelos olhos de um outro asturiano e também pintor. Foi-se o tempo em que desqualificar o trabalho de um artista deveria pautar-se pela idéia de ele estar ou não integrado a um movimento de “época”. Estilos ou escolas se formam, é claro, e estabelecem determinadas rupturas com seus antecedentes. Porém, é fato comprovável que questões que ganham grande destaque num determinado momento já haviam sido apresentadas em momentos anteriores e, por uma série de razões, na época, não foram consideradas importantes. Assim, hoje, descarta-mos a possibilidade de qualificar um artista apenas pelo “grupo” que ele possa integrar.

São Paulo. Uma das continuidades deste trabalho será a doação de um exemplar desta dissertação à Fundação Evaristo Valle, que tanto nos tem honrado com a presteza das respostas a solicitações referentes à localização de algumas obras. Após a reorganização do material aqui apresentado, ele será revisto, pensando mesmo num público específico, os asturianos. Assim, acreditamos estar também contribuindo para a divulgação da cidade de São Paulo, que tanto tem servido de porto, seguro ou não, para os barquinhos de papel dos homens que nela vivem ou que por ela passam. Desses, os que mais nos interessam, e a questão, antes de ser política, é mesmo filosófica e espiritual, são os que considerei, aqui, cachorros *vira-latas*. Esses homens, mulheres e crianças (e até os animais, por que não?), que vagam perdida ou sonhadoramente pelos cantos da cidade merecem toda a nossa atenção e todo o nosso respeito, por uma série de motivos, dos quais eu destaco, na seqüência apenas um.

São seres vivos, que, muitas vezes, têm mais experiência que tantos outros, que, por sua vez, têm casas, famílias, “cachorros”, uma boa situação financeira, etc. Pelo tipo de vida que levam, conhecem São Paulo como ninguém, não só os espaços

urbanos bem marcados como *points* de encontro, patrimônios históricos, entre outros, mas todos os espaços, mesmo aqueles que nem eu ou você imaginaria a existência. Assim, eles, além de conhecer a organização espacial da cidade, conhecem um "outro lado", talvez o mais importante para a nossa conscientização enquanto seres humanos: eles vivenciam mais do que ninguém as relações intersubjetivas que permeiam as próprias relações humanas. Quantos vezes, nós, por exemplo, não fechamos os vidros do nosso carro, não atendemos à porta de nossa casa, não atravessamos a rua, justamente para não ter que passar pelo "desprazer" de sermos incomodados por esses sujeitos? Ou ainda, quantas vezes passamos sem responder à pergunta que nos fazem ou ignoramos os pedidos – de um prato de comida, de algum trocado, de um pouquinho de atenção? Sim, esses seres são viventes, são seres com corpo e alma e deveriam mesmo receber um pouco mais de atenção de todos nós.

Com essas idéias iniciais, comecei a labuta para trilhar o caminho da pós-graduação. O resultado que entrego à Universidade, a partir da minha pesquisa, é este. Devo adicionar mais um comentário, antes de apresentar uma panorâmica do que foi desenvolvido: a elaboração deste trabalho muito me acrescentou em vários sentidos. Tracei bons caminhos nas relações interpessoais com colegas e professores. Desenvolvi um pouco mais a minha crítica em relação às outras críticas, verificando que a questão, nos meios intelectuais, gira em torno da argumentação. Como complemento, pela feitura mesma do trabalho, levando em consideração as necessidades de análises que propus, faço, hoje, uma reflexão "melhor" a respeito de minha prática, pois muito aprendi dentro dos moldes solicitados pela Academia, e isso – sem nenhum sentido pejorativo – tenho certeza, muito me ajudará ainda nos trabalhos práticos, inclusive em outro trabalho deste mesmo porte, que, anunciado em nota de rodapé da dissertação, vislumbro para um futuro não muito distante. Deste modo, mesmo não querendo ser repetitivo, preciso ser: agradeço a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização e a finalização desta dissertação.

No capítulo I, tentei abordar os trabalhos de Valle de um modo que aquilo que poderia ser considerado "menor" em sua produção pictórica ganhou sentido e importância, segundo o ponto de vista sob o qual desenvolvi minha argumentação. Recorrer ao percurso de sua produção, relacionando-o com os contemporâneos do

pintor foi uma das estratégias que utilizei e, para mim, foi bastante produtiva. Do mesmo modo, recorrer a seus "inspiradores", pois Valle foi autodidata, revelou-nos técnicas ou métodos empregados por outros pintores, principalmente Velázquez e Goya citados, que contribuíram para a grandeza de sua produção. Além disso, destaca-se, como em seus mestres *in absentia*, uma poética bastante particular, que gira em torno principalmente de: 1) a retomada de traços da litografia, a organização e a configuração das manchas da aquarela para as pinturas a óleo; 2) a utilização das relações entre as cores, acentuando principalmente o fenômeno do contraste, evocando um ritmo peculiar em sua poética; 3) a universalização de um povo, mesmo que particularizado no asturiano; 4) as *mechas*, entendidas não como contornos de desenho, mas como participantes do sentido da pintura e com funções definidas, contrastantes ou complementares em relação à cor com a qual dialoga. Desse modo, com esse levantamento de dados, pensamos ter conseguido dar visibilidade ao pintor que tanto nos presenteou com a sua vasta produção.

Na seqüência, no capítulo II, pensamos ter sido pertinente retomar trabalhos de outros autores, um pintor e um literato, como elo unificador, enquanto tema ou enquanto figura, dos trabalhos de Valle e dos trabalhos que seriam desenvolvidos no capítulo terceiro. Assim, em relação a Goya, o seu *cão* figurou como elemento que nos aproximou de Valle a partir dos modos de ser instaurado o olhar em suas pinturas. Voltou-se a Valle, então, para dizer que geralmente uma personagem de seu poema visual estabelece um princípio de interlocução com aquele que vê tal pintura. Além disso, o *cão* de Goya serviu como texto-base para estabelecer um diálogo com duas outras pinturas, a de Saura e a de Gutiez. A partir de traços figurativos distintos, direcionamos as interpretações dessas três obras. Num segundo momento, Cervantes "entra" no trabalho com a construção de suas personagens *animais antropomorfizados*. Assim, do mesmo modo como os animais do terceiro capítulo "contam", esses *cães* de Cervantes também o fazem. São diferentes, obviamente, mas se aproximam pela capacidade de serem sujeitos cognitivos que sentem, percebem e "falam".

No capítulo III, por fim, voltamos-nos à nossa produção. Antes de analisar e descrever uma série de pinturas, pensamos em centrar nosso discurso em apenas uma delas, o que se mostrou suficiente para dar uma visão do conjunto. Iniciamos, portanto,

com uma descrição poética, até, da cidade de São Paulo, dando conta da sua fundação e da sua feição nos anos da propagação de gente pelas ruas e avenidas em construção na cidade. Assim, como informação imprescindível à nossa argumentação – e ao nosso trabalho pragmático enquanto pintor de São Paulo, pontuamos a existência dos antigos rios Tamanduateí e Anhangabaú, correntes a céu aberto. Essa imagem de aquosidade percorre nossas produções artísticas, pois é assim que a cidade é apresentada: suas ruas são metaforizadas em forma de rio. Uma leitura simbólica poderia ser pertinente, nesse contexto, mas resolvemos abrir mão dela. Na seqüência, apresentamos as personagens que aparecem em nossas pinturas, Oi e Opa. Esta, cega, aquele, seus olhos. Nas pinturas, mesmo que a *vaca* apareça com olhos "abertos", talvez, é mister entender que ela não vê. Embora os efeitos de sentido das pinturas a instaurem como narradora, ela não conta os espaços da cidade, ela os sente! Quem os conta é o *cão*, que, por sua vez, aparece ou não nas pinturas. E mais: antes de ele "contar" os espaços apresentados aos receptores, ele os conta para a *vaca*, e é o que ela sente como espaço descrito é que se manifesta na produção.

Por fim, ainda neste capítulo, discorremos sobre as cores, marcando, no discurso de especialistas, o nosso entendimento a respeito desse elemento tão indispensável às poesias humanas. Como encerramento, descrevemos uma das pinturas mais caras à nossa produção: não por ser a primeira ou por ser a mais "elogiada", mas simplesmente por ter sido realizada num período em que muitas coisas "diferentes" aconteceram em minha vida e que, de certo modo, liga-se ao meu histórico com os habitantes das ruas de uma forma bastante particularizante. Na seqüência, comentamos o nosso processo de manuseamento das cores, assim como da topologia dos planos, do enquadramento e dos temas subjacentes à pintura, segundo o nosso ponto de vista, isto é, do próprio produtor. Nossa justificativa para ter sido retomada, neste capítulo, apenas uma pintura, é a idéia de que o todo está na parte, o que nos faz acreditar, então, que conseguimos ter demonstrado um pouco de nossos trabalhos, que, por sua vez, ganham novos "ares" e estão sendo realizados com uma perspectiva mais voltada às técnicas descritas aqui, aquelas empregadas por Valle. Entendo e acredito, cada vez mais, que a delicadeza do traçado e do preenchimento pode ser acompanhado pela mancha, pelo processo tão concentrado que se desenvolve com os recursos da aquarela e da aguada. É assim,

então, que são apresentados os trabalhos da exposição realizada num momento que abrange a defesa da dissertação.

Referências Bibliográficas

ALBERS, J. (1979). *La interacción del color*. Madrid, Alianza.

ALBERTI, Rafael (1986). *Antologia poética*. Madri, Alianza Editorial.

ALBERTS J. e KEPES G. (1975). *Sobre o tema da cor II*. São Paulo, Programação Gráfica da FAUUSP, 1975.

ARGAN, C. (1996). *Salvación y caida del arte moderno*. Buenos Aires, Nueva Vision.

ARNHEIM, R. (1989). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid, Alianza.

———— (1993). *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza.

ASURI (Ed.) (1979). *Historia de la pintura* . Tomos I aoV, ref. I e IV.Bilbao: Desclee DE Brouwer.

BARROS, A. (1999). *A arte da percepção, um namoro a luz e o espaço*. São Paulo, Annablume.

BOCKEMÜHL, Michael (1993). *J. M. W. Turner: 1775 – 1851: o mundo da luz e da cor*. Alemanha, Benedikt Taschen.

CARANTOÑA, FRANCISCO (1986). *Evaristo Valle*. Gijón, Fundacion/Museo Evaristo Valle.

CATÁLOGO da Exposição *Antonio Saura: El predstidigitador des imágenes* (1999). Zaragoza.

CATÁLOGO da Exposição *Evaristo Valle en la collección Pedro Masaveu* (1998). Gijón, Astúrias, Fundação Evaristo Valle.

CATÁLOGO da Exposição *Goya in The Metropolitan Museum of Art@* (1995). Ives, C. e Stein, S. New Yook.

CATÁLOGO da Exposição *La mar en un espejo: Evaristo Valle / Nicanor Piñole* (1998). Gijón, Astúrias.

CERVANTES, Miguel de (1993). *D. Quixote de la Mancha*. Rio de Janeiro, Aguilar.

———— (2000). *Novelas ejemplares*. Tomo I e II. Madri, Melsa.

CHEVALIER, Jean e GHEERBARNT, Alain (1990). *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio.

CLERBOIS, Sébastien e VERLEYSEN, Catherine (2002). *Dictonnaire Culturel de l´Expressionisme*. Paris, Hazan.

CORTEZ. Mariana. 1998. *Cenas plásticas: a busca pelo verbal*. CPS, PUC. texto xerog.

DICIONÁRIO da Pintura Moderna (1981). São Paulo, Hemus.

DICIONÁRIO Oxford de Arte (2001). São Paulo, Martins Fontes.

DIMENSTEIN, G. e SOUZA, Okky de (2003). *A redescoberta de uma cidade: São Paulo-450 anos luz*. São Paulo, Editora da Cultura.

DOENER, M.(1982). *Los materiales de pintura*. Barcelona, Reverté.

DOSTOIEVSKI, Fiódor M. (1947). *Crime e castigo*. xeroc.

ECO, Umberto (1987). "Notes sur la sémiotique de la réception". *Documents*, IX, 81: 5-27. Paris, GRSL.

Encyclopédie de l´art (1991). Paris, Librairie Générale Française (para a tradução e

adaptação do original em italiano).
FARINA, Modesto (1987). *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo, Edgar Blücher.
FERRARI, Enrique Lafuente (1963). *La vida y el arte de Evaristo Valle*. Diputación Provincial de Asturias.
FIORIN, José Luiz (1994). "Polifonia textual e discursiva". In: Barros, D. L. P. e Fiorin, J. L. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo, Edusp.
FISCHER, Ernest (1979). *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro, Zahar.
FLOREAL, Sylvio (2003). *Ronda da meia-noite: vícios, misérias e esplendor da cidade de São Paulo*. Coord. Paula Porta. São Paulo, Paz e Terra.
GOETHE (1996). *Doutrina das Cores*. São Paulo, Novalexandria.
GOMBRICH, E. H. (1999). *A história da arte*. Rio de Janeiro, LTC.
GOYA (1993). *Los Caprichos*. Madri, Central Hispano.
GRAVES, M. e BAMZ J. (1975). *Sobre o tema da cor*. São Paulo, Programação Gráfica da FAUUSP.
GUDIOL, José (1973). *Velázquez*. Barcelona, Poligrafa.
GUIA de Astúrias (1993). Madri, El pais – Aguilar.
GUINSBURG, J. (org.) (2002). *O Expressionismo*. São Paulo, Perspectiva.
GUTIEZ, M. *Acervo particular do pintor*.
HAAR, M. (2000). *A obra de Arte: ensaio sobre a ontologia das obras*.Rio de Janeiro, DIFEL.
HALL, James (1994). *Dictionnaire des Mythes et des Symboles*. Paris, Gérard Monfort.
HAUSER, Arnold (1995). *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo, Perspectiva.
JAFFÉ, Aniela (1995). "Os simbolismo nas artes plásticas". In Jung, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
JOVELLANOS, Gaspar Melchor (1991). *Asturias*. Madri-Barcelona, INCAFO.
JUNG, Carl G. (1995). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
LÉGER, F. (1989). *Funções da pintura*. São Paulo, Nobel.
LOYER, François (1997). *Art nouveau en Cataluña*. Alemanha, Evergreen.
LYNCH, Kevin (1999). *A imagem da cidade*. São Paulo, Martins Fontes.
MACHADO, Antonio (1973). *Poesia completas*. Madri, Espasa – Calpe.
MAYER (1996). *Manual do artista*. São Paulo, Martins Fontes.
OLIVEIRA, Ana Cláudia de (1998). "A semiótica na gravitação dos sentidos". In *Nexos: Revista de Estudos de Comunicação* – Universidade Anhembi Morumbi. Ano II, número 3. São Paulo, UAM.
OS GRANDES Mestres da Arte (1994). Lisboa, Livros e livros.
PARRAMÓN, José M. (1985). "História de la pintura a la acuarela". In Parramón, J. M. *El gran libro de la acuarela*. CIDADE, Ediciones Parramón.
RIVAS, Daniel M. (2001). *La sidra asturiana: bebida, ritual e simbolo*. Picer Urrielu.
ROSENTHAL, Hildegard (s/d.). *Cenas urbanas*. Instituto Moreira Salles.
SAURA, Antônio (1992). *Memorial del tiempo.* "El perro de Goya". (s/ind.).
SHARPIRO, M. (2002). *A unidade da rate de Picasso*. São Paulo, Cosac Naify.
SCOTT, M. (1993). *Fundamentos del diseño*. Mexico, Limusa.
VALLE, Evaristo (2000). *Recuerdos de la vida de un pintor*. Madri, Trama Editorial.
WÖLFFLIN, H. (2000). *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes.
WOLHEIM, R. (2002). *A pintura como Arte*. São Paulo, Cosac Naify.
WOOD, Juliette (1998). *Los celtas: vida mitología y arte*. Madri, Jaguar
ZAPICO (1988). *Catálogo da exposição comemorativa do 125º. aniversário do nascimento de Evartisto Valle e a coleção Pedro Masaveu*, Gijón, Astúrias.

Anexos

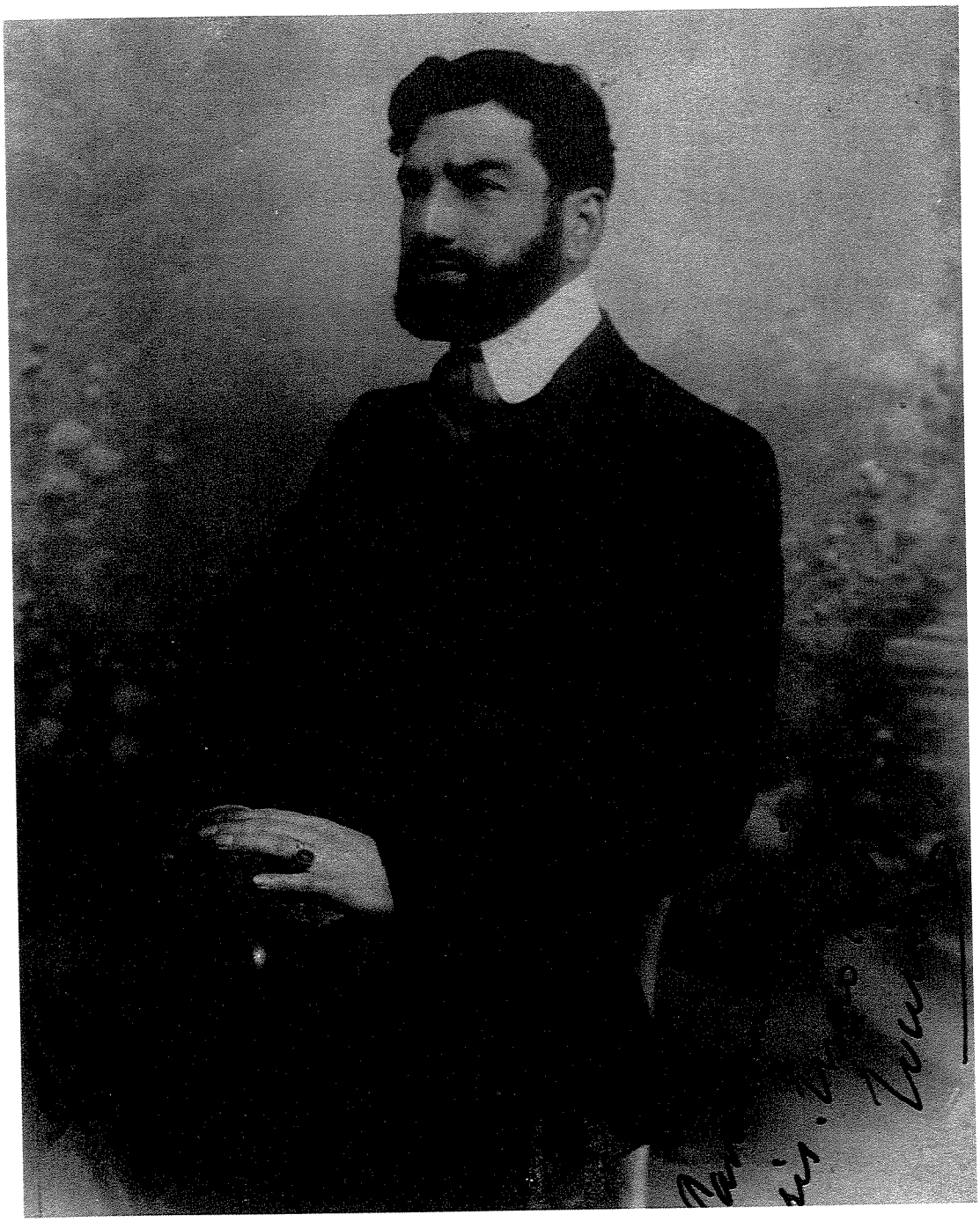


Figura 1: Evaristo Valle.
O artista teve um olhar bastante peculiar sobre a sua amada região, Astúrias,
e a retratou em suas pinturas, desnudando a cor e a alma e seu povo.
Em Valle encontramos o poeta da sidra, o poeta das
xanas (bruxas), o poeta dos druidas, o poeta do campo, o poeta do mar.
Ofertada como por magia, a luz
de sua terra, criada por Deus, nos deslumbra em formas de cor,
e Evaristo Valle as costura e as borda,
elevando-as a um formante da poesia da visualidade.



Figura 2 e 3: Pandenes.
Aldeia entre as montanhas asturianas, acariciada pelos ventos do norte e do Cantábrico. Pandenes é rica por sua gente e foi um grande marco para três grandes mulheres: Trini, Concha e Milia, que, com tanta valentia, sobreviveram à Guerra, conseguindo criar seus netos, filhos de seus filhos de imigrantes.







Figura 4 e 5: Pandenes.
Como abraçado por montanhas, encontra-se o único e pequeno vale de Pandenes, o Valle Cenvis, de onde se divisa os picos da Europa e, subindo a Collada, de onde se vê o mar.

Figura 6: Valle, Vieja y ninõ, 1918, óleo sobre tela, 47 x 55 cm.
O contraste das cores, ancorado pelos efeitos de luminosidade, reproduz simbolicamente o início e o fim da vida: "(...) se hace camino ao camino al andar", verso de Antonio Machado, pode ser lido, aqui do seguinte modo: "se hace vida al viver".

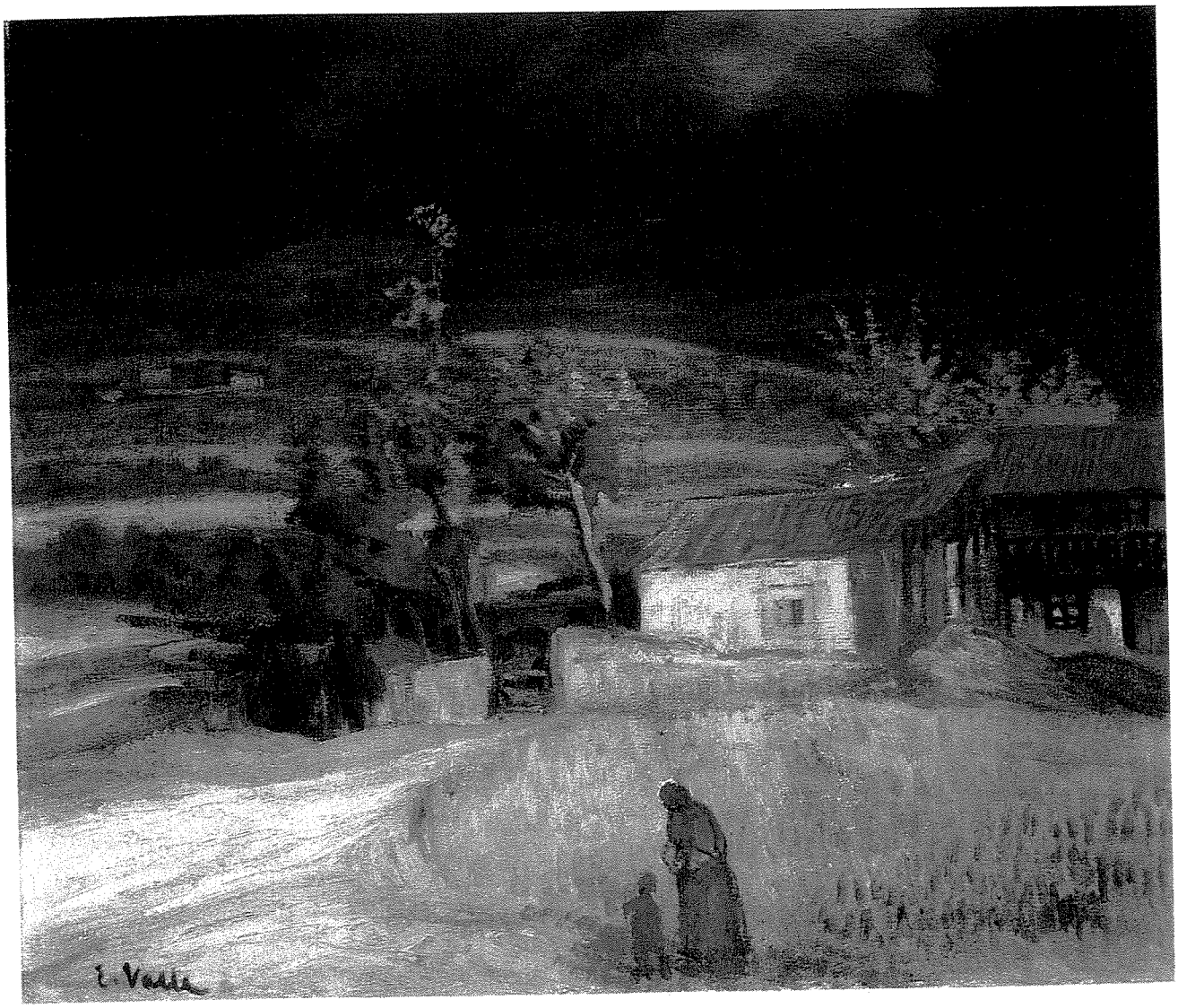




Figura 7: Gijón.
Cidade que viu nascer e acolheu um de seus maiores poetas,
varisto Valle. Charmosa por adentrar-se
no Mar Cantábrico, foi também berço de muitas civilizações,
e todas deixaram nela suas marcas.

Figura 8: Valle, La madre del pintor, por volta de 1909, óleo sobre tela, 123 x 86 cm. Os traçados finos do rosto bordam-se com uma gola transparente, delicadamente tratada, e opõem-se a uma vestimenta escura, que guarda em si a dor de uma perda. No segundo plano, observa-se a técnica de aguadas ou aquarelas que foi trabalhada em tons azuis, formando um contraste de matiz e claro vs. Escuro com a matriarca do pintor.

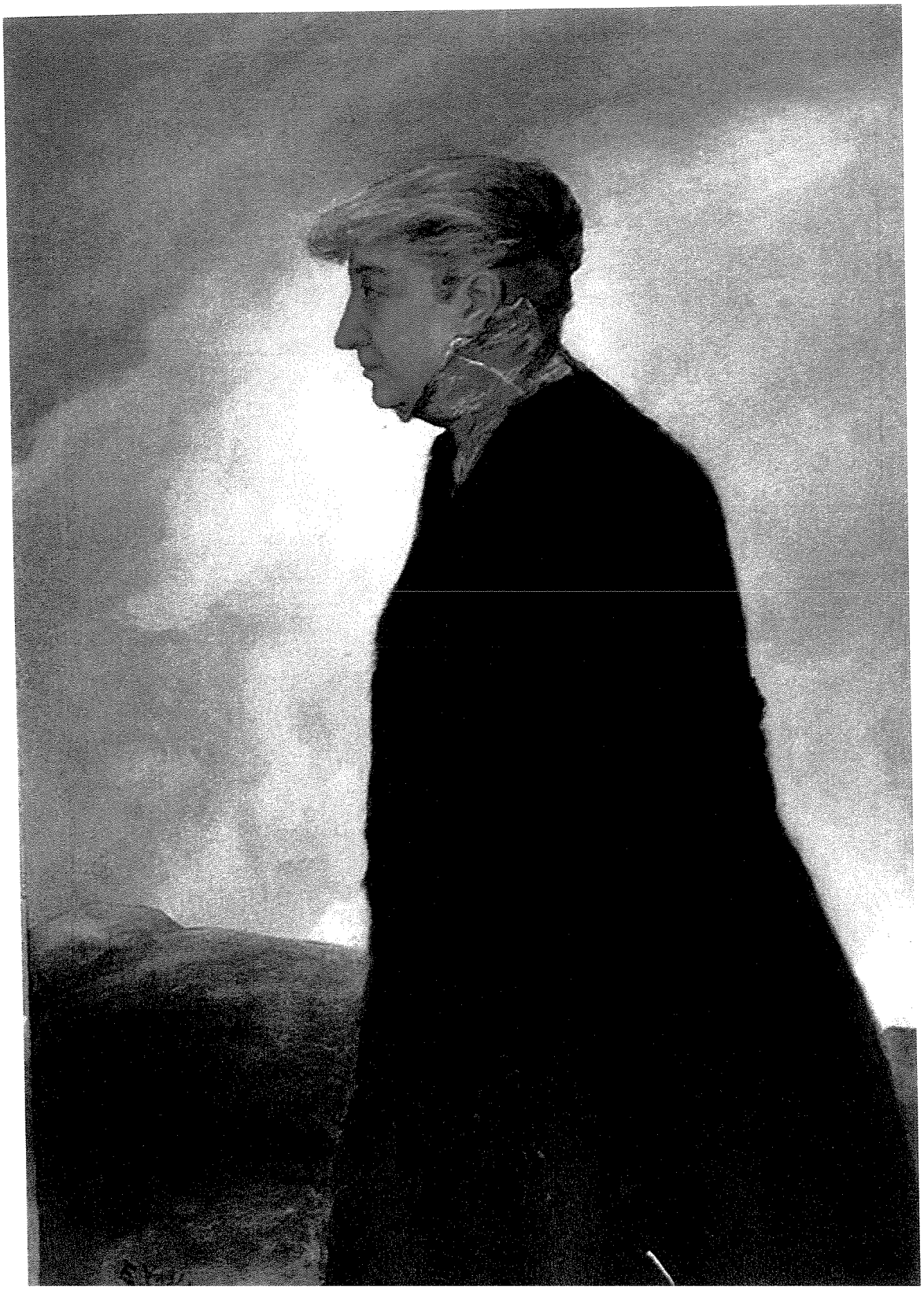




Figura 9: Vierge, Ilustração: Guerra franco-prussiana.
Vierge vai ser reconhecido por sua audácia
e pelo naturalismo com os quais retratou a parte mais cruel
da guerra: o sem sentido da morte
de corações amados – ou pelo menos dignos para a vida.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Figura 10: Vierge, Ilustração: Don Quixote.
A literatura, aqui, parece perniciosa ao sujeito: "... Tanto naquelas leituras se enfrascou (...) de maneira que chegou a perder o juízo. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo que achava nos livros..." (Cervantes, 1993, p. 73-74). Os desenhos de Vierge enriquecem-se por toda uma série de novas texturas que vão se incrementando em suas ilustrações tão próprias e ricas para ilustrar o maior relato realista/imaginário do mundo ibérico.

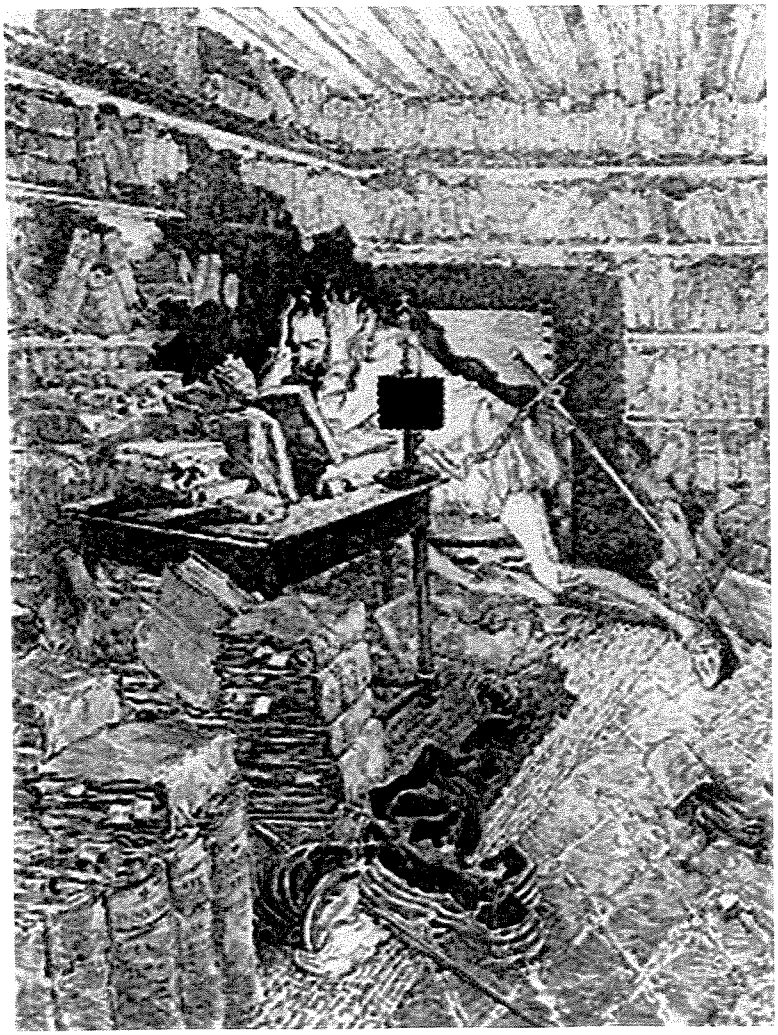




Figura 11: Morin, *Ilustração: La transformation de la citrouille en carrosse*.
Vários trabalhos de Morin, o mestre do papel, foram realizados
para a *Maison Aubert*, como este produzido para ilustrar *Cinderela*.
À esquerda, fada e heroína encontram-se junto à abóbora, que, à direita,
por um gesto amplo da fada com a sua vara mágica,
transforma-se em uma bela carruagem.
Na imagem, Morin recorre às oposições de claro *vs.* Escuro,
criando delicados efeitos de sombra, e um clima nebuloso de pura fantasia.



Figura 12: Goya, *Si sabrá más el discípulo*, 1797-1798,
sanguínea defuminada com água, 203 x 132 mm.
"Um mestre burro não pode ensinar mais que azurrar".
Os primeiros traços feitos com a sanguínea defuminada com água
dão um sinal onde a ponta seca vai aprofundar.
Seria a realização da idéia uma espécie de esboço onde o olhar do artista
já vai determinando as porções de tintar que no trabalho colocará.



Figura 13: Goya, *Si sabrá más el discípulo*, 1797-1798,
água forte e água tinta brunida, 215 x 153 mm.
Técnica utilizada no método de gravura em que a imagem
é fixada sobre uma chapa metálica mediante corrosão por ácido,
de onde se obtém a estampa.
Água tinta é outro método da gravura em água forte, que produz,
ao invés de linhas, áreas tonais finamente granuladas.

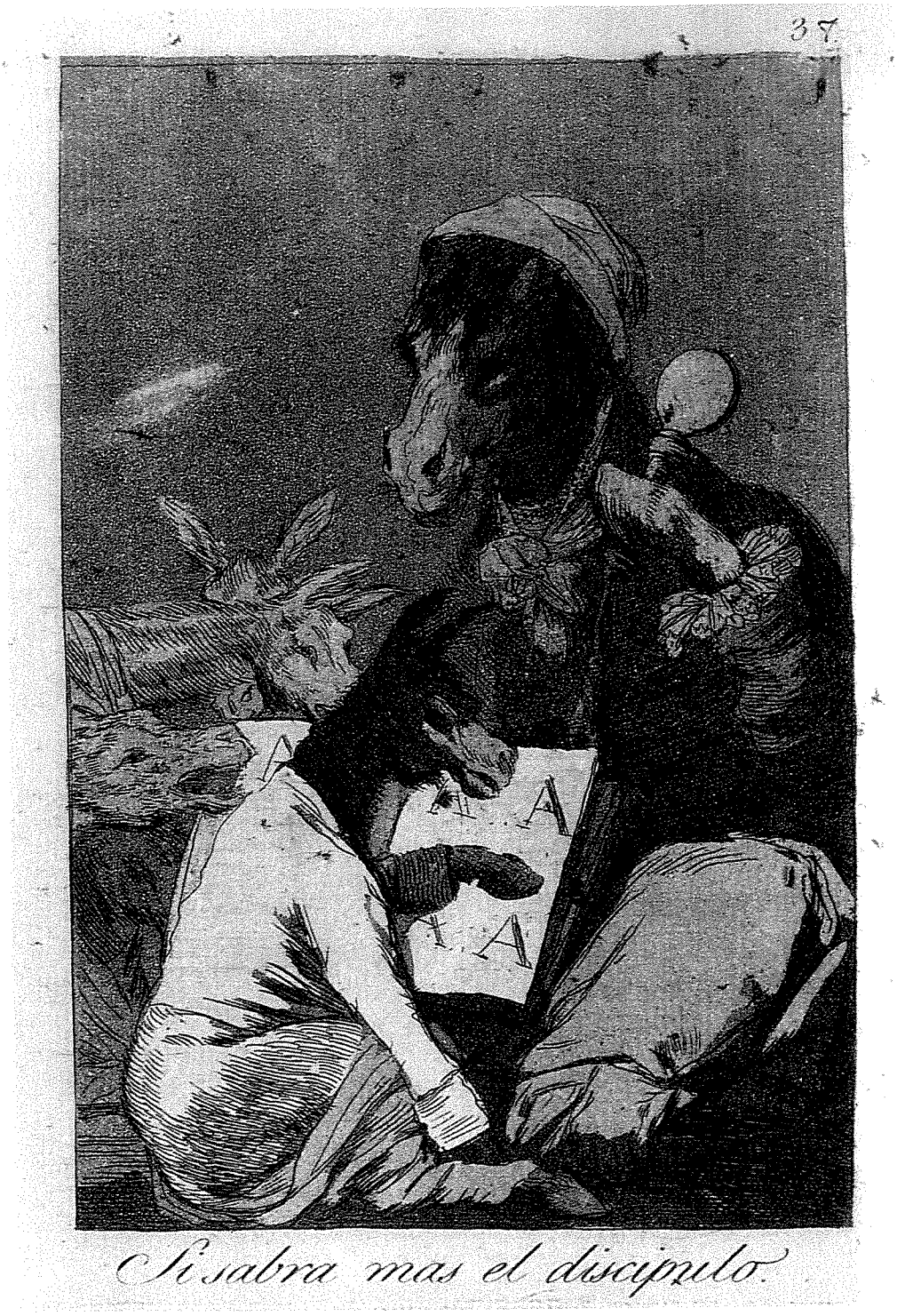


Figura 14: Goya, *Si sabrá más el discípulo*, 1797-1798, água forte e água tinta brunida e escoplo (lâmina de cobre), 218 x 253 mm.
Este seria o meio favorito de Goya, no qual ele combinava proporções variadas de água forte com a tinta. Podemos dizer que o pintor deu um uso expressivo nesta técnica, adequando-a seu método particular.
Como podemos observar, é nesta lâmina que estão mais definidas as linhas e o granulado, pois é a fase final da gravura, onde ele consegue obter todos os efeitos que foi criando e calculando,
conforme vimos o caminhar desse processo nas duas imagens anteriores.



Figura 15: Goya, *Litografia*, entre 1819 e 1822, lápiz, pincel y rascador, 122 x 130 cm.
Goya emprega a técnica da litografia: a partir de uma superfície,
desenha e reproduz o resultado no papel.
Observa-se o uso da cores, a da origem do papel e a do lápis preto:
no conjunto, os traçados simples e finos e o emprego
do jogo do claro vs. escuro mostrar-se-ão uma constante na obra de Goya.

Figura 16: Valle, *Sabado noche*, 1903.
Observamos que esta aquarela é composta por manchas sólidas e pouco diluídas,
que fazem um jogo como o primeiro rabiscar,
aquele que deu a primeira idéia do trabalho.
Os contrastes são bem marcados nas cores. Entretanto, nesta obra,
já é possível apreender a intencionalidade de Valle
em deixar os traços do desenho não só como auxiliar de textura,
mas também como quantidade de cor participante.





Figura 17: *Claude Lorrain*, Aguada.
É uma técnica de tinta diluída com água. Essa tinta era, em geral,
o nanquim – ou tinta da China – sobre o papel.
Normalmente a aguada se apresentava em uma área grande
e uniforme pintada com um pincel largo.
A ela atribuía-se a noção de que era apenas um esboço
antes de o desenho passar para a pintura a óleo,
e seus estudos eram feitos sob a luz da paisagem.

Figura 18: Rembrandt. *Estudo de figura*.
Nesta aguada, técnica que tão bem dominava Rembrandt, observamos a configuração de um esboço. Mas é dele que nasce um domínio absoluto na ação de construir e desenhar. Aqui podemos ver a função da aguada destinada a marcar a luz e anotar as linhas que configurarão a imagem para uma futura pintura a óleo.



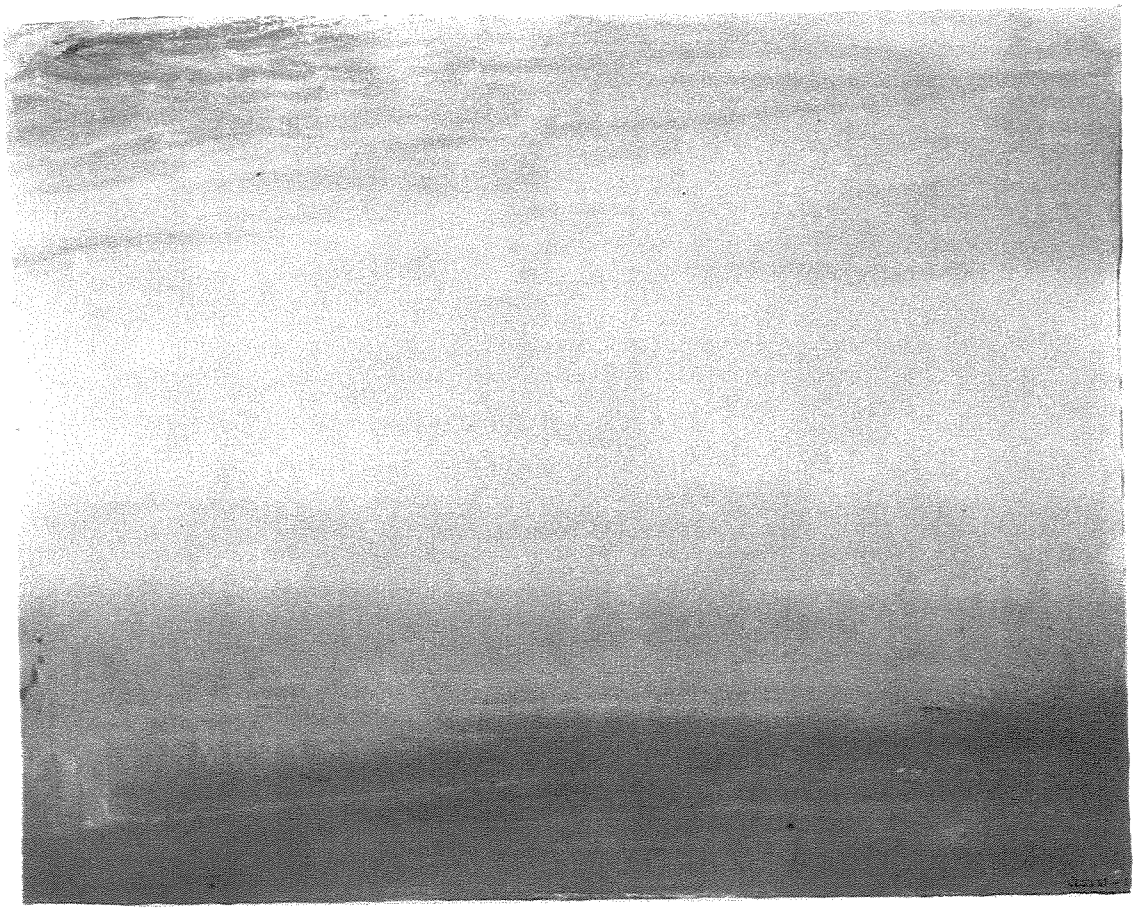


Figura 19: Turner, *Colour beginning*, 1819, aquarela, 22.5 x 28.6 cm.
O "poeta da pintura inglesa" trabalha com um forte lirismo cromático, empregando efeitos criativos de luz e de cor, técnica que ele desenvolveu na aquarela e que seria trazida às suas pinturas a óleo.
Aqui, Turner trabalha com o contraste tonal, assim como o de matiz, expandindo a grandeza crescente da paisagem que apresenta, que também é obtida pelos efeitos oriundos da sensação de água diluída na tinta, o que cria uma série de gases coloridos e de climas sinuosos e tão específico à produção de Turner.

Figura 20: Fortuny. *Almuedano*. Aquarela.
Mostra-se nesta pintura um belo contraste entre uma série
de brancos areias em oposição a uma pequena porção de azul cobalto.
O pintor aproveita a cor base do papel para ir criando os efeitos de luminosidade.

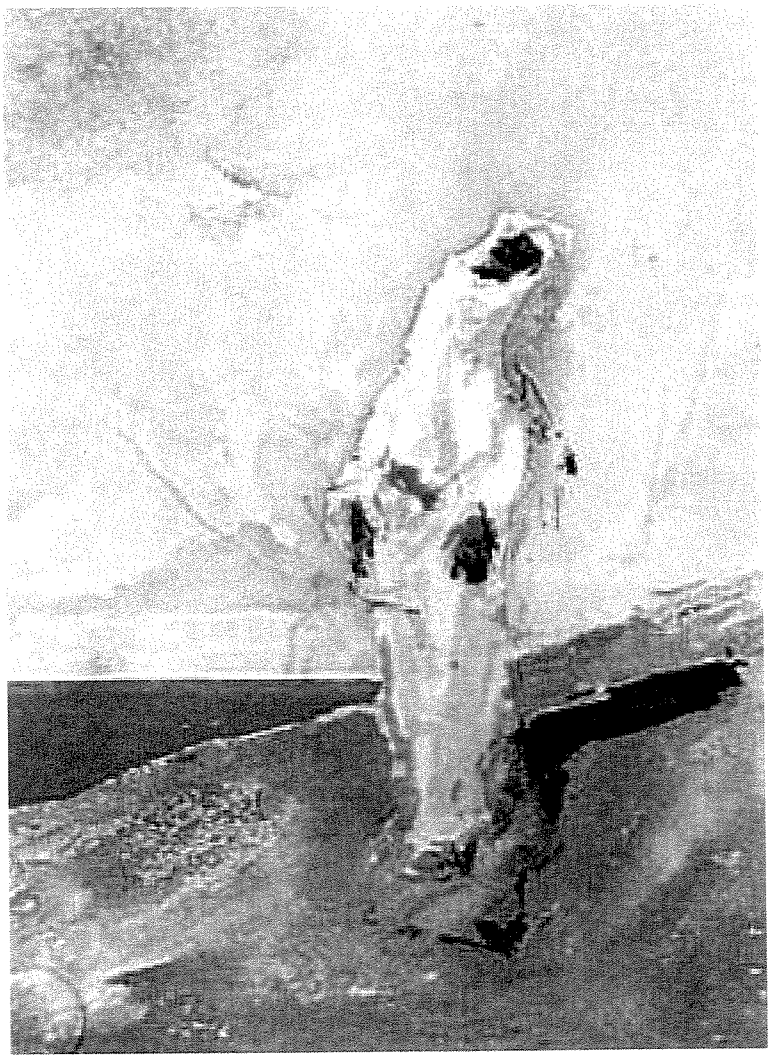


Figura 21: Valle, *Los jinetes*, por volta de 1917, óleo sobre cartão, 40 x 47 cm.
A cor matriz desta pintura é o amarelo, tantas vezes reivindicada por Valle.
A superfície maior é, então, dessa cor, que, por sua vez,
vai gerar o resto do jogo de cores utilizadas, mas sempre relacionadas
à base dos contrastes. É interessante notar que Valle nos presenteia,
nesta pintura, com um grande triângulo de cores primárias: azul,
amarelo e vermelho, e suas combinações secundárias, laranja,
verde e lilás; deixando como mãe matriz o seu grande amarelo, coração de sua poética.





Figuras 22: Velázquez, *Las fiandeiras*, entre 1644-1648, pintura a óleo, 220 x 289 cm.

Figura 23: Rafael, *A escola de Atenas*, entre 1509-1511, afresco, 7,70 x 5,70 m.

Segundo Wölfflin, um olhar não atento pode considerar essas duas obras como repetição de uma técnica: a inspiração que Velázquez tomou em Rafael, quanto à representação no plano, efeitos criados pela disposição topológica das personagens. O crítico, no entanto, mostra que Rafael constrói sua pintura ao estilo de disposição de camadas horizontais, uma após outra, que representam, no conjunto, uma unicidade.

As personagens, aqui, podem ser consideradas de modo isolado, diferentemente do que o corre em Velázquez. Em *As fiandeiras* trabalha-se o plano também, mas o que se ressalta na obra é a luz do sol que reflete na personagem do "primeiro plano", que é a mesma luz que se apresenta na parte central. A luz sesgada, aqui, cria efeitos de ambigüidade em relação à disposição topológicas das figuras.



Figura 24: Valle, *El palco de la vieja dama*, por volta de 1917,
óleo sobre cartão, 43 x 36 cm. Três limites são os eixos principais desta pintura:
um limite côncavo, a curva descendente e a linha retilínea ascendente.
Sustentando a cena, grandes tecidos entre carmim e violetas delatam a vida:
a velha dama de cor moribunda apresenta o grande palco
do teatro da vida para a juventude.



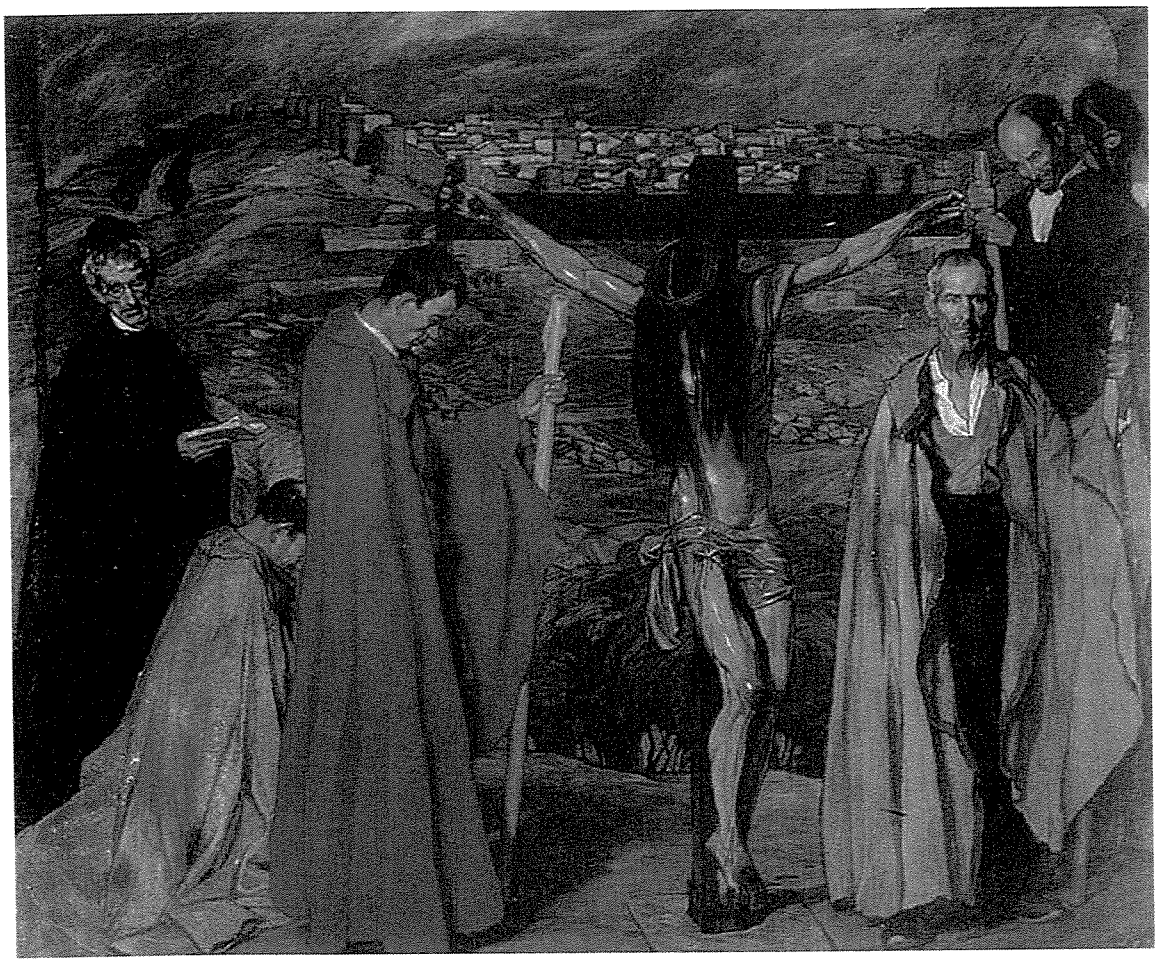


Figura 25: Zuloaga, *El Cristo de la sangre*.
Uma cena de cruel realidade denota a situação das pessoas do interior
de Castilha que vivem em estado de quase miséria total,
tanto pela aridez de seu clima, como pelo reinado de absoluta pobreza.
Os matizes trabalhados nesta pintura são os da própria região.
O terra sombra tostado é amplamente utilizado para esta obra sombria:
ora ele se mistura com o avermelhado, ora com azuis, que contrastam entre si.
Em suma, com as cores da angústia, o receptor quer que o Cristo se revele.

Figura 26: Zuloaga, *El segoviano*, 1906. .
Traços fortes e pontuais sugerem, neste quadro, a "alma da Espanha"
por meio desse típico representante popular da região da Andaluzia,
tema caro à Geração de 98. O efeito de perspectiva, instaurando a personagem
vindo na direção daquele que olha o quadro,
é dado pela aproximação vs. distanciamento.

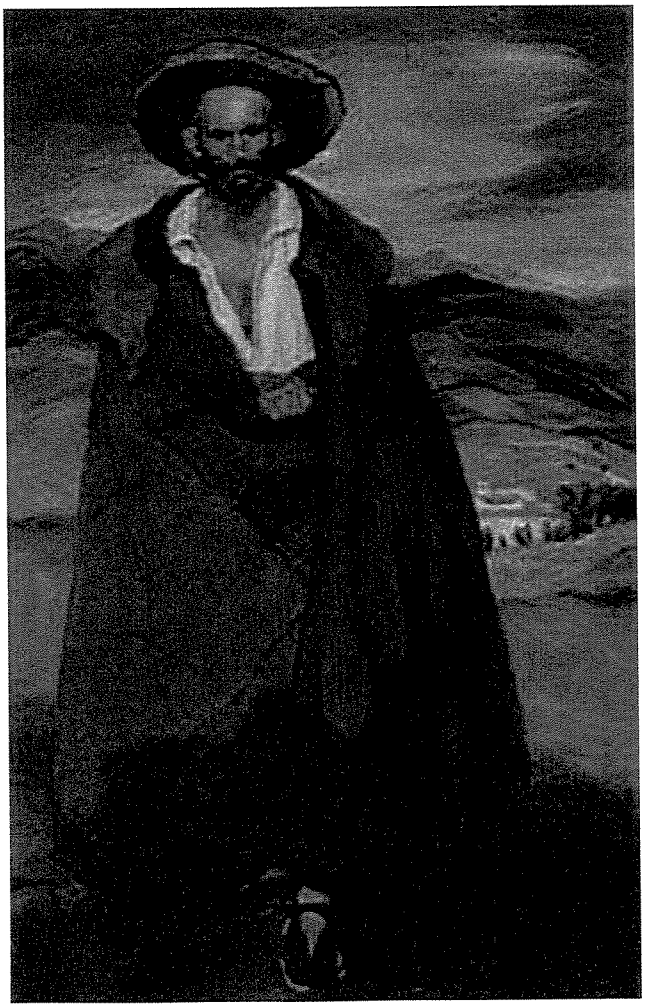
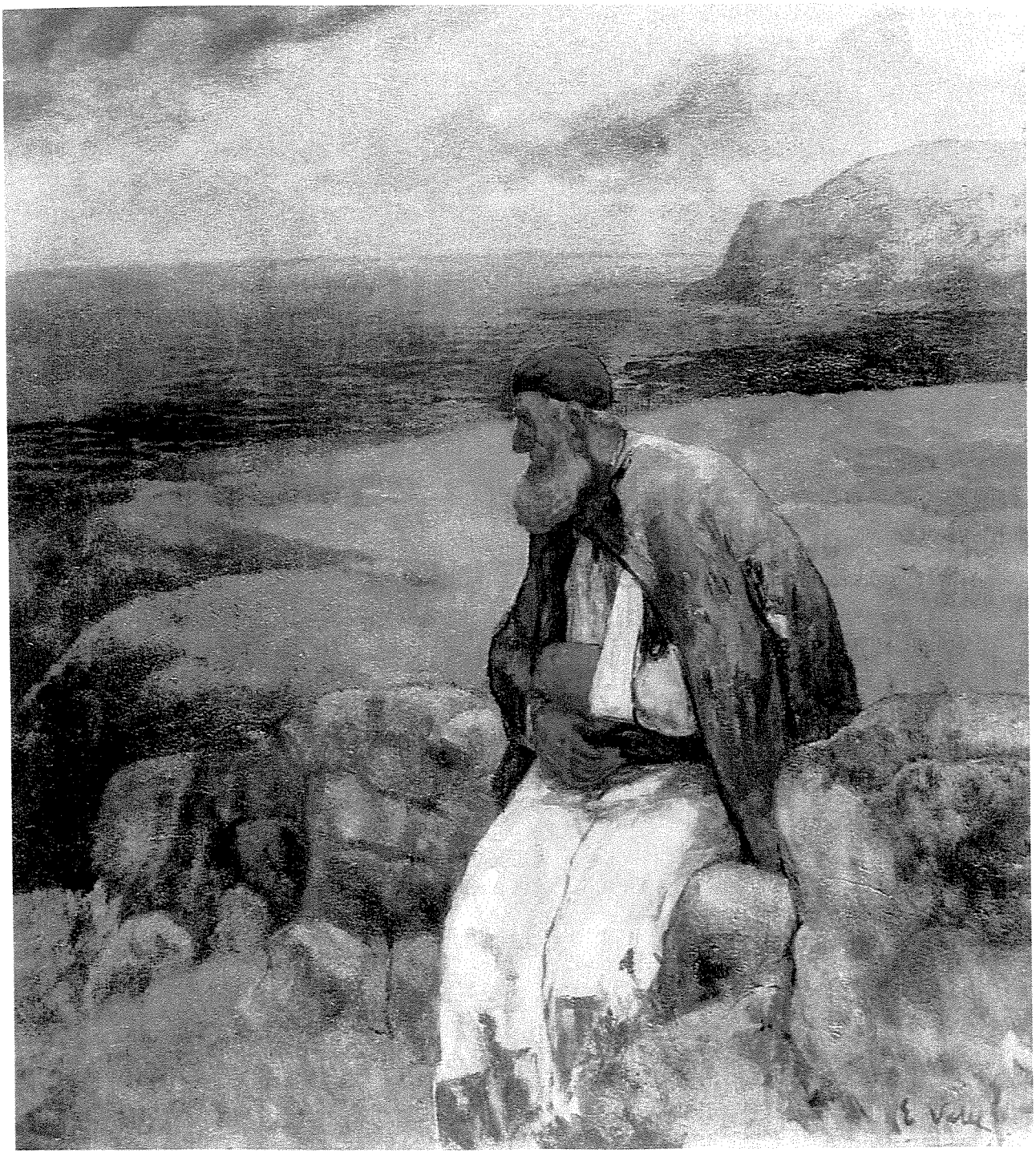


Figura 27: Valle. *El viejo marinero*, 1921, óleo sobre tela, 102 x 91 cm.
Distintamente observamos as cores de Valle neste trabalho:
elas não deixam de ter a crudeza de seu povo,
representado no velho marinheiro, que, velho e doente,
e com poucas possibilidades, só tem um mudo de pedras em quem se apoiar.
Rodeado por um sem-fim de verdes que vestem a paisagem asturiana,
o velho sustenta-se nesses verdes, que não deixa que a cena caia,
sendo representada também pelo sustentáculo uma luz sesgada atrás dele
(com uma luz amarela que ilumina o infinito).



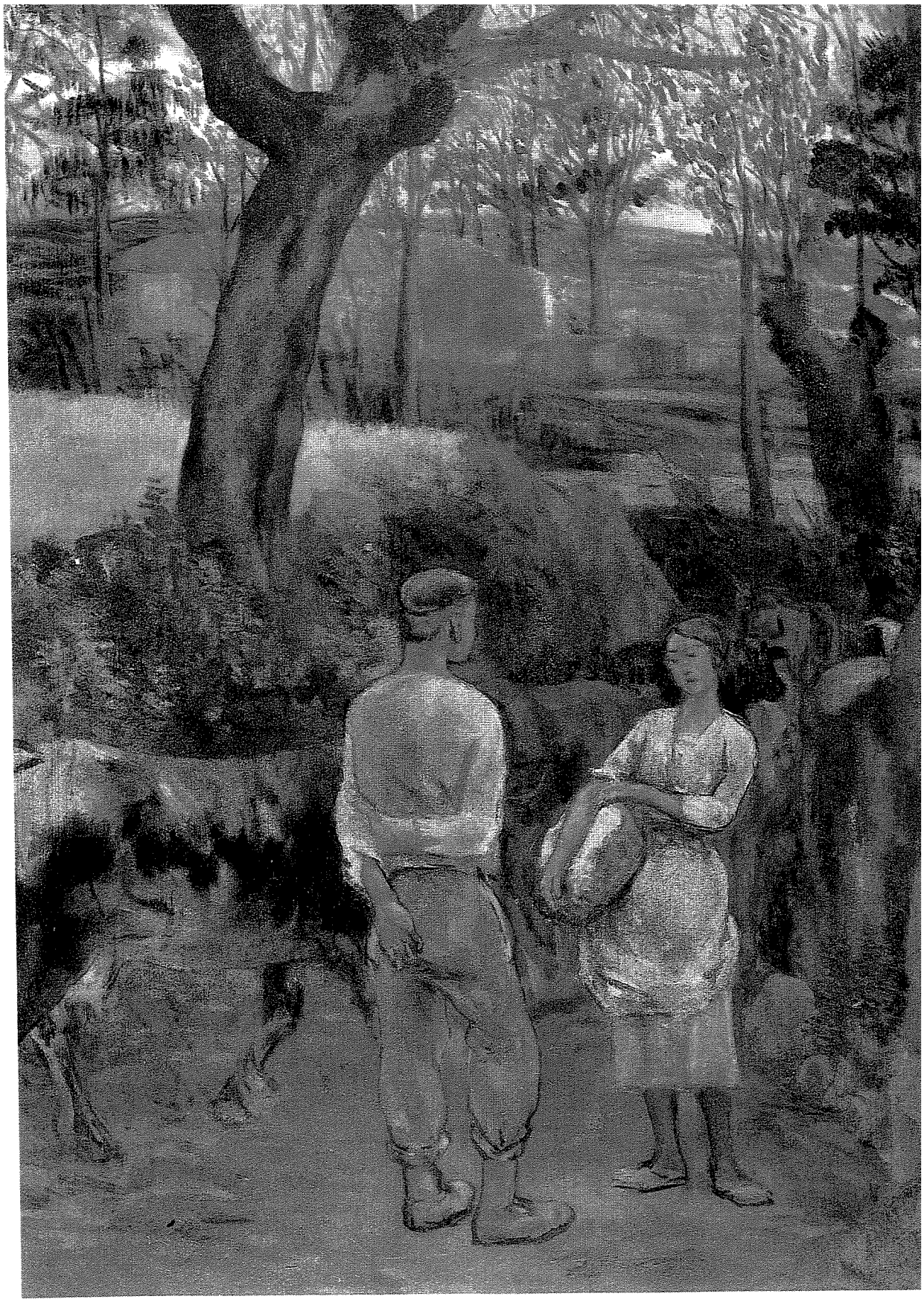
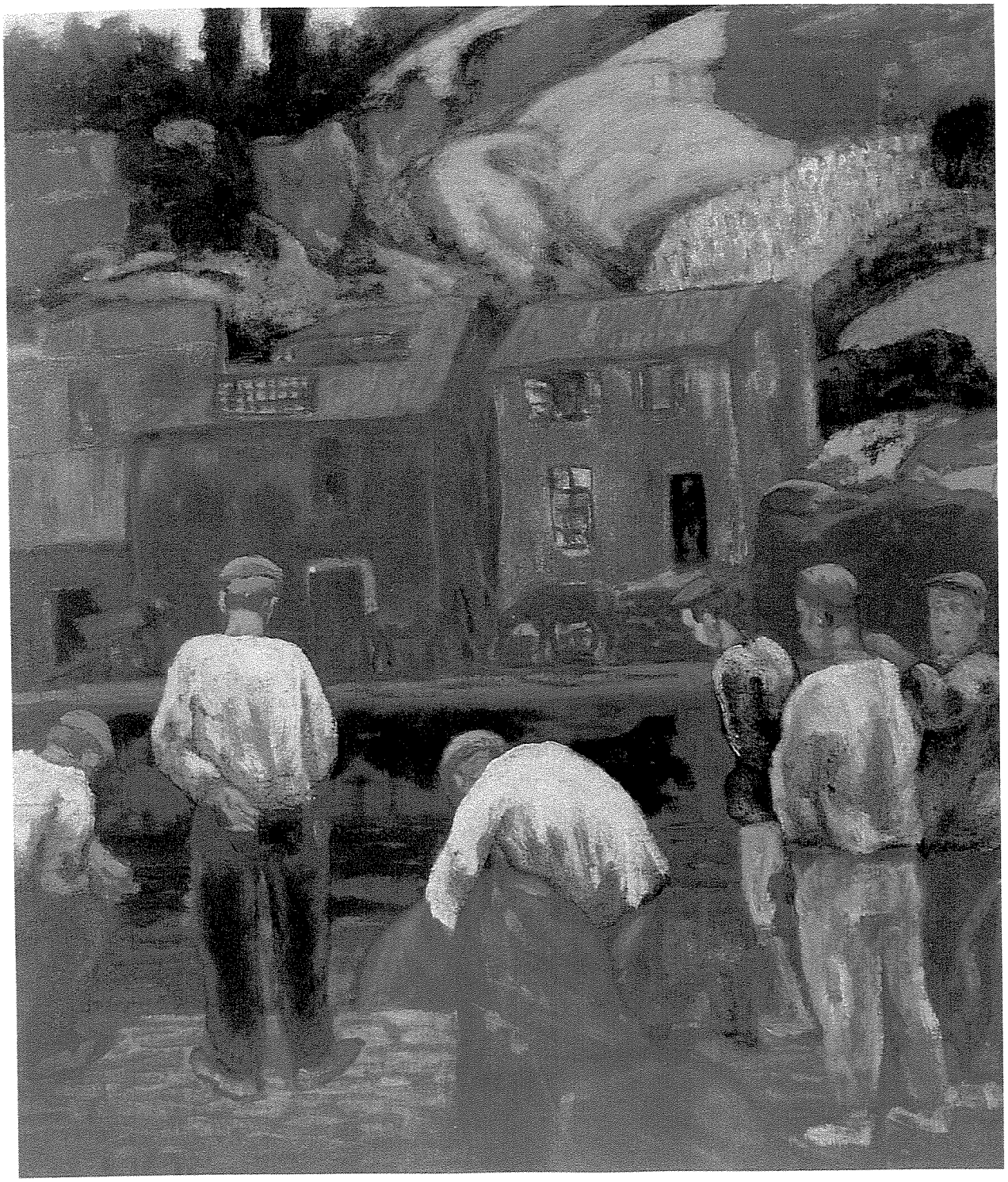


Figura 28: Valle, *En la calleja*, 1922, óleo sobre tela, 87 x 62 cm.
Com cores cintilantes, Valle nos mostra um caminho afundado na lama.
Nele, dois jovens conversam e, na úmida calleja, ressalta-se a expressividade do artista pelo contraste maior na parte superior com o verde limão e alaranjados intensos.

Figura 29: Valle, *Recogiendo la red*. 1922, óleo sobre tela, 55,8 x 47,8 cm.
Como uniforme, Valle veste seus pescadores com o azul do mar.
Nas montanhas que no fundo estão, verdes e amarelos brilham como espelhos.



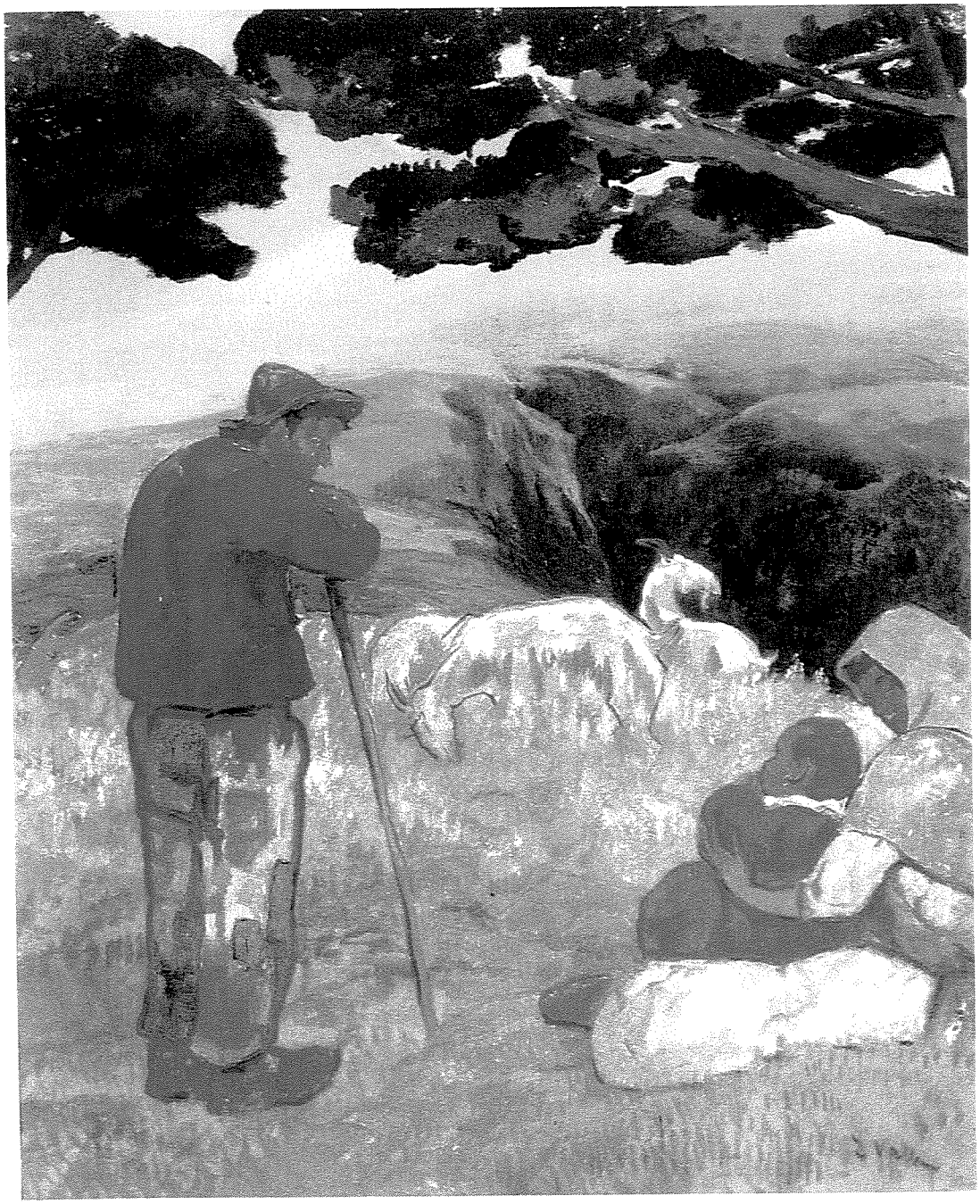


Figura 30: Valle, *Pastor en familia*. 1919, óleo sobre tela, 102 x 82 cm.
A família do pastor sossegada está. Na parte inferior e sobretudo à direita,
encontra-se um foco de luz de puro amarelo,
que faz as roupas das personagens já não terem cor e, no futuro, no fundo da obra,
onde eles não querem olhar, as cores anunciam
uma grande tormenta – talvez pressentida pelo caprino.
Uma vez mais os contrastes dão uma vibração intensa ao conjunto da obra.

Figura 31: Valle, *En la fuente.* 1945, óleo sobre tela, 101 x 89 cm.
Na conversa que as mulheres têm na fonte, nada mais parece acontecer além de um simples bate-papo do cotidiano, tão bem traduzido pelas característica de cada personagem. É um clima tão bem construído, que a harmonia cromática sugere a placidez do momento.



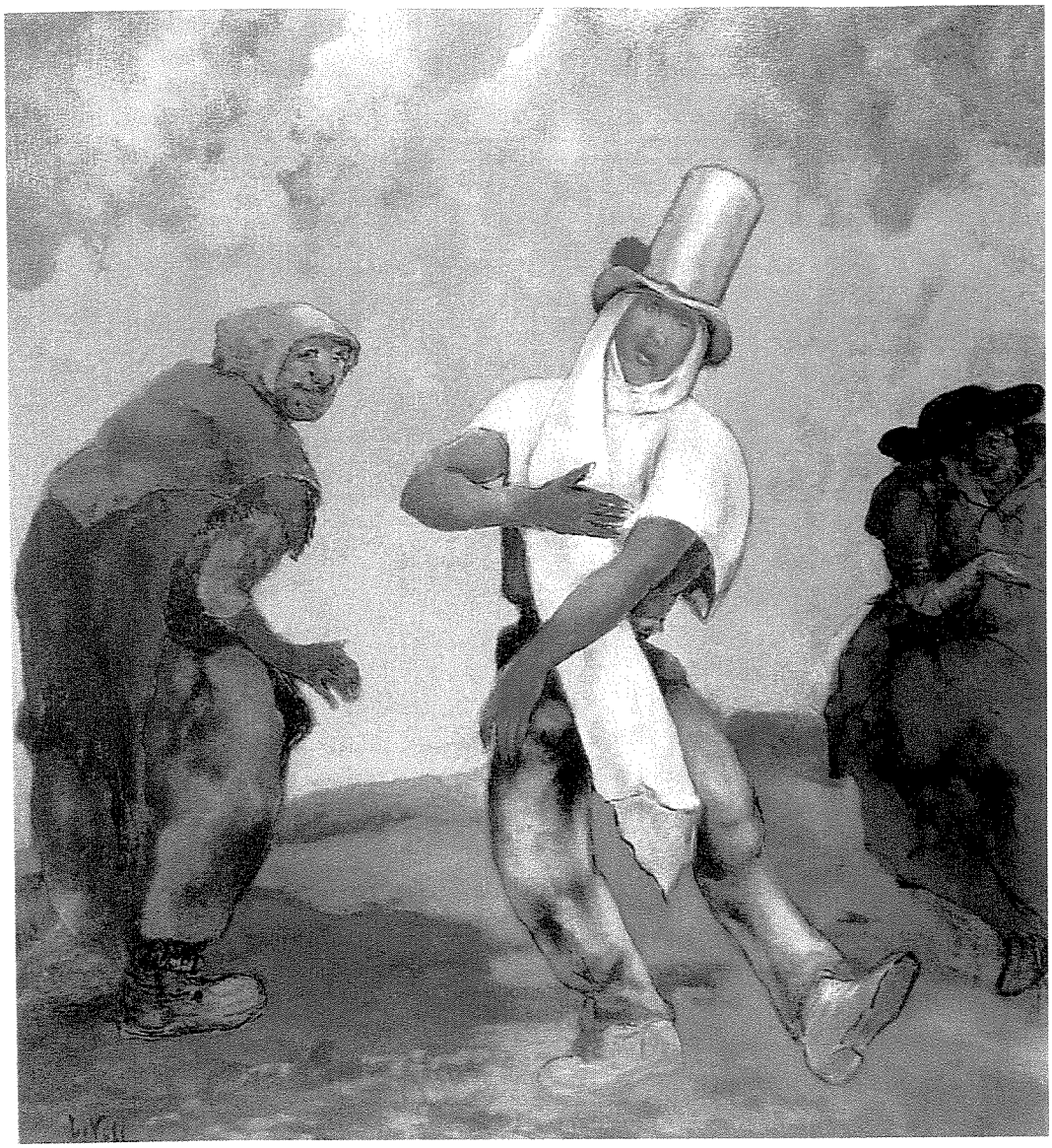


Figura 32: Valle, *Carnavalada grotesca*. 1949, óleo sobre tela, 99 x 90 cm. Em festas carnavalescas, as pessoas extravasam o que de tão reprimido levam todos os humanos, mas também desfrutam a condição do disfarce que lhe proporciona a alegria de poderem se expressar.

Figura 33: Valle, *Tipos del mar,* 1950, óleo sobre tela, 50 x 66 cm.
A maioria dos personagens de Valle não pertencem aos ideias estereotipados do «belo». Suas cores, porém, e a vida que nelas são traduzidas, apreendem uma retradução desses ideais, pois se transmite, pela pintura, de homens, mulheres, velhos e crianças, uma beleza tão profunda como o olhar destes dois tipos do mar.



Figura 34: Valle, *El consejo*, 1922, óleo sobre tela, 88,5 x 100 cm.
Como de pai para filha ou como o céu anuncia num dia que a chuva há de chegar, Valle, explendorosamente, nos leva para o canto asturiano retratado nesta cena.





Figura 35: Valle, *La orgia*, 1903, óleo sobre tela, 203 x 116 cm.
Neste óleo sobre tela, é imprescindível reconhecer as linhas sinuosas
que tantas vezes seriam retratadas na composição dos cartazes
em estilo *art nouveau*, principalmente nos períodos em que Valle viveu em Paris.

Figura 36: Velázquez: *La tunica de José*.
Nesta cena religiosa, na que os filhos trazem a túnica do já não existente José, o drama é colocado sobre uns focos de luz, correspondentes à situação. Mas, ao mesmo tempo, as pinceladas ficam bem degradadas e quase imperceptíveis.



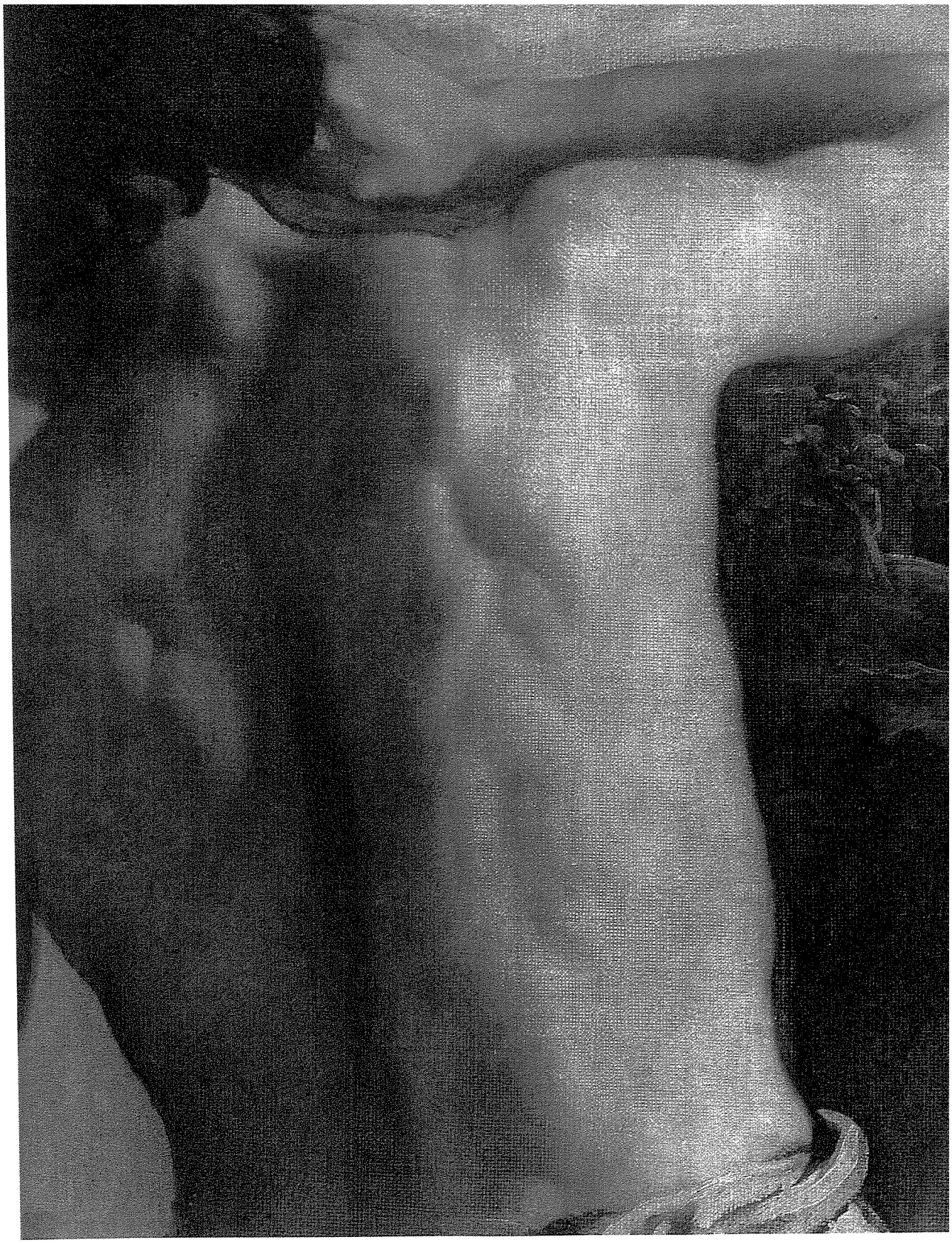


Figura 37: Velázquez: *La tunica de José*.
O irmão que fala para o pai sobre o desaparecimento de José
tem suas costas ampliadas e, de costas, coloca-se em posição de mentira,
tapando a verdade. Na ampliação, observam-se as pinceladas penteadas,
como as do seu ombro, que se delimita sobre um contraste claro
vs. escuro de uma forma bem defuminada.

Figura 38: Valle, *Florencio Rodriguez del Valle*, 1906, óleo sobre tela, 26 x 24 cm.
Em relação aos trabalhos de Velázquez, observa-se que Valle
se valeu do trabalho minucioso com as pinceladas, densas e finas,
que lhe deram a possibilidade da criação de contraste tonal,
claro *vs*. escuro, assim como os efeitos de transparência.



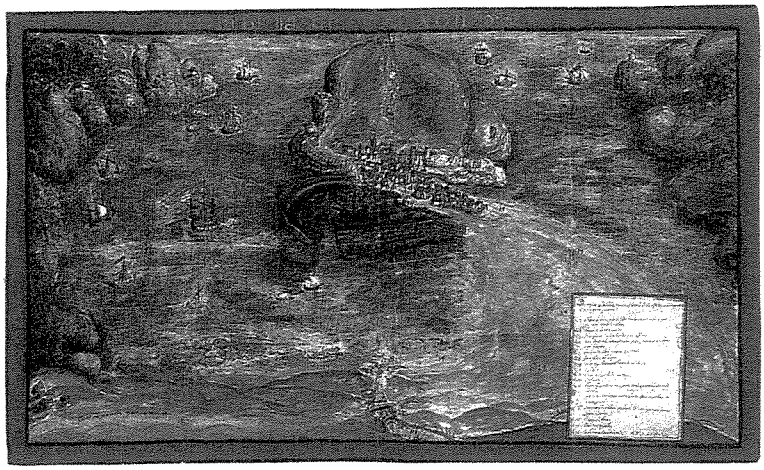


Figura 39: *Gijón Concha:* séc. XVII.

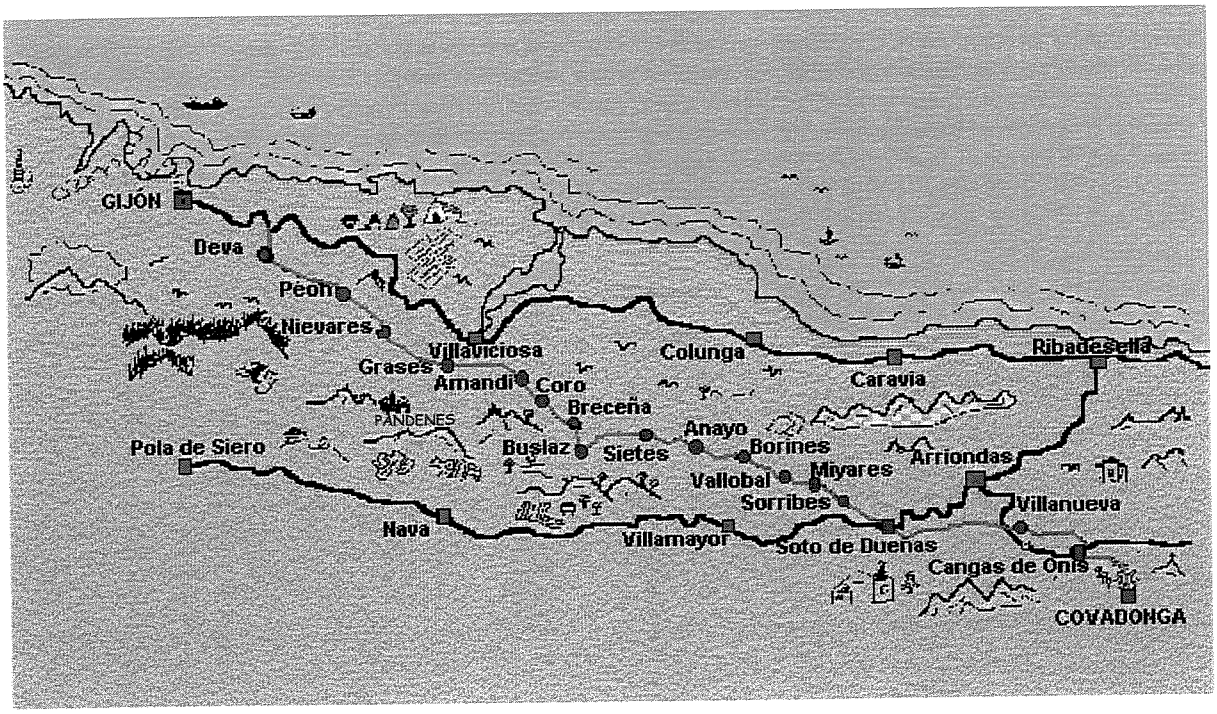


Figura 40: Gijón – *Porto*: 1910.



Figura 41: Gijón – *Cerro de Santa Catalina*: 1920.

Este conjunto de imagens representa as mudanças espaciais e temporais pelas quais passou Gijón.



Ruta Gijón - Covadonga

Figura 42: *Mapa de Astúrias (Gijón/Pandenes)*.
Destaque, no mapa, para a cidade de Gijón e para a região de Pandenes.
Nele, traça-se uma trajetória de peregrinação para
Nossa Senhora de Covadonga (Santiña), que é a padroeira de Astúrias.



Figura 43: *Ruiz, La dama de blusa branca.*
Contemporâneo de Valle em sua estada em Paris,
Ruiz, nesta pintura, mostra ter uma relação bastante acentuada
com outro contemporâneo, Modigliani.

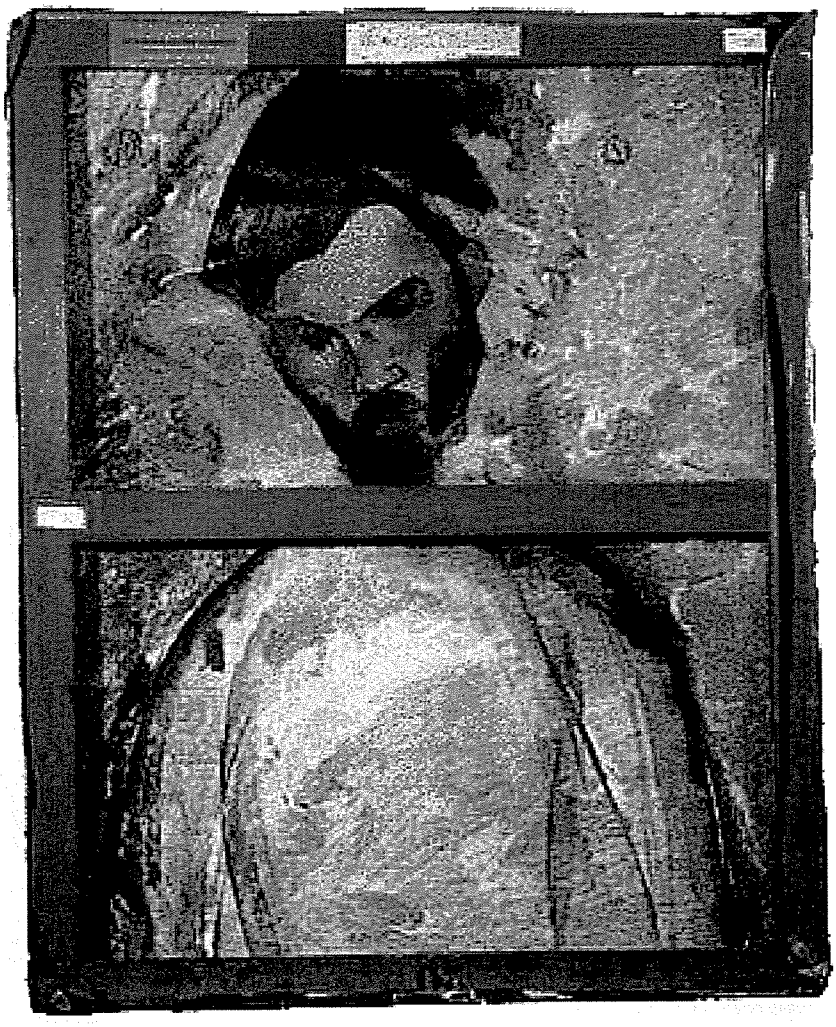
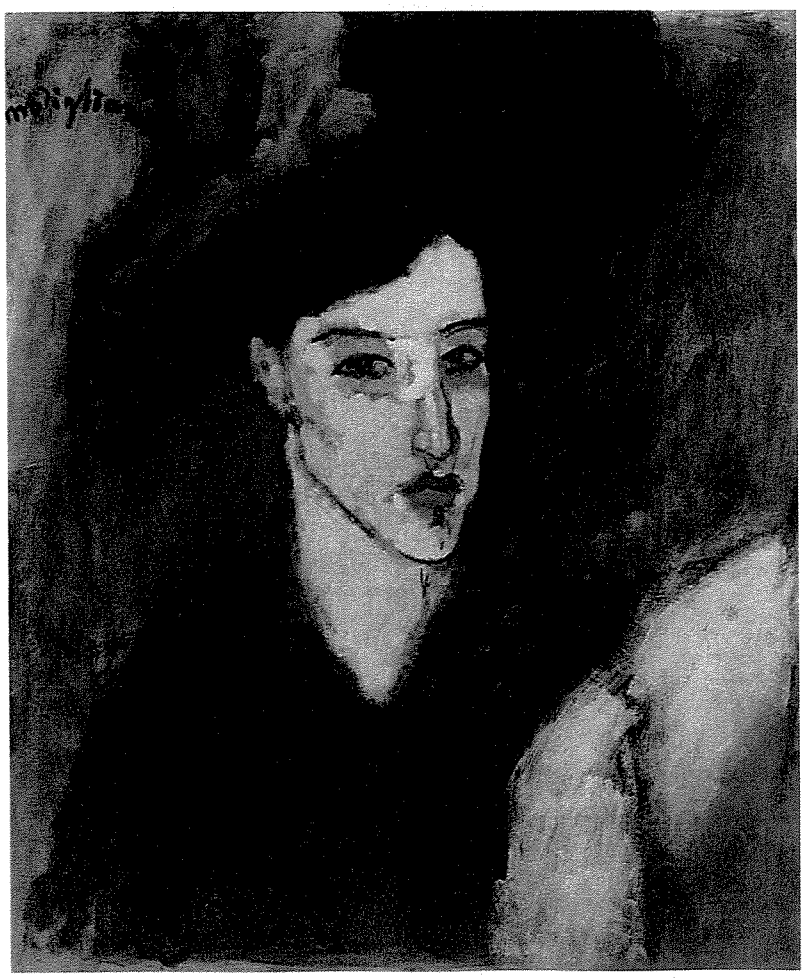


Figura 44: Modigliani, *O retrato de Constantino Brancusi*. Pintura a óleo. Retrato pintado no verso do suporte, onde faz interferência com as madeiras que o constroem, procurando uma animação na pintura com o sobrerelevo que está mais relacionado à tridimensionalidade.

Figura 45: Modigliani, *La juive*.
Nesta reprodução, as superfícies coloridas em formas alongadas nos lembram a fase mais geométrica de Cézanne,
que tanto influenciou os pintores jovens de sua época.



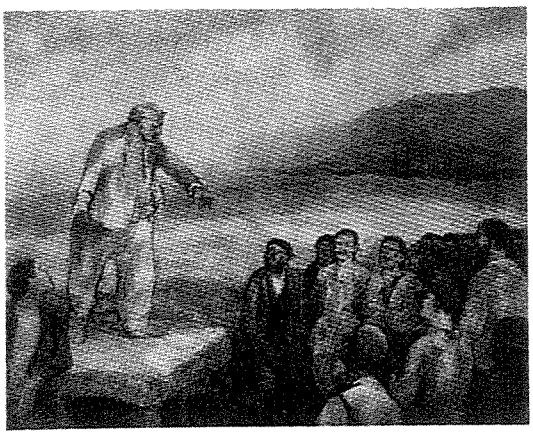


Figura 46: Valle, *El orador*.
Figura 47: *Retrato de Lênin*.
Só temos a reprodução de *El orador* em branco e preto, que foi resgatada de uma fotografia da época, pois o paradeiro da pintura é desconhecido. A forte recorrência à gestualidade de Lênin pode estar sendo retomada na pintura de Valle.

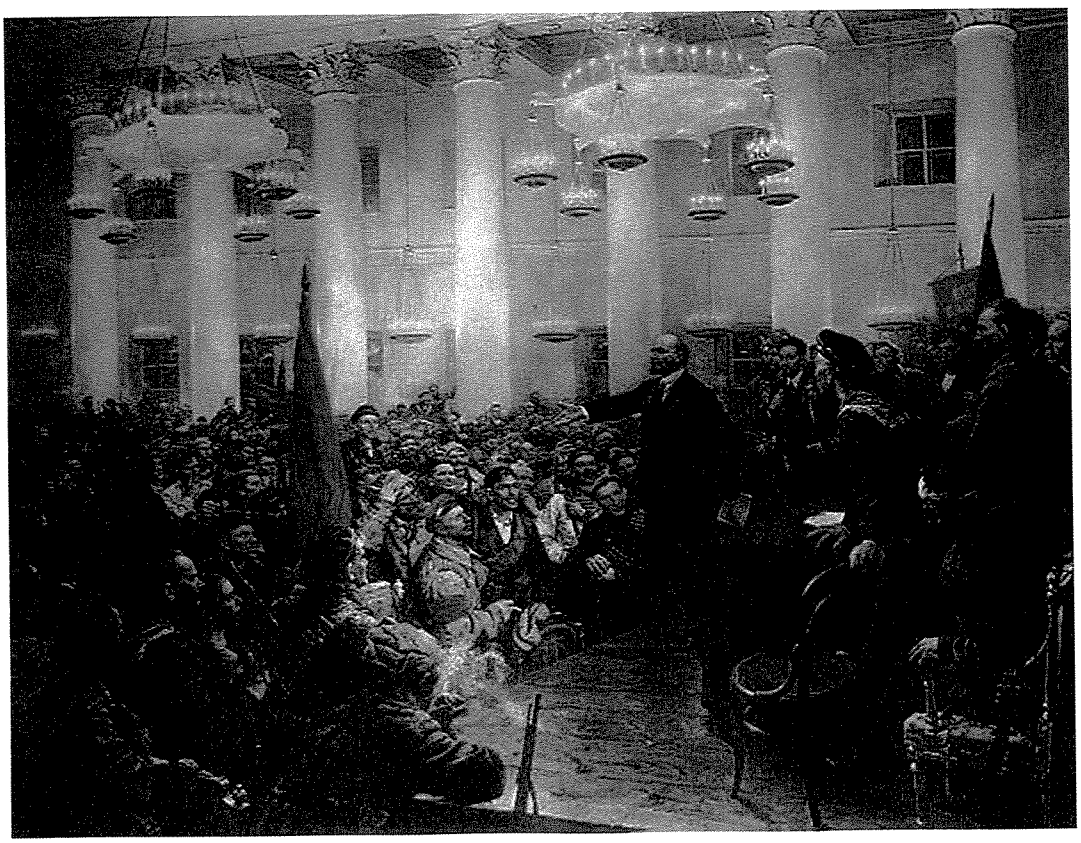




Figura 48: Valle, *Un notable gijonés*, por volta de 1907, lápis e aquarela sobre papel, 30 x 22 cm.



Figura 49: Valle, *El indian*
por volta de 190
lápis e aquarela sobre pape
28 x 22 cr

Com uma memória fotográfica,
Valle recuperou em seus traçados
a forma física das personalidades
gijonesas de sua época,
mesmo estando em Paris.

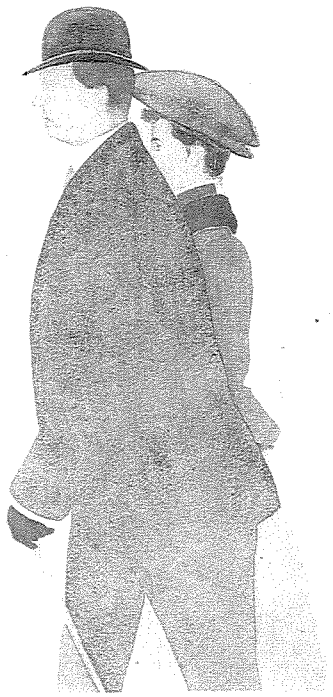


Figura 50: Valle, *La pareja*,
por volta de 1907,
lápis e aquarela sobre papel,
30 x 22 cm.



Figura 51: Valle, *La abuela del pintor*, por volta de 1910, óleo sobre tela, 79 x 65 cm. A fugacidade da vida instaura-se, neste quadro, pela imagem da avó de Valle. Com traçados fortes à maneira velazquiana, opõem-se claro vs. Escuro, ressaltando, nas gradações do amarelo, o rosto da mulher, que, ao nos "olhar", instaura-nos como seu interlocutor imediato.

Figura 52: Valle, *Pescadores*, 1949. óleo sobre tela, 100 x 149,5 cm.
A riqueza humana, da existência, é mostrada nesta pintura pela gestualidade dessas personagens asturianas que poderiam ser
de qualquer outro tempo e espaço.

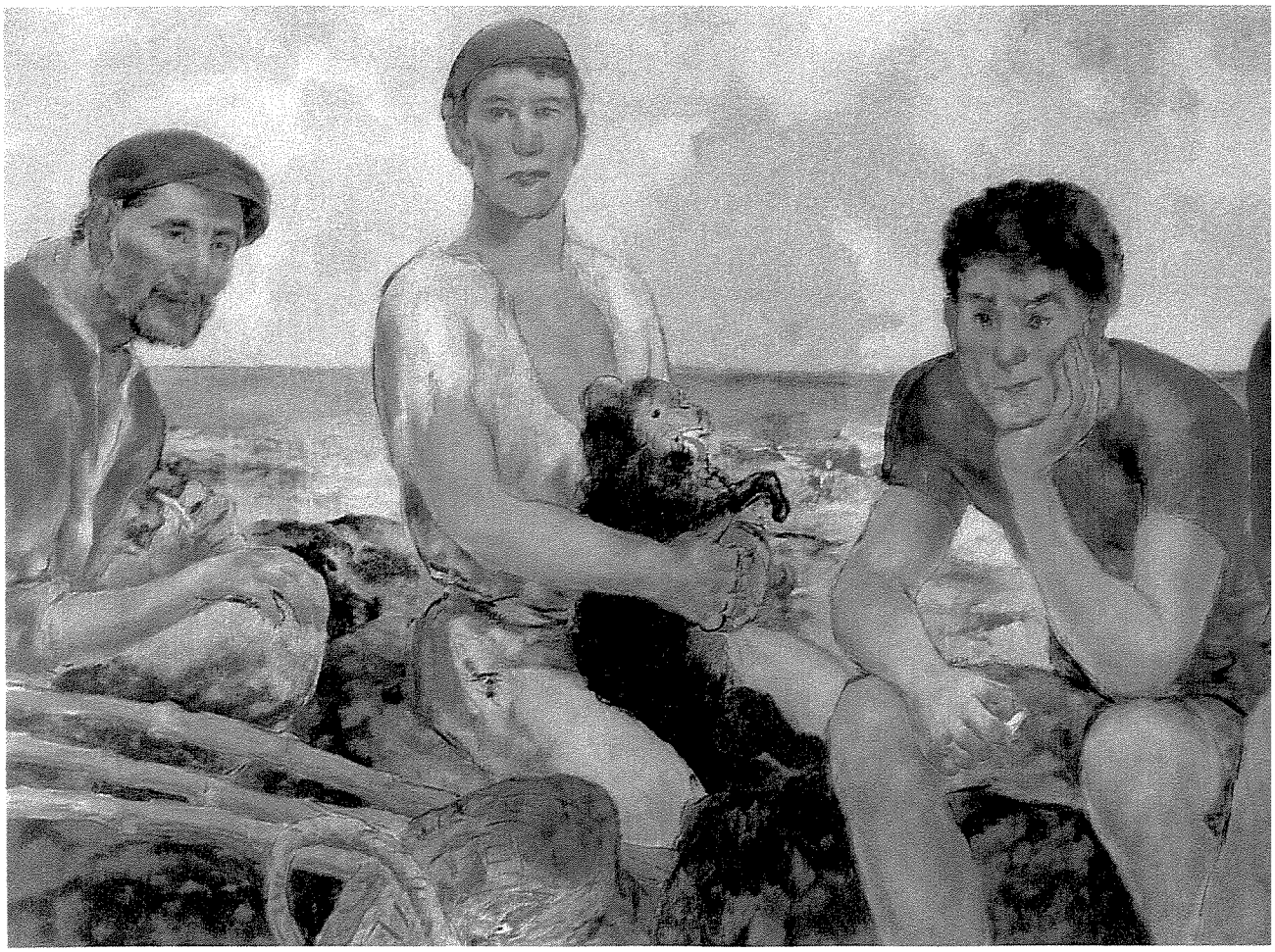
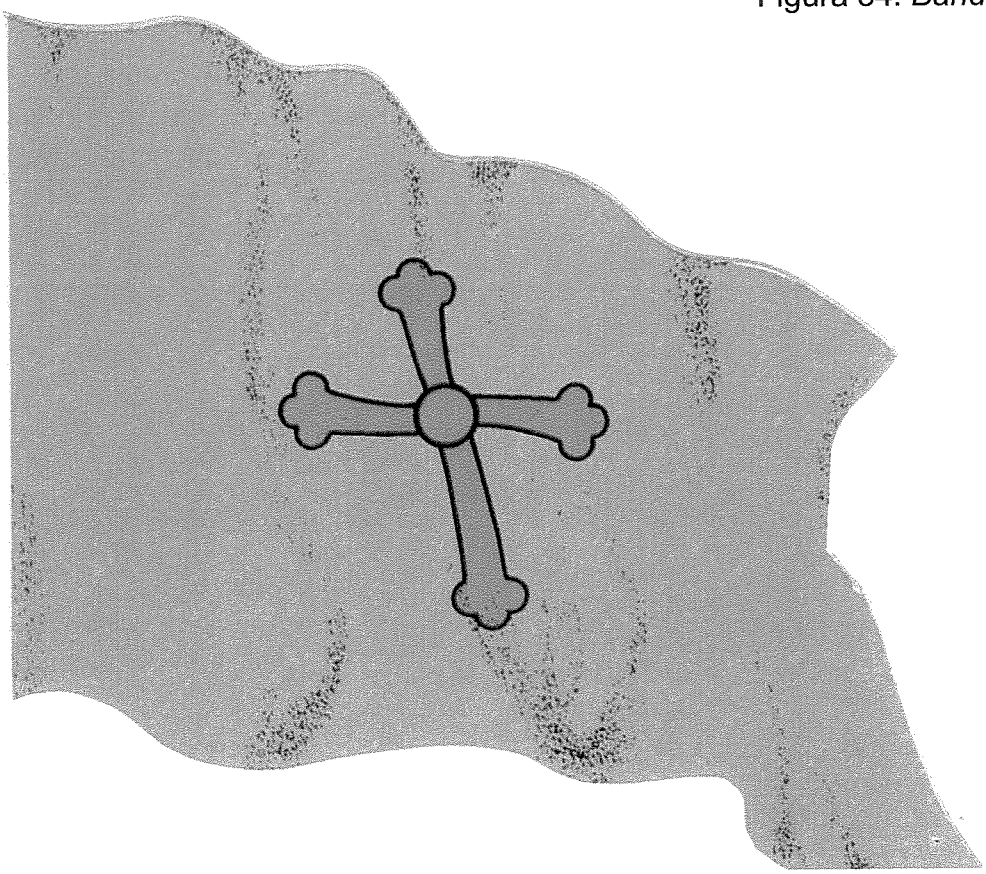




Figura 53: Valle, *Pescaderas*, 1949. óleo sobre tela, 101 x 151 cm.
Como detalhe, observaremos o olhar de cada uma dessas mulheres,
pois nele descrevem-se as diferentes fases
que a mulher transpassa durante a sua existência.

Figura 54: *Bandeira de Astúrias*.



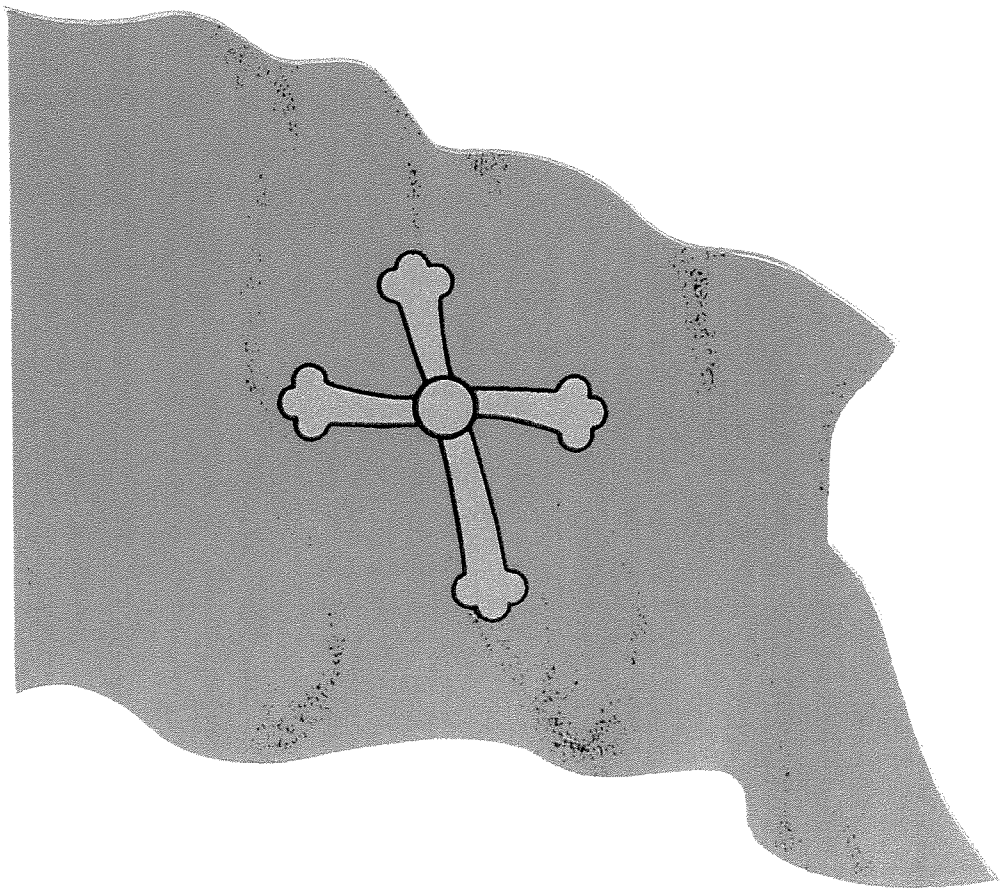


Figura 55: *Bandeira de Astúrias à maneira de Valle*. (Foto-criação do autor.)

Figura 56: Toulouse-Lautrec, *Dança no Moulin Rouge*.
Se as linhas, nesta pintura, remarcam a importância da forma e do movimento,
também observamos que elas funcionam mais como um desenho
que como uma quantidade de cor na construção cromática da mesma.
Elas quase atuam em função de linhas sinuosas
dos cartazes em estilo *art nouveau*.



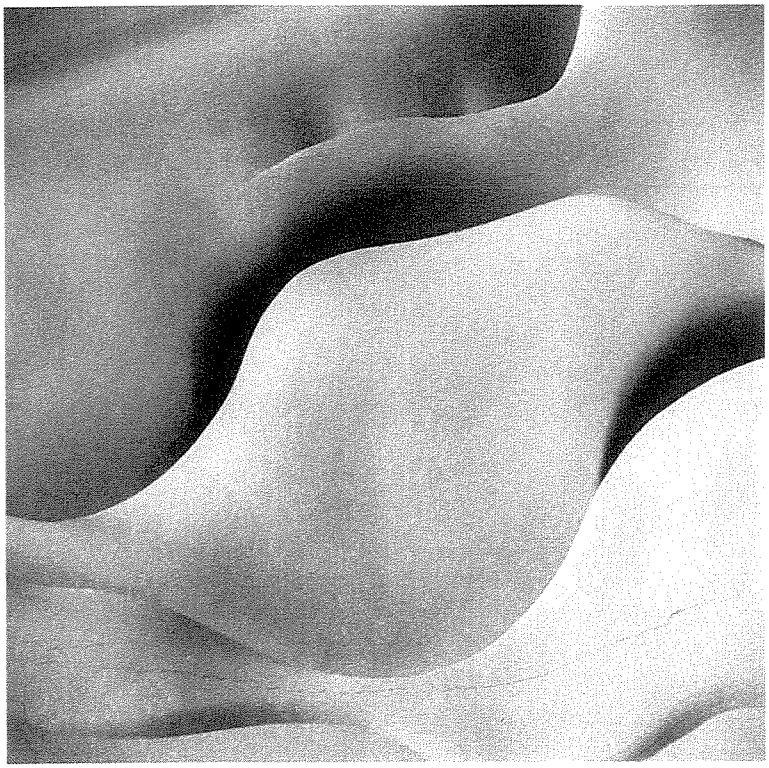


Figura 57: Exemplo de espaço a ser preenchido.
Loyer, *Art Nouveau em Cataluña*, 1991, p.156.

Figura 58: Detalhes do alto relevo. Loyer, *Art Nouveau em Cataluña,* 1991, p.156.
Formas sinuosas a serem preenchidas por auto-relevos
foram amplamente divulgadas pelas tendências da *Art Nouveau*.
Para algumas vertentes das críticas, esse estilo
voltava-se para a decoração "pura".

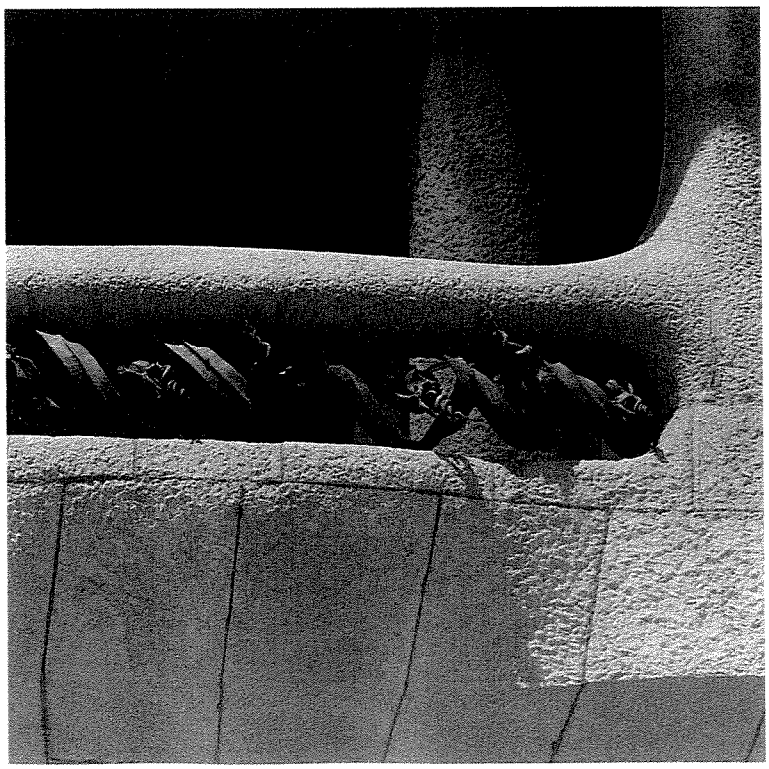


Figura 59: Loyer, *Art Nouveau em Cataluña*, 1991, p.155.
A Casa de Milà ou *La Pedrera* exemplifica a sinuosidade e os espaços vazios preenchidos pelos ferros forjados nos balcões, conforme o exemplo. Gaudí trabalhou em várias obras cujas formas simulavam uma aparente dependência entre si.

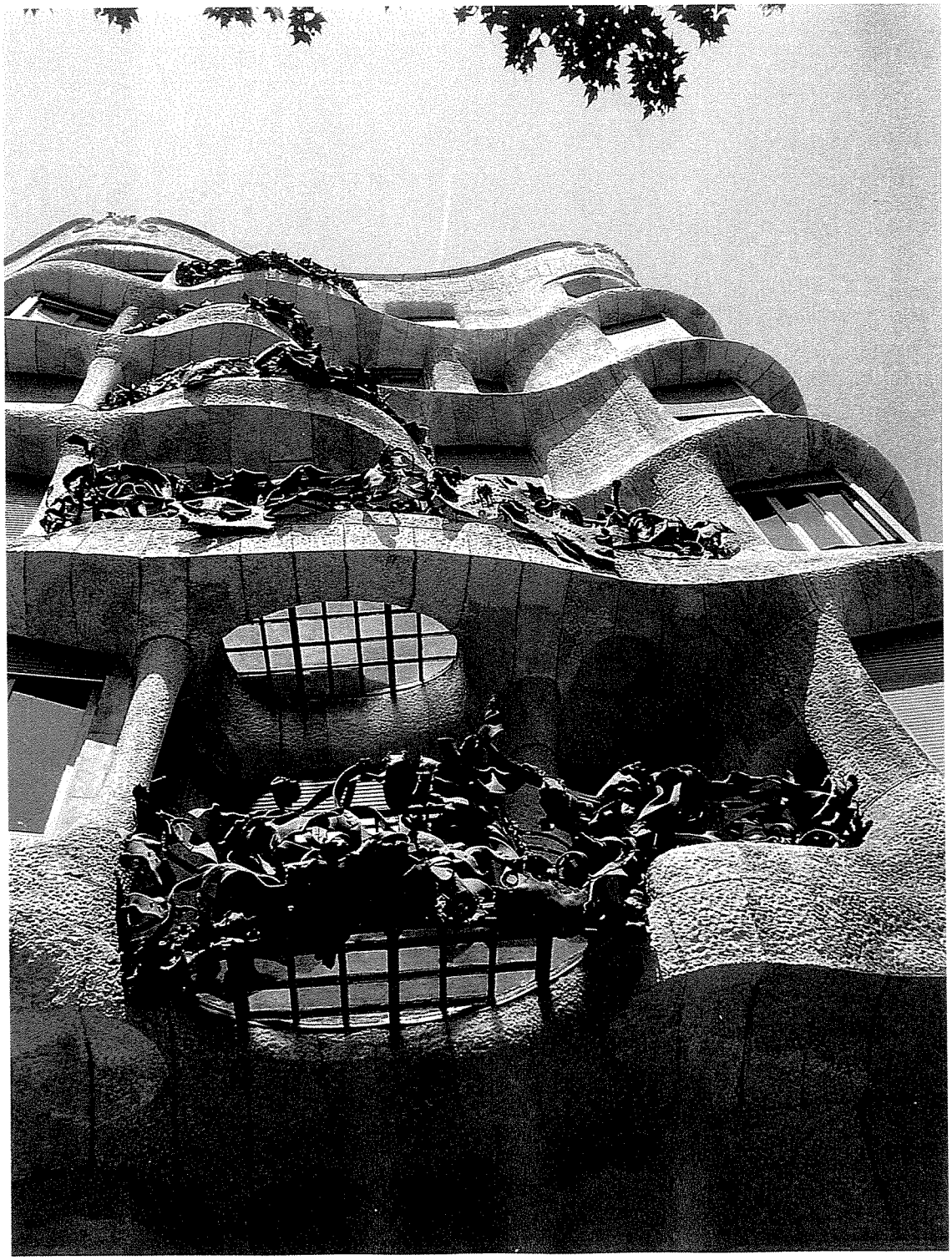




Figura 60: Valle, *La mujer de azul*, 1950, óleo sobre cartão, 66 x 50 cm.
As mechas contribuem para compor os efeitos de profundidade e os de movimento.

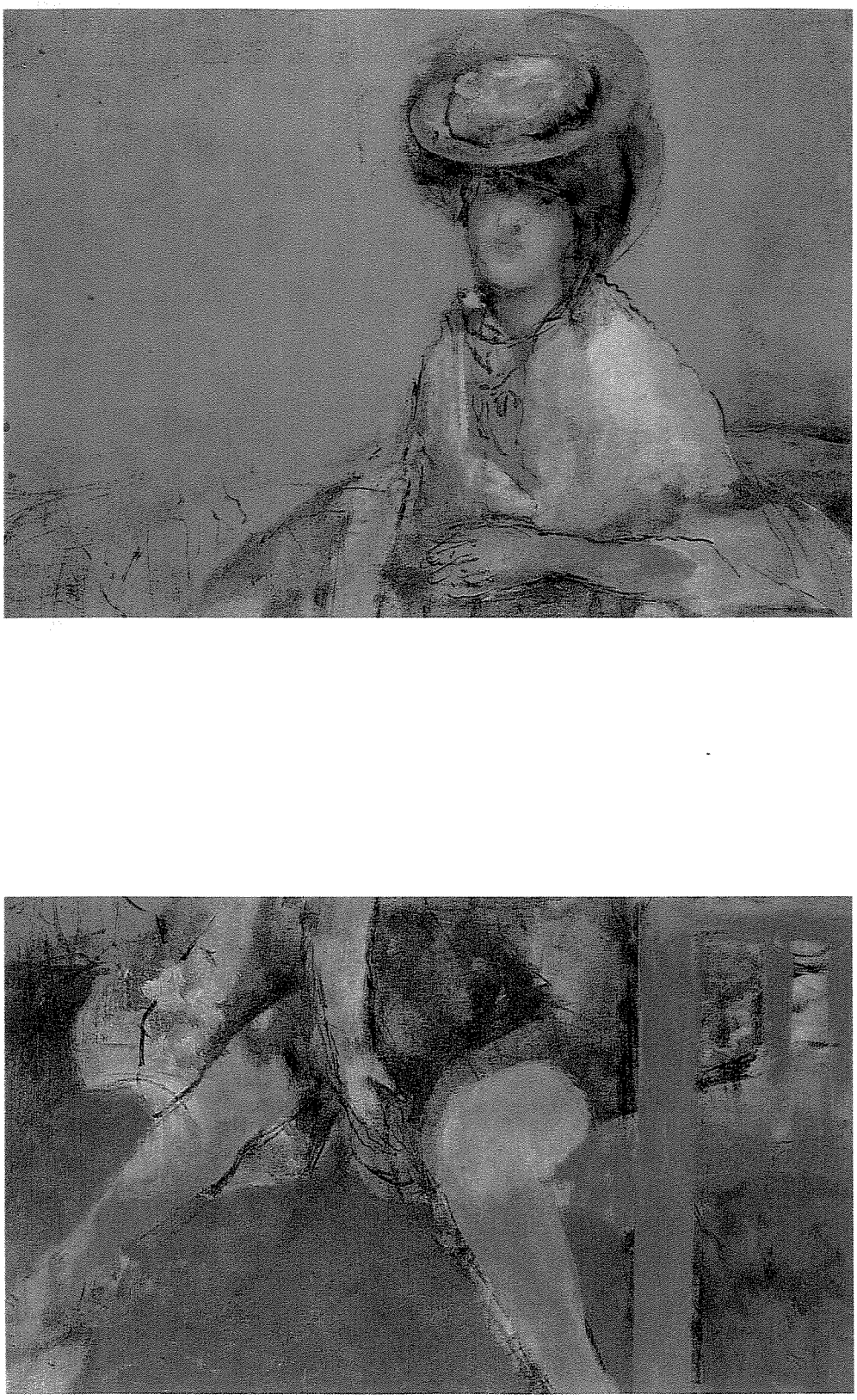


Figura 61: Divisão da pintura *La mujer de azul*.
Na parte superior, encontra-se uma pintura que podemos denominar "A grande dama"; na parte inferior, "A mulher de alegre vida".

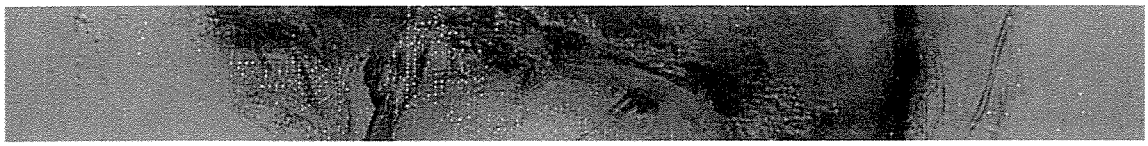


Figura 62: Exemplo de *pingo* em *La mujer de azul*.

Pingo, risco e traço são manifestações daquilo que denominamos mechas, e que possuem, na pintura, funções específicas (entre as obras de um mesmo pintor e entre um pintor e outro).

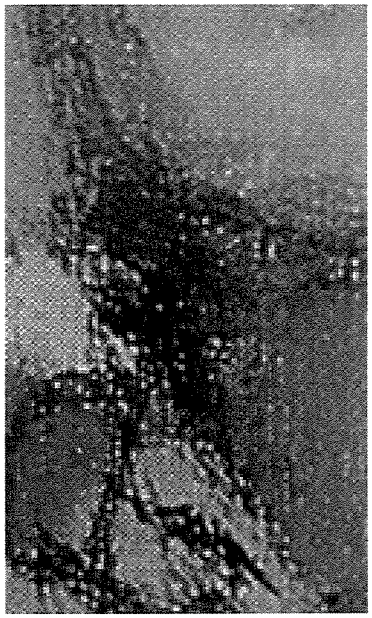


Figura 63: Exemplo de *risco* em *La mujer de azul.*

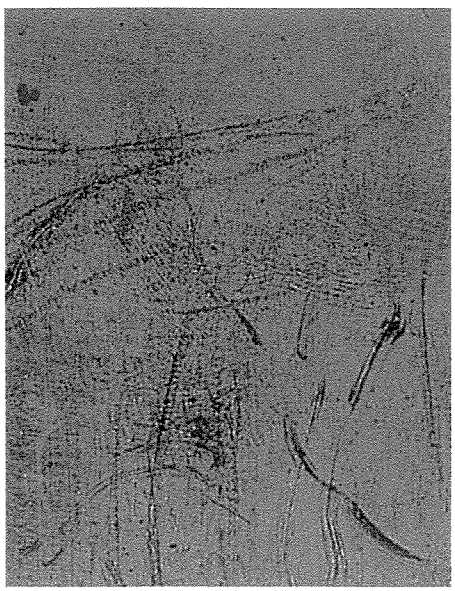
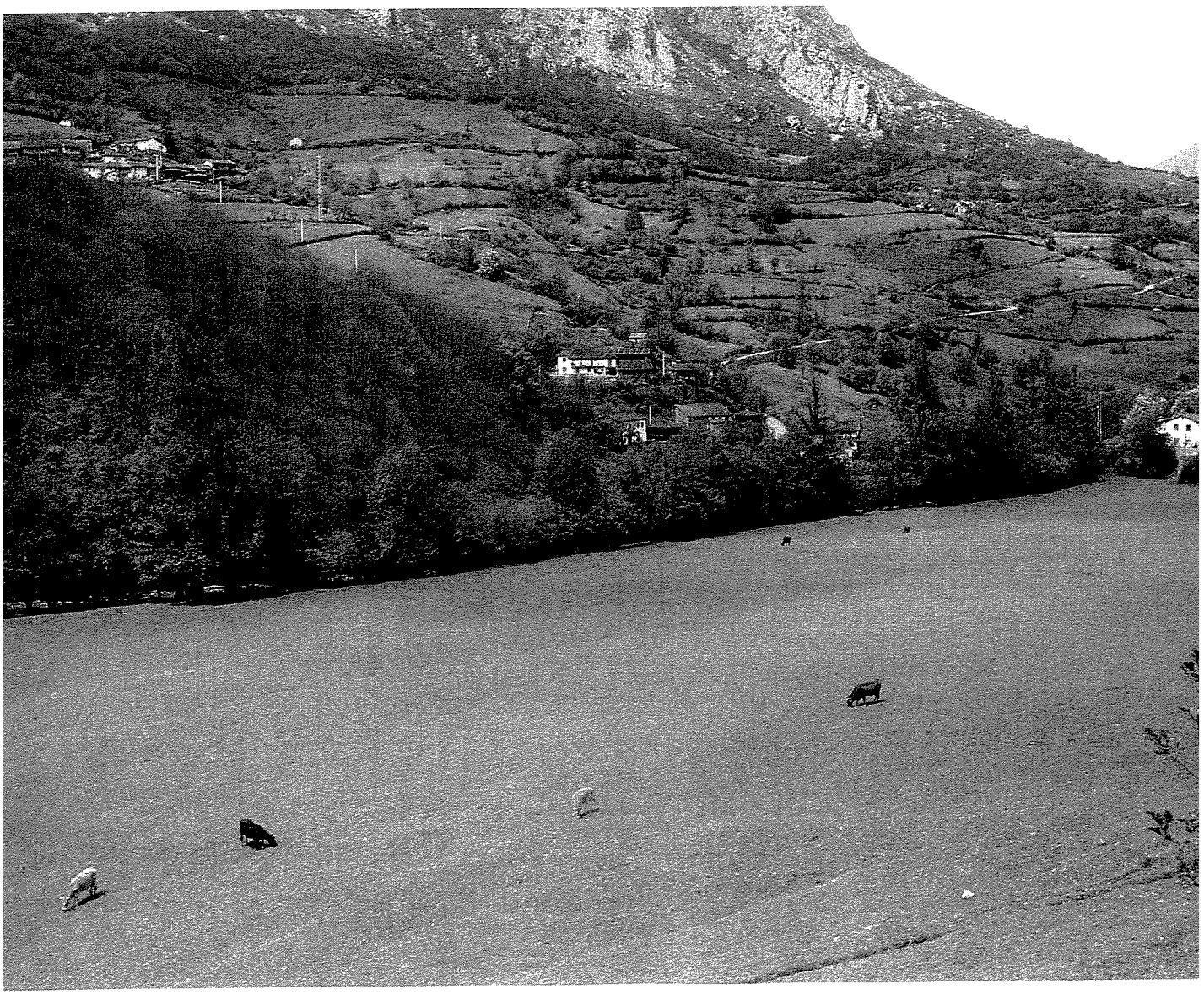


Figura 64: Exemplo de *traço* em *La mujer de azul.*

Figura 65: Paisagem de Astúrias.
Cores montanhosas, contrastes aquosos e mesclas de espaços compõem a imagem com a qual a natureza presenteou Astúrias.



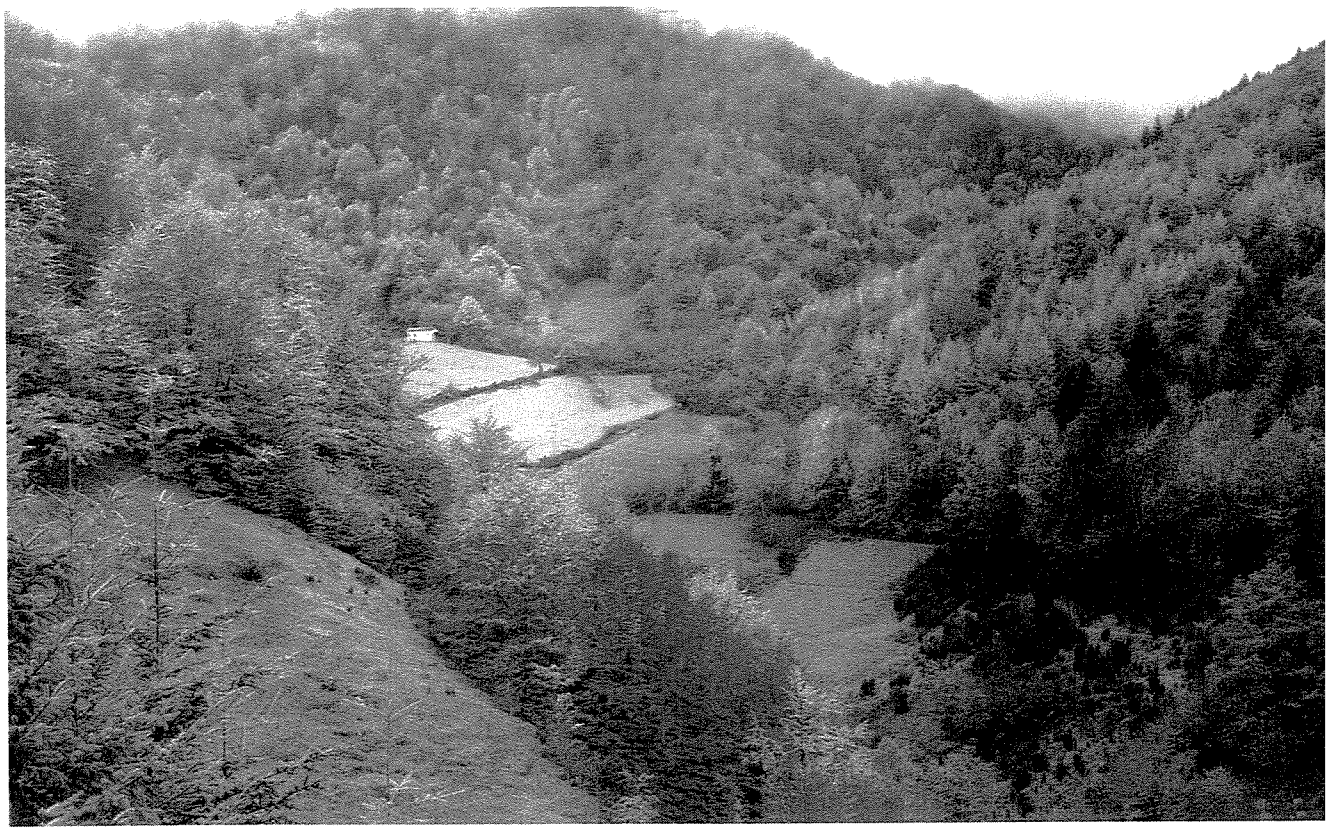


Figura 66: Paisagem de Astúrias.
Paisagem bastante marcada pelas cores e pelas formas da natureza,
Astúrias apresenta-se como um elemento bastante prazeroso
aos olhos que sentem sua região.



Figura 67: Paisagem Celta.
Rio como fonte de vida para os celtas.
Nas Astúrias, a maioria dos rios está cercada por florestas,
o que lhes dá, em muitos cantos de sua trajetória,
uma cena muito espiritual em relação à luz que as adentra.



Figura 68: Paisagem Celta.
Nos bosques, encontrava-se o santuário dos celtas.
Desses lugares, emana-se um clima como aquele das Catedrais.
A diferença é que nos bosques ora-se com todos os seres de seu ecossistema.

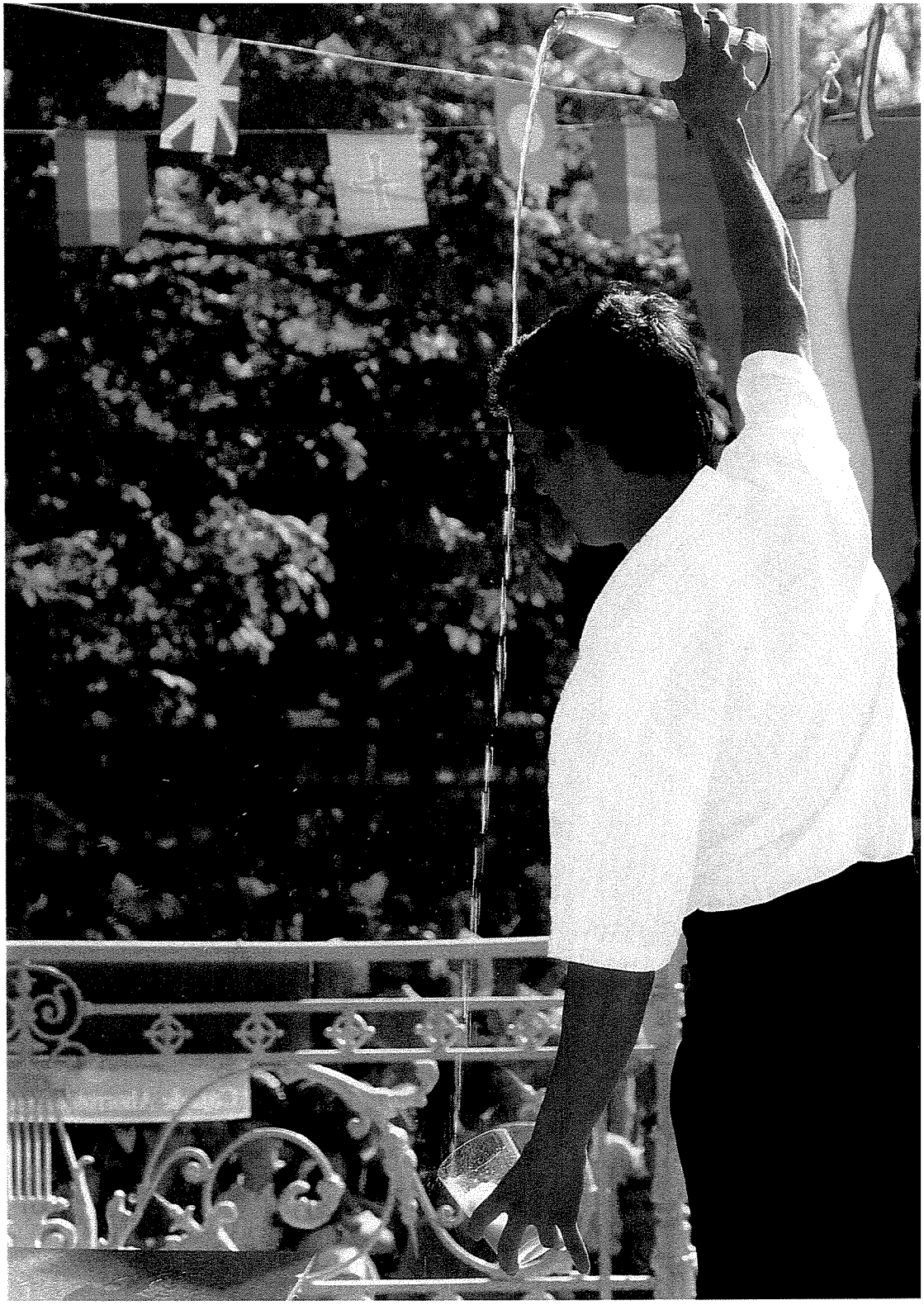


Figura 69: *Sidra*. Reproduzido a partir de Jovellanos, *Asturias*, 1991, p.63.
"A sidra, licor divino,
que corre na adega,
como a graça de Deus,
que dos céus abaixa".



Figura 70: Valle, *La nieta enferma*, 1905, óleo sobre tela, 113 x 89 cm.
Vida e morte, aqui, se opõem antagonicamente entre as personagens.
Ao fundo, no céu, contemplando a cena terrena,
o firmamento se desenha por manchas de aguadas ou de aquarelas.



Figura 71: Valle, *El potrillo en el corral*, 1917, óleo sobre cartão, 54 x 75 cm.
Figura 72: Malfatti, *A onça e o carro de boi.*
Dois pontos de vista sobre um cotidiano rural, recitados
por dois poetas de continentes diferentes.
No que tange ao Brasil, o rural,
o urbano e o mais «natural» interagem entre si,
de modo bastante harmonioso.



Figura 73: Valle, *Elegantes de Gijón*, por volta de 1917, óleo sobre cartão, 43 x 72 cm. Valle, nesta pintura, denuncia uma situação política e social, fazendo ressaltar, pelas cores, a presença, mesmo que difusa nas formas, dos excluídos.

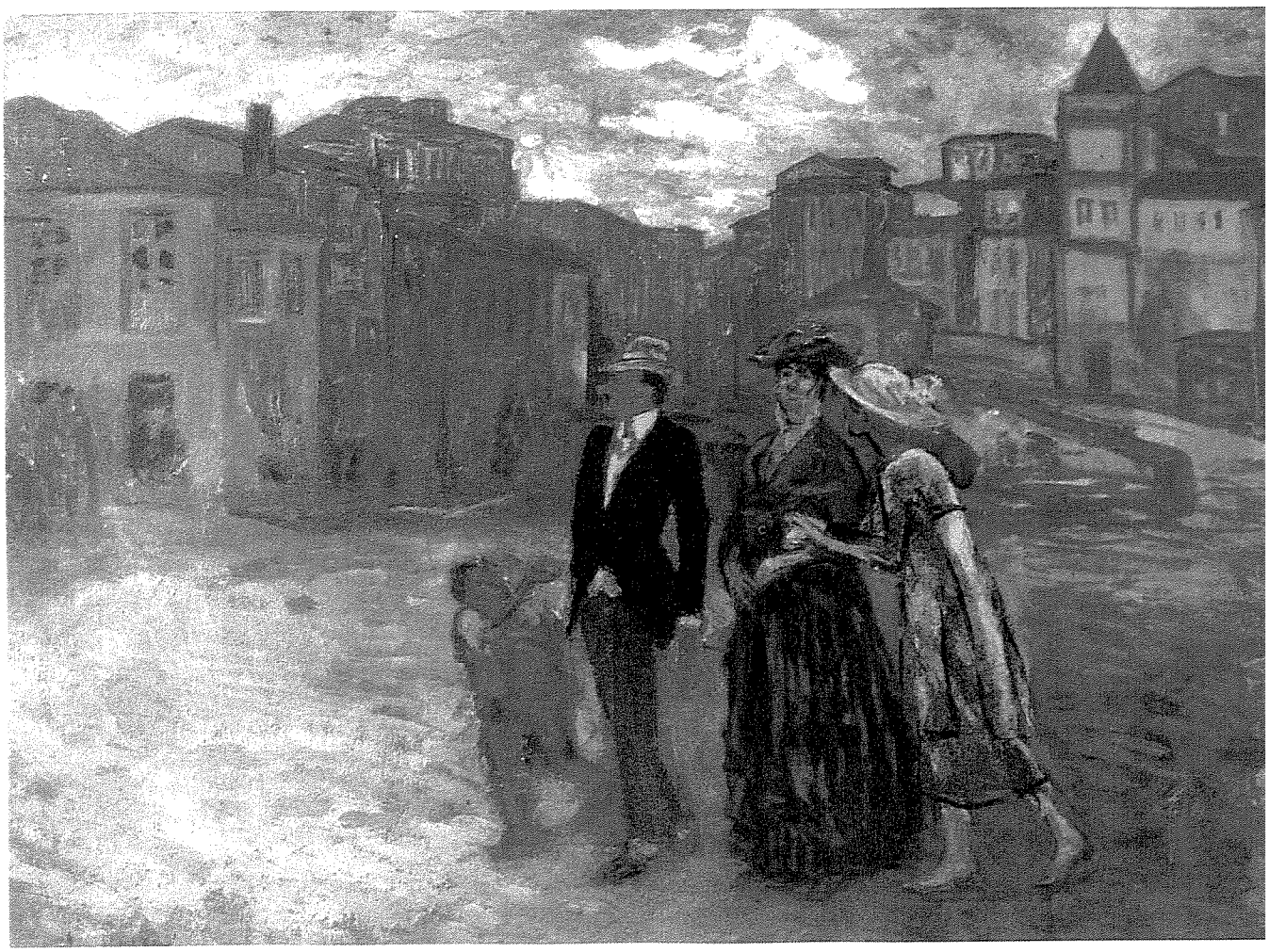
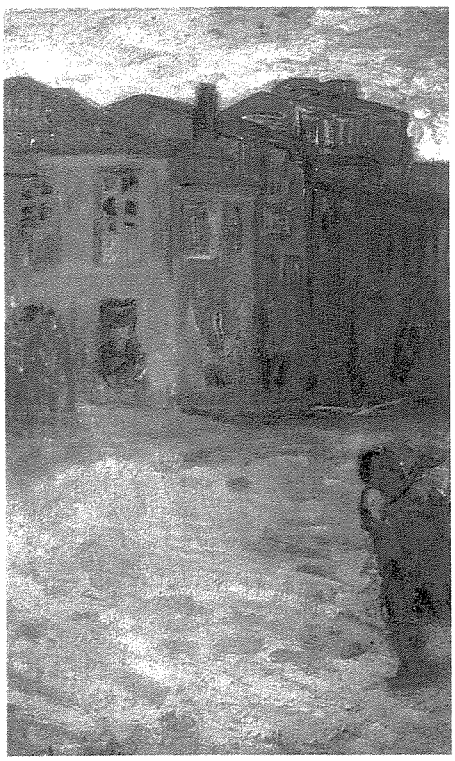


Figura 74: Divisão da pintura *Elegantes de Gijón*.
Direita e esquerda se contrapõem pelos traços figurativos e cromáticos e, nesse jogo, apreende-se quais são os mais e os menos favorecidos.



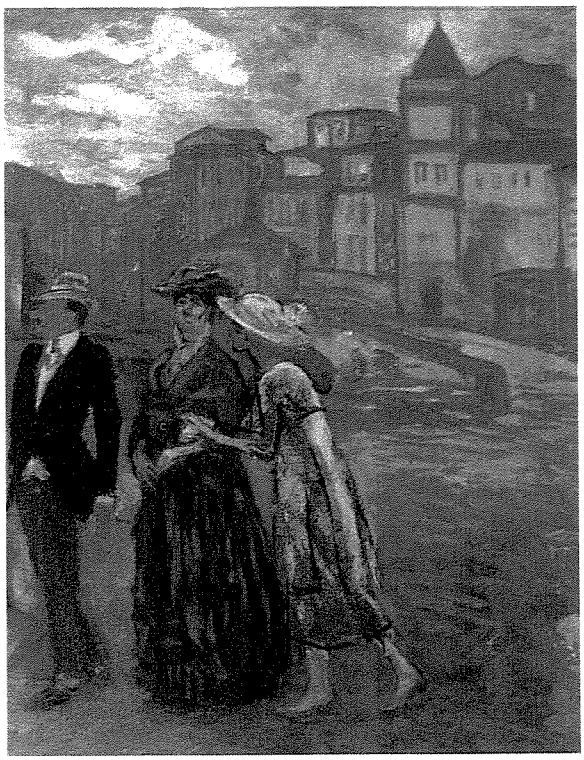
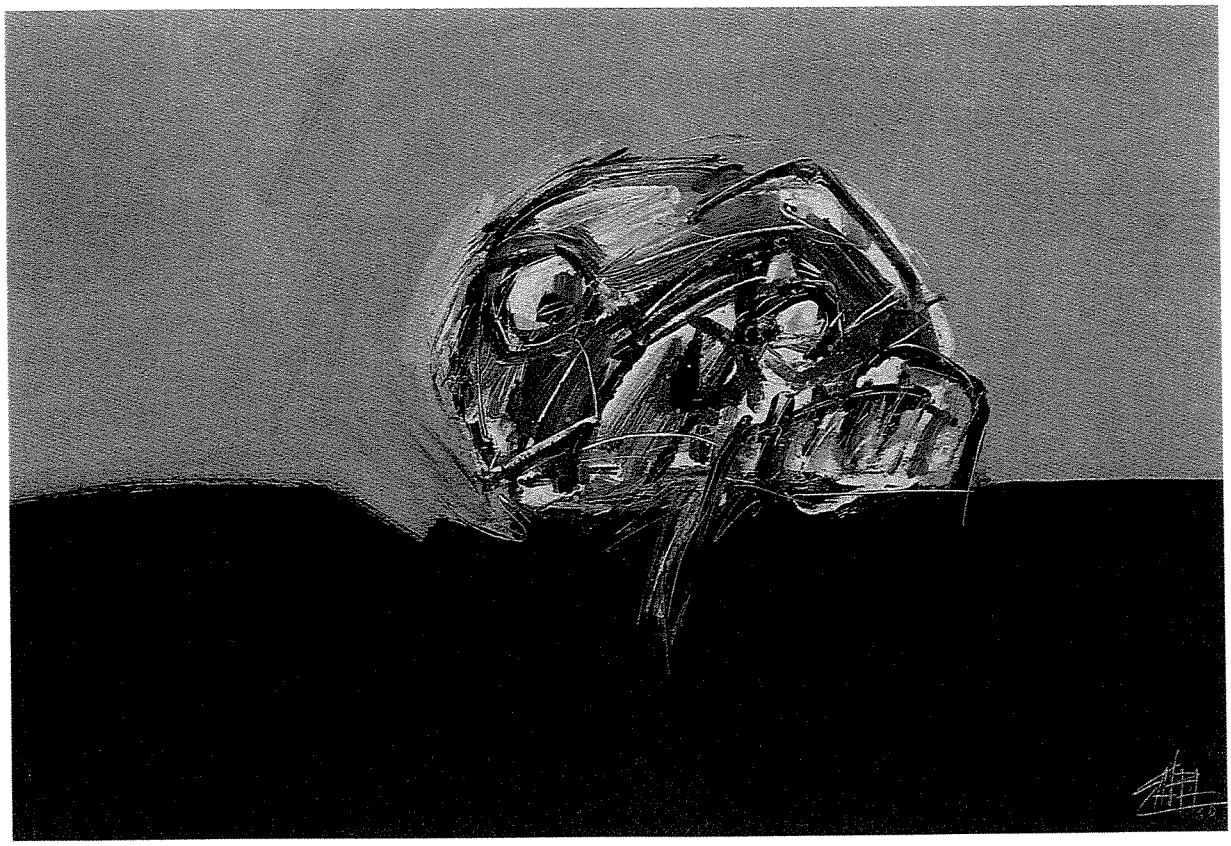




Figura 75: Goya, *El perro*.
Esta pintura proporcionou inúmeras interpretações críticas e analíticas, e várias leituras intertextuais.

Figura 76: Saura, *El perro de Goya*. Técnica mixta / cartón, 76 x 53 cm,
Contrariamente à comoção de *El perro*, o cão de Saura se apresenta
de modo bastante agressivo para quem o olha, opondo-se,
deste modo, ao seu intertexto de base.



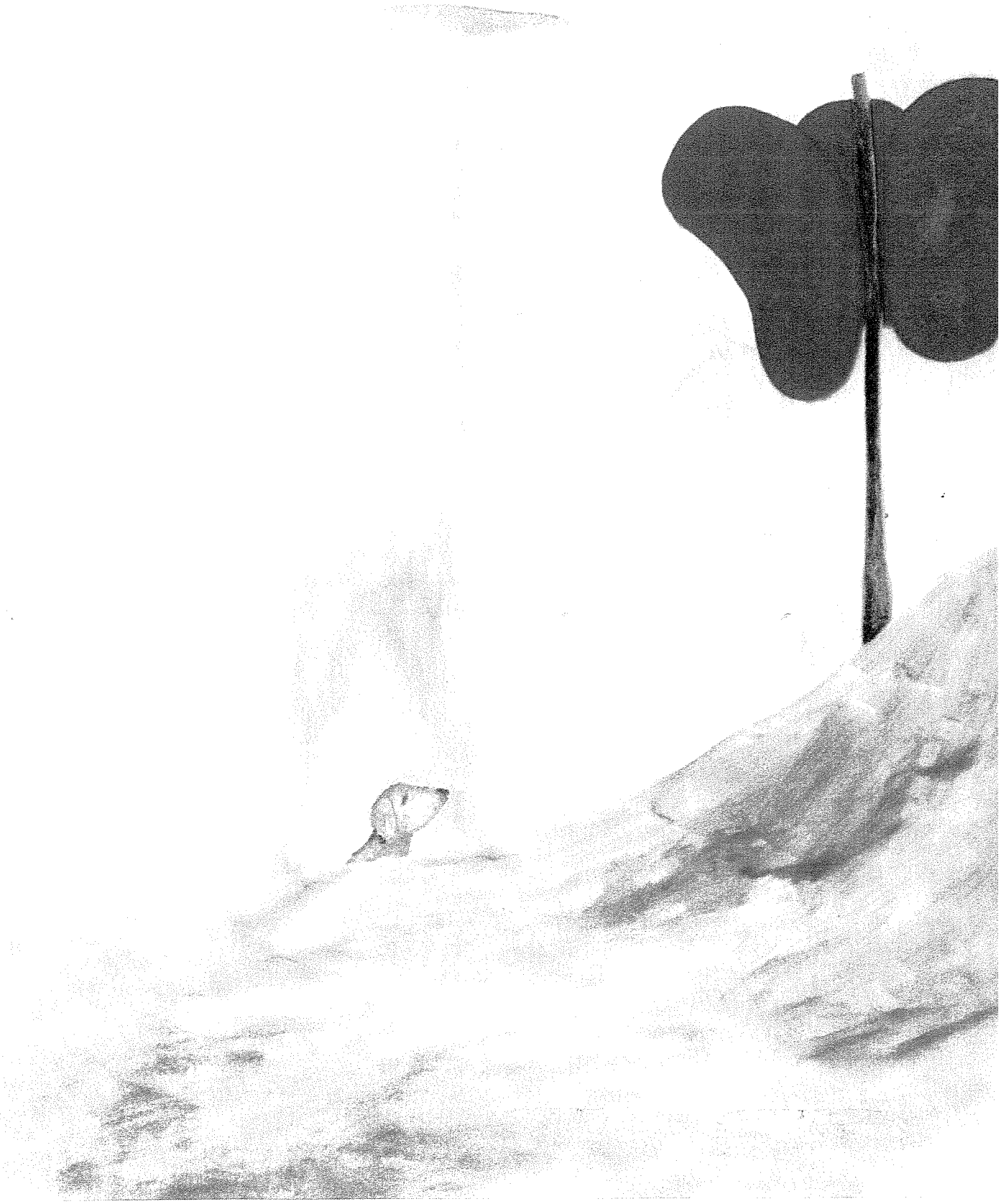


Figura 77: Gutiez, *Insistência*, 2000. óleo sobre tela, 80 x 35 cm.
Denuncia-se, nesta pintura, a falta de comunicação nas grandes cidades, o que faz com que os sujeitos sintam-se sozinhos neste imenso espaço.

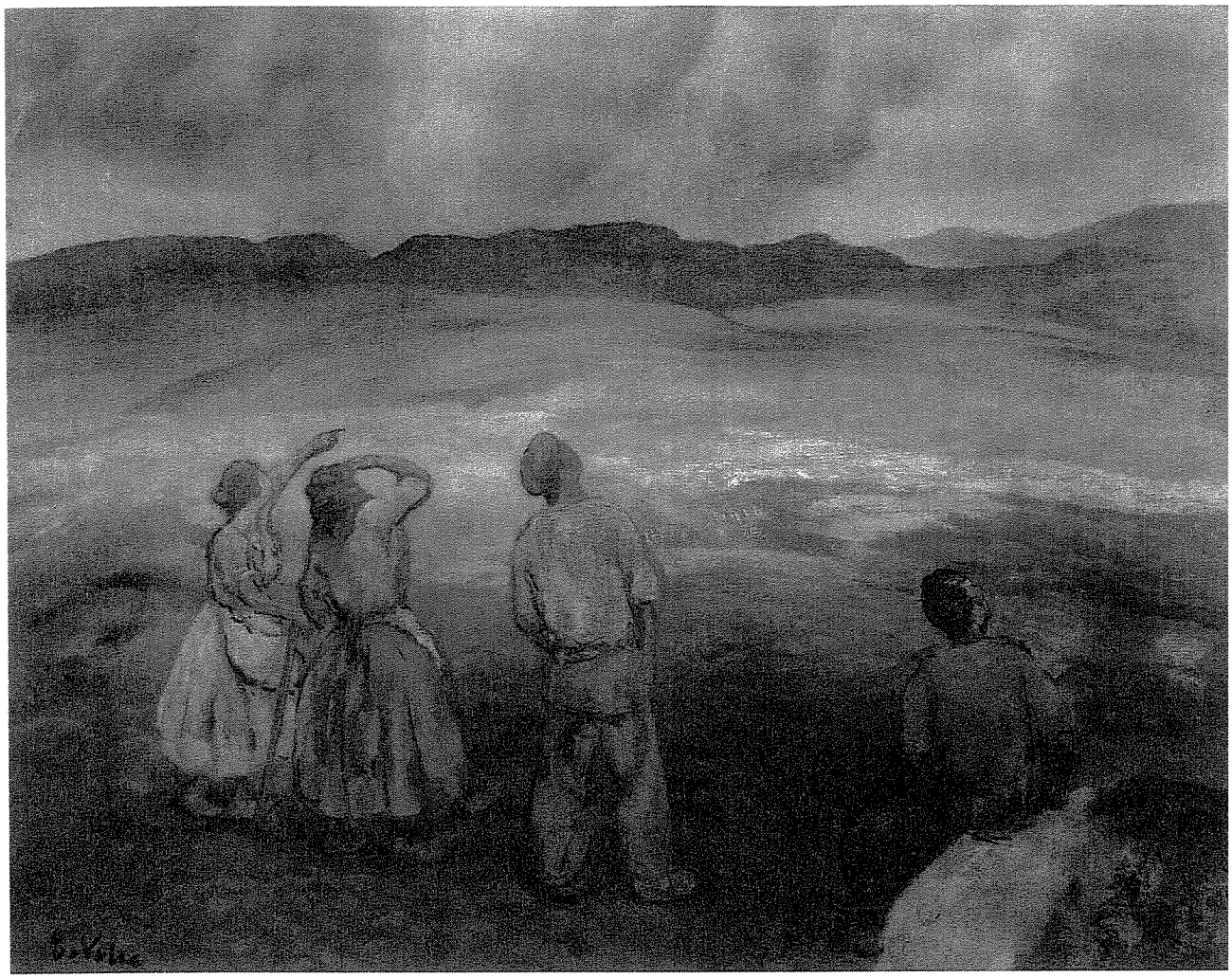


Figura 78: Valle, *La nube*. Reproduzido a partir de
Catálogo da Exposição Evaristo Valle en la colección
Pedro Masaveu. Gijón, Astúrias, 1998, p.1.
A gestualidade das personagens e a sombra das nuvens
que impedem a passagem dos raios solares convidam-nos a participar da cena
juntamente com as crianças.

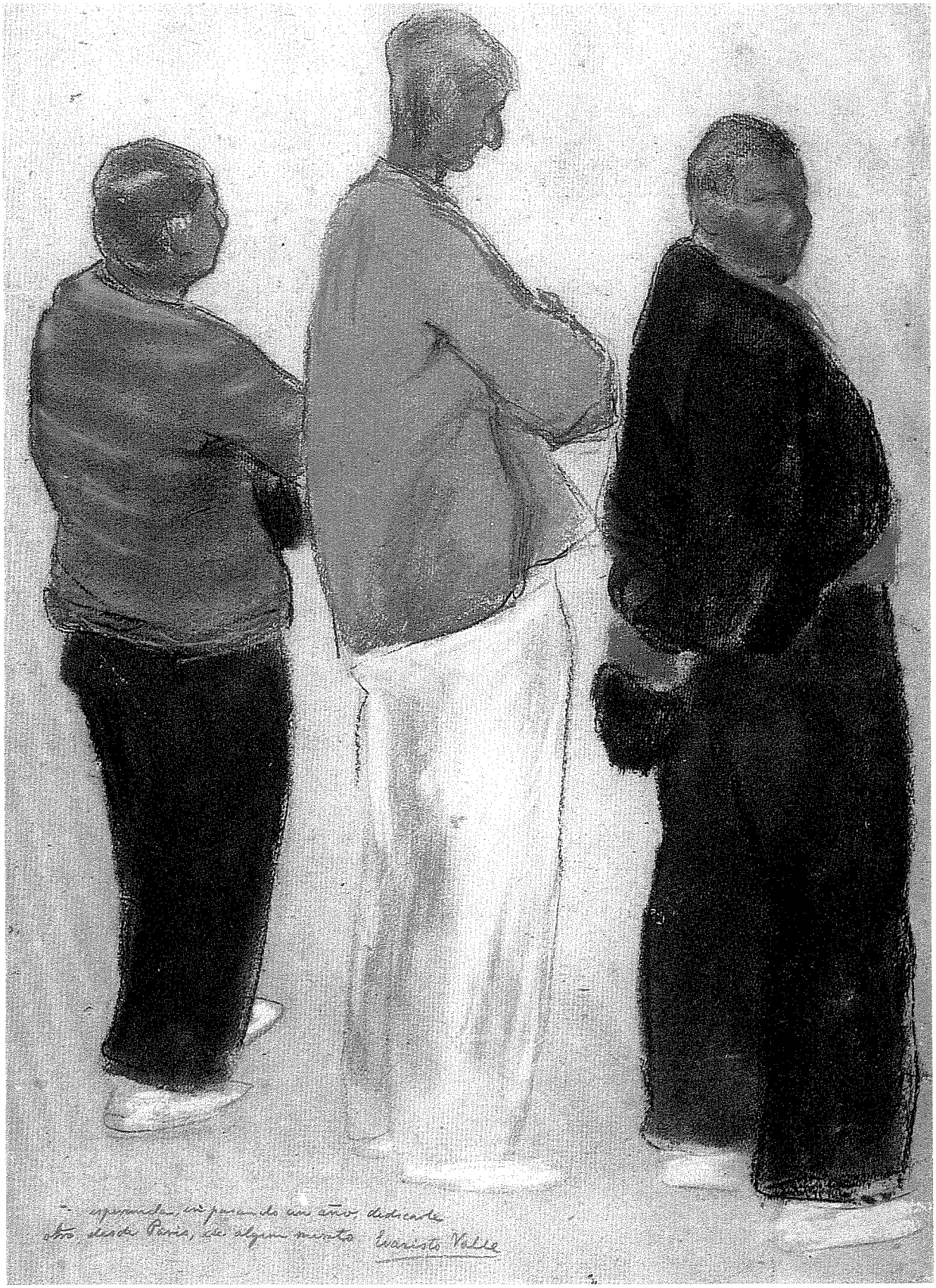


Figura 79: Valle, Figura 25: Valle. *Tres marineros*, 1921, óleo sobre tela, 102 x 91 cm.
Reproduzido a partir de Catálogo da Exposição *La mar en un espejo*:
Evaristo Valle / Nicanor Piñole. Gijón, Astúrias, 1998.
O receptor é chamado, aqui, a participar da cena que se pinta,
devido à leve inclinação do primeiro homem à esquerda,
cujos traços remete-nos ao referido «convite».

Figura 80: *Velho com um cão*: sidra
Simbolicamente o cão é considerado o amigo "fiel" do homem. Nesta figura a intersemiose é tamanha que ambas as personagens parecem experimentar os mesmos sentimentos.

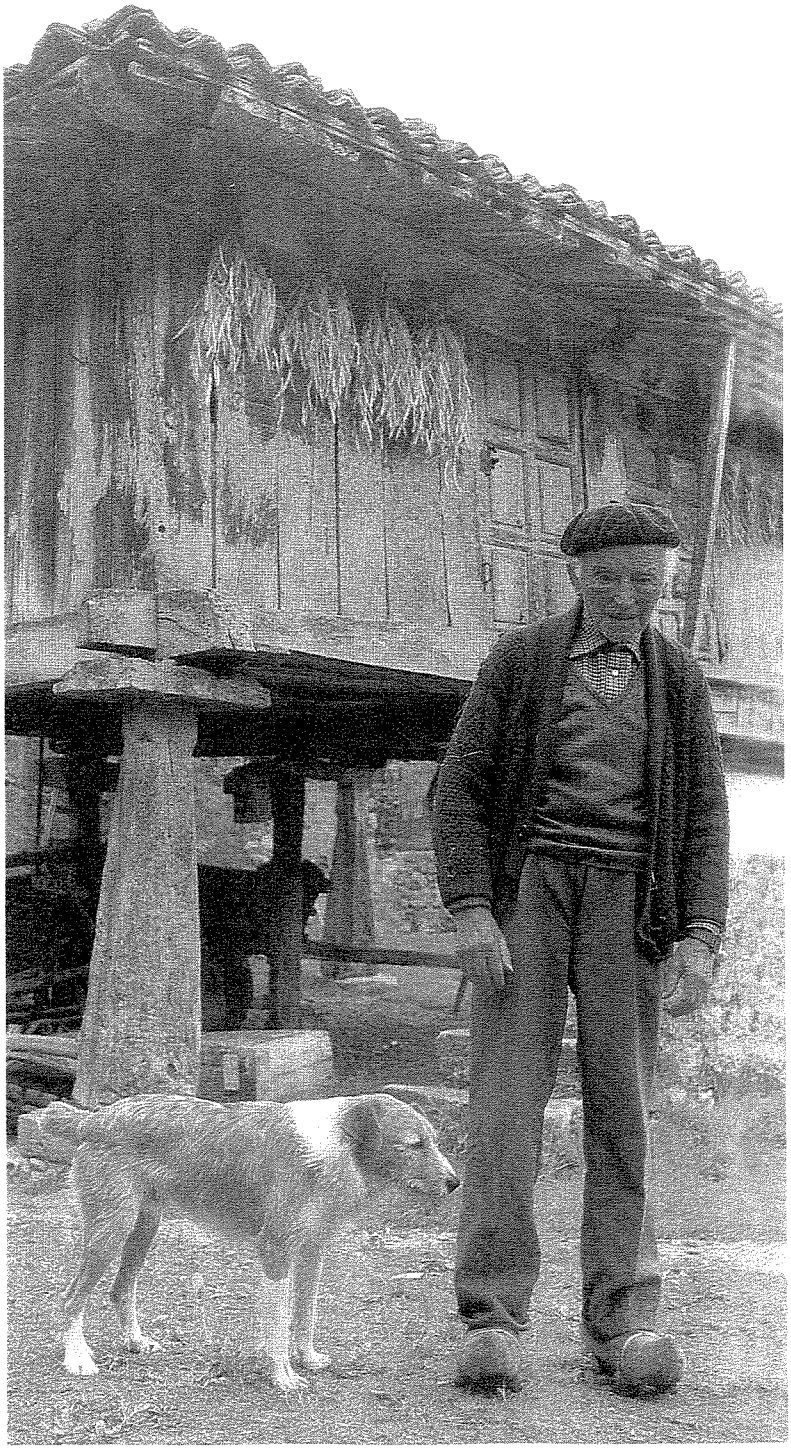
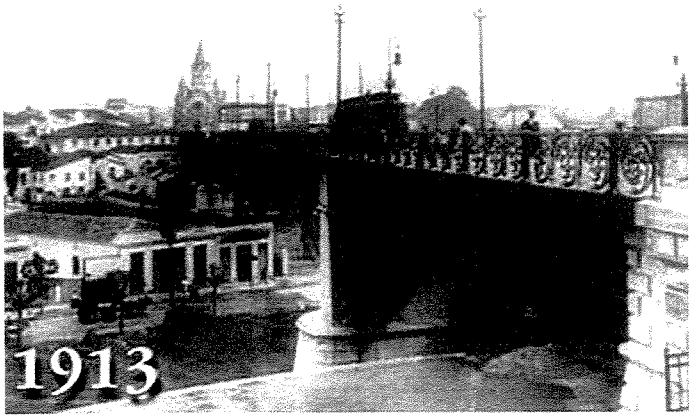




Figura 81: *Pátio do colégio.*
Local onde se realizou a primeira missa em Piratininga de São Paulo.



Figura 82: *Viaduto do Chá*.
Elo entre as cidades "velha" e "nova", por baixo do viaduto passava o rio Anhangabaú.



Figuras 83, 84 e 85: *Viaduto Santa Ifigênia*.
Construção moderna em estilo *art nouveau*.
Observa-se, na primeira foto,
a presença do rio Anhangabaú.









Figura 86,87 e 88: *Vale do Anhangabaú*.
Ponto de concentração de vários habitantes da cidade de São Paulo.
Por cima do Vale, encontram-se os viadutos do Chá e Santa Ifigênia.





Figura 89: Gutiez, *9 de Julho*, 2002. Óleo sobre tela, 200 x 140 cm.
Numa das mais movimentadas avenidas da cidade,
uma vaca nos convida a olhar o seu entorno e, quem sabe, a guiá-la
pelos cantos da cidade.



Figura 90: Gutiez, *Rua Pinheiros*, 2001. óleo sobre tela, 120 x 100 cm.

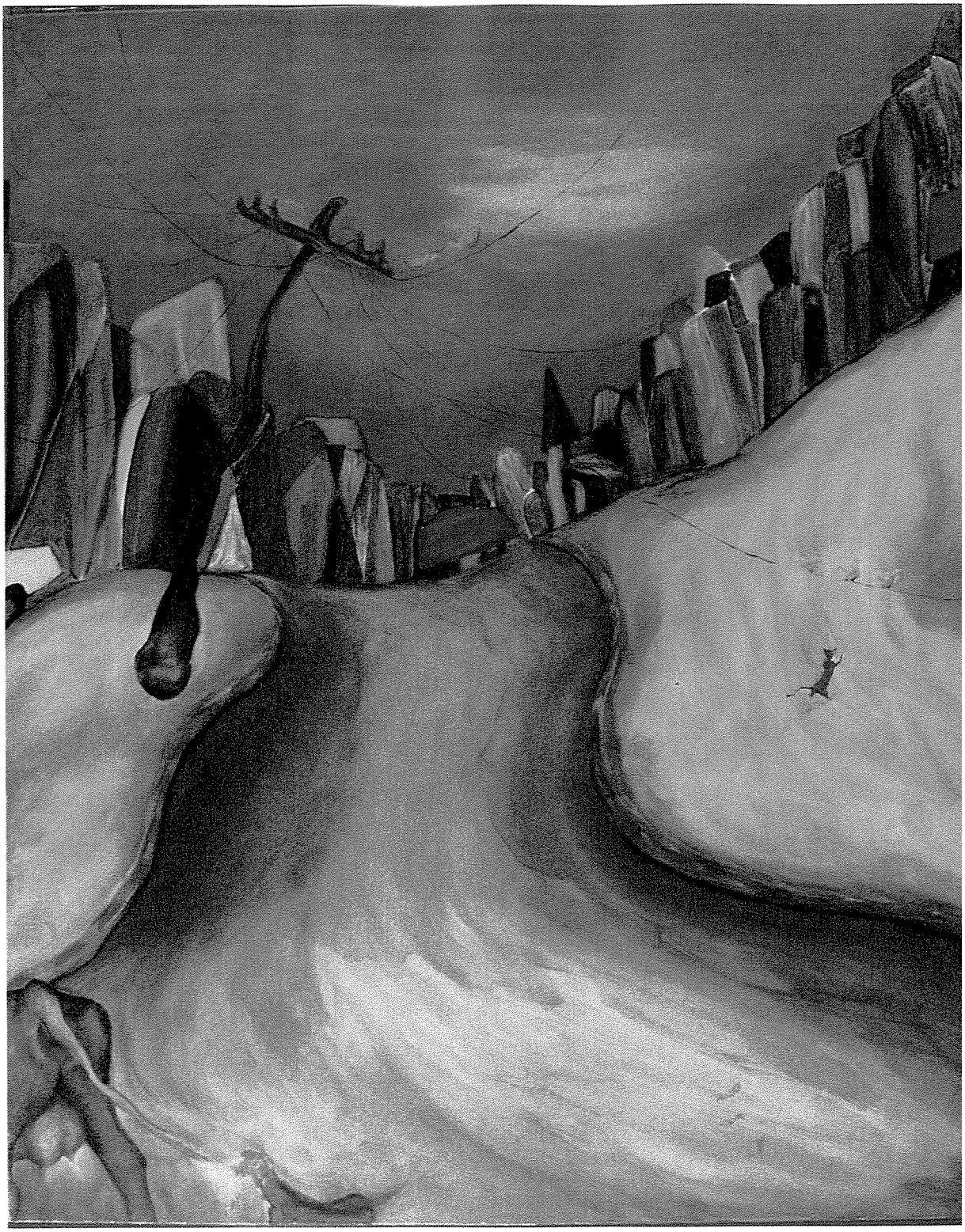


Figura 91: Gutiez, *Bela Vista*, 2001. óleo sobre tela, 120 x 100 cm.

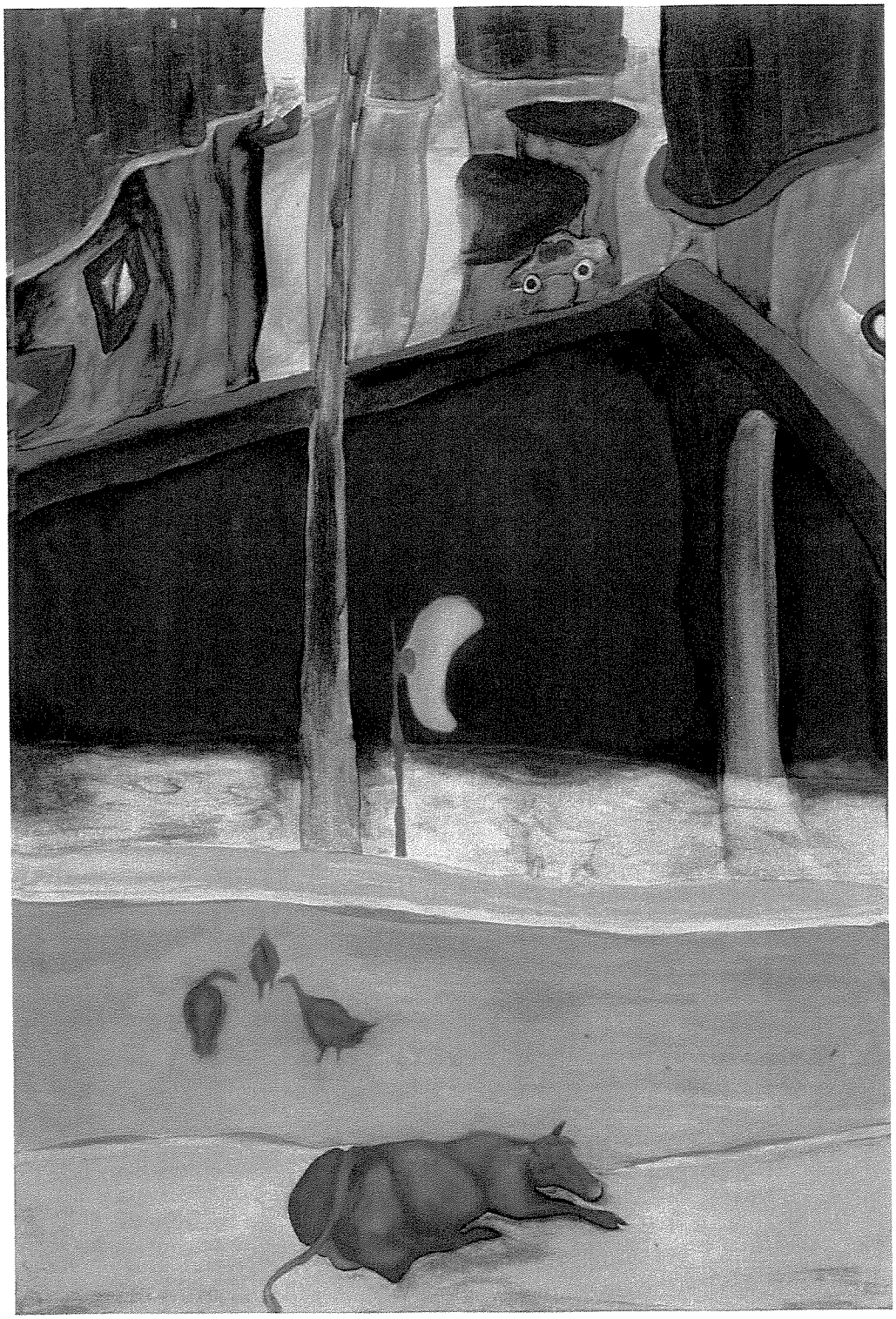


Figura 92: Gutiez, *Marginal Pinheiros*, 2002. óleo sobre tela, 150 x 90 cm.

Figura 93: Gutiez, *Minhocão*, 2002. óleo sobre tela, 120 x 90 cm.

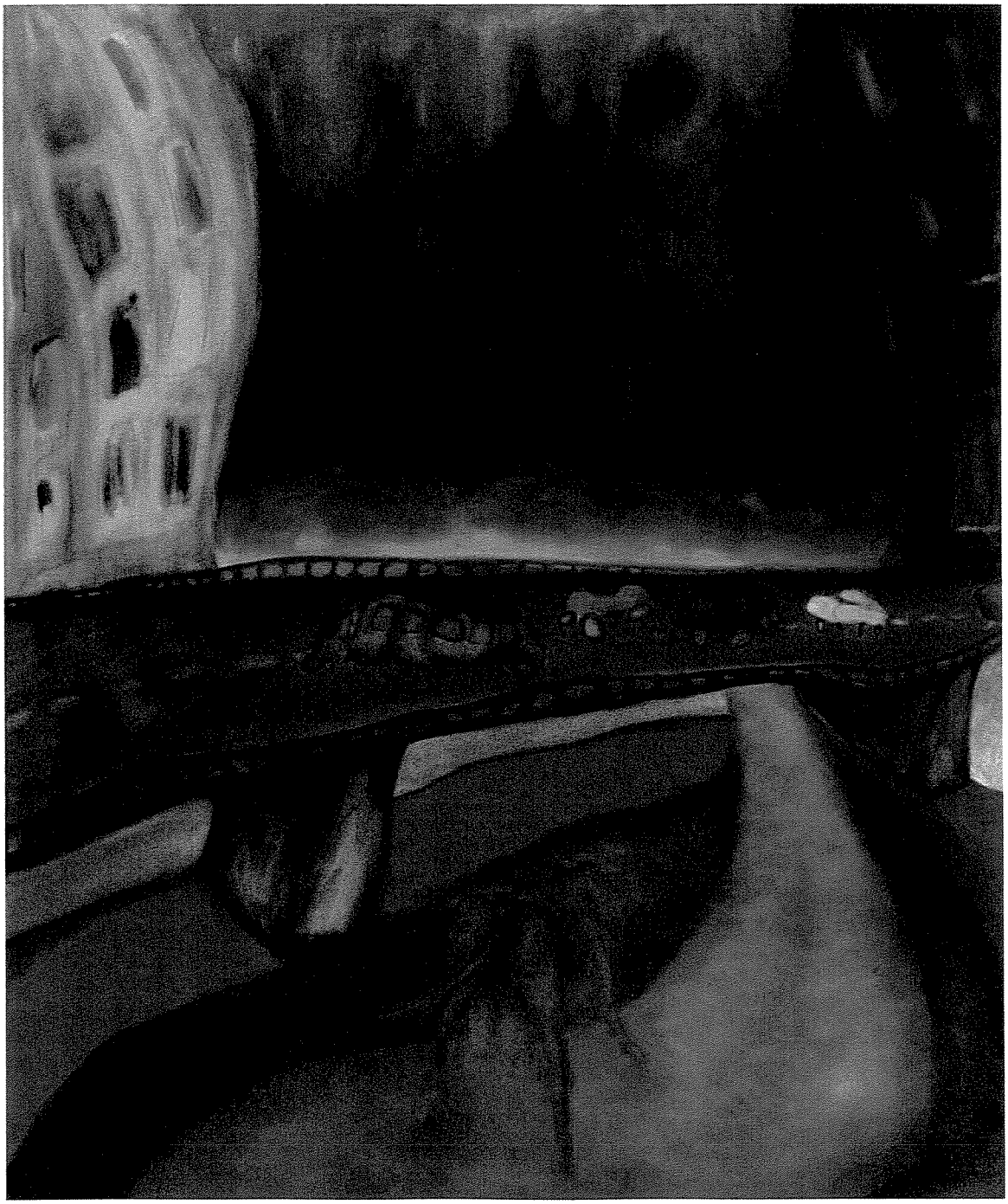


Figura 94: Gutiez, *São João com Ipiranga*, 2002. óleo sobre tela, 100 x 60 cm.



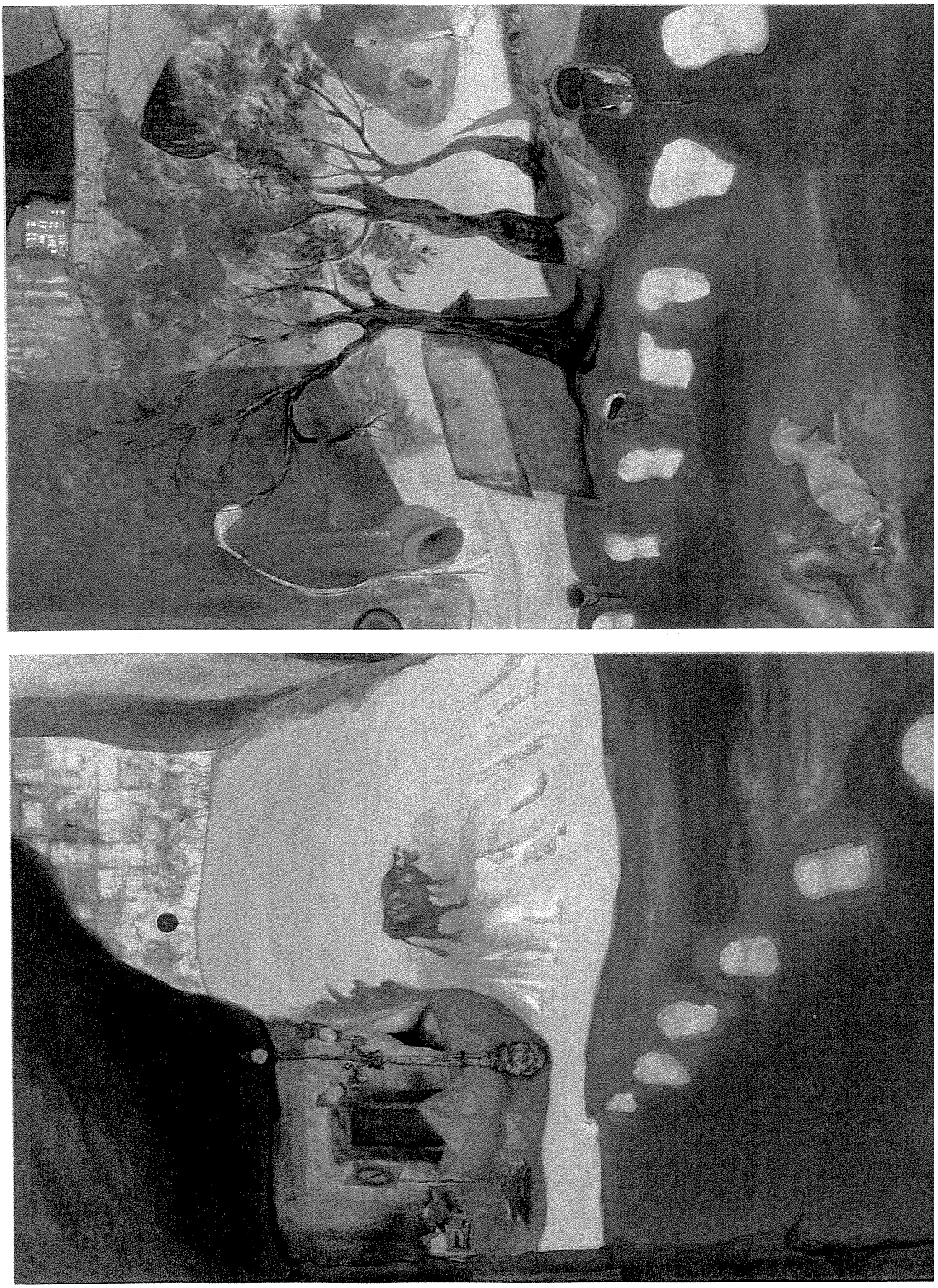


Figura 95: Gutiez, *Díptico do Anhangabaú*, 2003. óleo sobre tela, 175 x 9

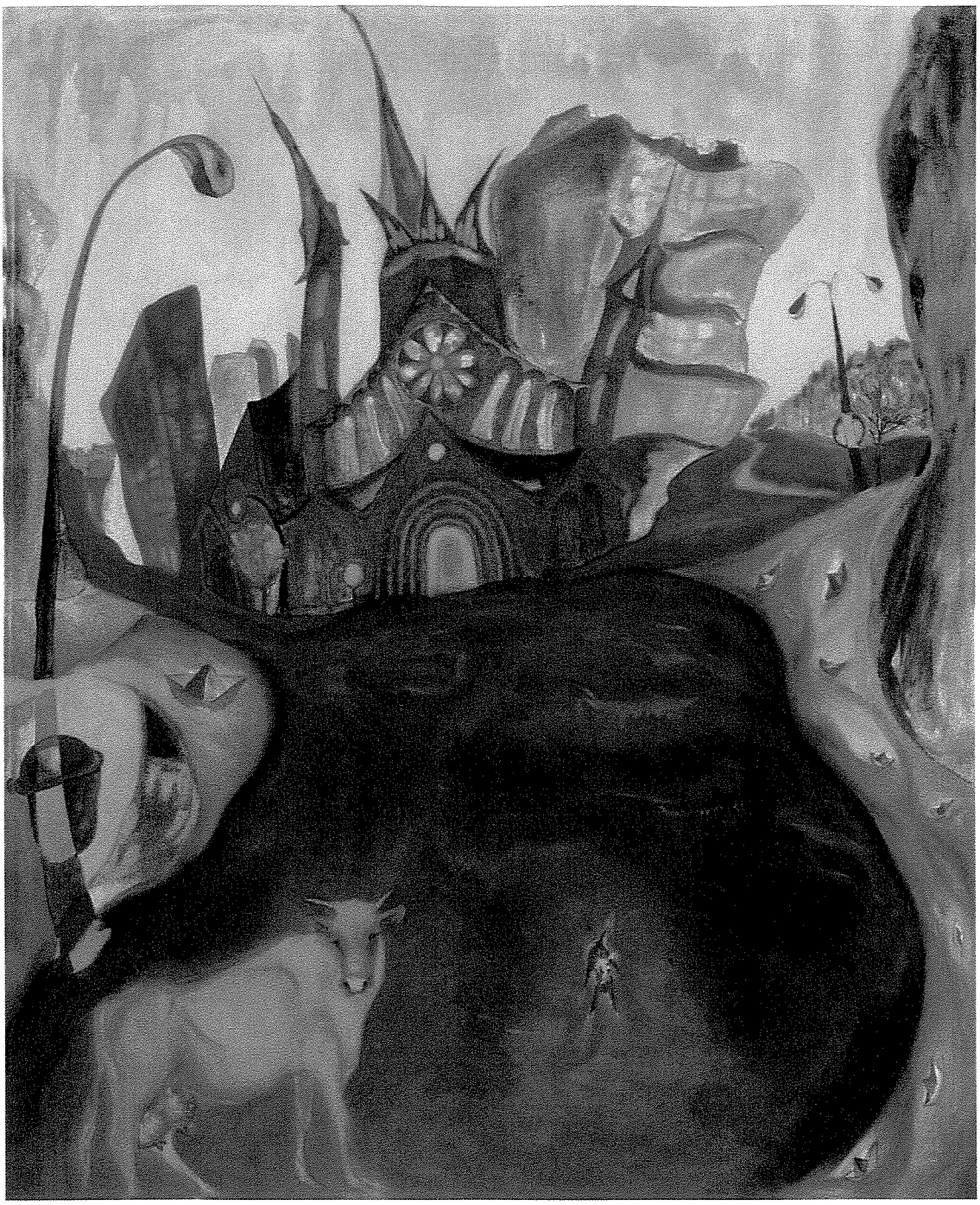


Figura 96: Gutiez, *Santa Ifigênia*, 2003. óleo sobre tela, 180 x 90 cm.



Figura 97: Gutiez, *Palmeiras Imperiais do Anhangabaú*, 2003.
Óleo sobre tela, 200 x120 cm.