

Universidade Estadual de Campinas
Doutorado em Artes

Trajelórias e Vicinalidades entre a gravura, o objeto e a instalação

Paulo de Tarso Cheida Sans
2009

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

Doutorado em Artes

Trajetórias e Vicinalidades
entre a gravura, o objeto e a instalação

Paulo de Tarso Cheida Sans

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luise Weiss

Campinas
Junho 2009

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

Sa58t Sans, Paulo de Tarso Cheida.
Trajetórias e vicinidades entre a gravura, o objeto e a instalação. / Paulo de Tarso Cheida Sans. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^ª. Dra. Luise Weiss.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Artes plásticas. 2. Poética visual. 3. Arte brasileira. 4. Arte contemporânea. I. Weiss, Luise. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Trajectories and vicinities between engraving, object and installation."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Plastic arts ; Visual poetics ; Brazilian art ; Contemporary art.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Luise Weiss.

Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle

Prof^ª. Dra. Lygia Arcuri Eluf.

Prof^ª. Dra. Roberta Puccetti.

Prof. Dr. Celso Luiz Figueiredo Bodstein.

Prof. Dr. Carlos Roberto Fernandes.

Prof^ª. Dra. Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro.

Prof^ª. Dra. Vera Regina Vilela Bonnemasou.

Data da Defesa: 29-06-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Paulo de Tarso Cheida Sans - RA 050393 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



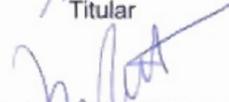
Profa. Dra. Luise Weiss
Presidente



Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle
Titular



Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Titular



Profa. Dra. Roberta Puccetti
Titular



Prof. Dr. Celso Luiz Figueiredo Bodstein
Titular

Dedico este trabalho à minha esposa,
Celina Carvalho, aos nossos filhos Tiago e
Luciene, pela “luz”, carinho, atenção e
dedicação que tenho recebido.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Luise Weiss, pela orientação segura e eficiente;

Aos professores doutores Lygia Arcuri Eluf, João Francisco Duarte Jr., Sara Lopes, Luise Weiss e Ivanir Cozeniosque Silva, pelas contribuições efetivas nas disciplinas ministradas;

Aos professores doutores Marco do Valle e Carlos Roberto Fernandes pelo incentivo e pelas informações oportunas no decorrer do curso;

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes e da Galeria de Arte do Instituto de Artes pela dedicação e informações prestadas;

À minha família, Celina, Tiago e Luciene, pelo apoio de sempre;

A todas as pessoas que participaram, contribuindo para realização deste trabalho, direta ou indiretamente.

*“Eu já fui transparente, mas,
normalmente, sou cheio de cores”.*

Arthur Bispo do Rosário

Resumo:

Esta pesquisa em Arte é sobre a realização de uma produção artística que permeia a gravura, o objeto e a instalação. As obras foram criadas a partir da análise da produção do autor, verificando as principais características técnicas e elementos conceituais de suas obras mais recentes. Para embasamento dos processos criativos foram escolhidos quatro artistas contemporâneos brasileiros, Antonio Henrique Amaral, Arthur Bispo do Rosário, Luise Weiss e Rubem Valentim, que apresentam distintas temáticas que serviram como sintonia para a criação das obras híbridas realizadas pelo autor. As questões teóricas e processuais são estudadas, resultando numa análise reflexiva sobre a poética visual proposta.

Palavras chave: Artes Plásticas; Poética Visual; Arte Brasileira; Arte Contemporânea

Abstract:

This Art research is about the execution of an artistic production which approaches engraving, object and installation. The artworks had been created from the analysis of the author's production, verifying the main technical characteristics and conceptual elements from his more recent artworks. As basis for the creative processes were chosen four Brazilian contemporary artists, Antonio Henrique Amaral, Arthur Bispo do Rosário, Luise Weiss and Rubem Valentim, who presents distinct thematics which had served as linking to the creation of the hybrid artworks carried through by the author. The theoretical and procedural questions are studied, as a result of a reflexive analysis about the poetic's visual proposed.

Key words: Plastics Arts; Visual Poetics; Brazilian Art; Contemporary Art

Sumário

1. Introdução	p.15
<i>Antecedentes de uma etapa</i>	
2. Sobre o percurso de uma produção de gravura	p.19
3. A transição ou a sátira transposta	p.37
<i>Focos para uma aprendizagem</i>	
4. Sobre diálogos visuais	p.45
5. O Brasil de Antonio Henrique Amaral	p.51
6. Arthur Bispo do Rosário: o poeta do universo	p.61
7. A simbiose do tempo na obra de Luise Weiss	p.71
8. Os emblemas de Rubem Valentim	p.81
<i>Sintonias visuais</i>	
9. Sintonizando	p.89
10. Pontas e Bananas ou Sintonia Antonio Henrique Amaral	p.91
11. Depositório para um Anjo ou Sintonia Arthur Bispo do Rosário	p.97
12. Gavetas do Tempo ou Sintonia Luise Weiss	p.105
13. Sombras Emblemáticas ou Sintonia Rubem Valentim	p.111
14. Conclusão ou o início de uma etapa	p.117
15. Referências	p.123

1. Introdução

A oportunidade de cursar a pós-graduação em Artes na Unicamp me trouxe a possibilidade de externar a tese que ora proponho, a produzir obras e também este texto que, a meu ver, teria que ser representativo, o mais próximo possível de meu modo de ser e pensar. Por isso, escrevo em forma de depoimento pessoal, unindo pesquisa, memória e reflexão sobre o fazer artístico.

Trajelórias e vicinalidades entre a gravura, o objeto e a instalação surge como tema, atendendo em especial um propósito em decorrência da minha própria necessidade como artista visual. Desde 1998 tenho tido uma inclinação para a produção tridimensional. Amiúde, comecei a produzir obras que envolviam o espaço circundante. Mas, a minha produção e participação em mostras eram marcadas pela gravura, que também estava realizando. Aos poucos, acoplei os recursos obtidos com a impressão da gravura, sendo utilizada em relevos e peças tridimensionais.

A palavra “trajelórias” foi escolhida por se tratar do meu percurso como artista plástico e também sobre os percursos dos artistas Antonio Henrique Amaral, Arthur Bispo do Rosário, Luise Weiss e Rubem Valentim, cujas obras faço referência nesta pesquisa. “Vicinalidades” significam caminhos de ligações. Usei este termo como forma de representação da sintonia de minha produção criada especificamente com a dos artistas escolhidos. A seleção dos mesmos foi feita por uma espécie de empatia, que será explicada no decorrer do presente estudo. Como as obras que desenvolvi são consequências de minha produção anterior, considero a gravura como ponto inicial. Dela surgiu a produção para esta tese, permeando o objeto e a instalação.

Este texto está dividido em três momentos específicos. No primeiro capítulo, “Antecedentes de uma etapa”, revejo a minha trajetória artística a partir da gravura,

a fim de reconhecer possíveis pontos peculiares que serviram para impulsionar o uso de novos meios e soluções visuais.

No segundo capítulo, “Focos para uma aprendizagem”, estudo a trajetória de artistas com os quais me identifico, que são, na minha opinião, distintos pilares significativos da arte brasileira. Apontar o cerne criativo que envolve determinada produção é um modo de consubstanciar a criatividade e apreciar a obra do artista enfocado de modo diferenciado.

No terceiro capítulo, “Sintonias Visuais”, descrevo as obras feitas especialmente como parte desta tese de doutorado. Elas representam um “diálogo visual” entre o meu trabalho em sintonia com parte da produção de cada artista mencionado. A utilização de elementos e materiais diversificados contribuiu para apresentar a minha poética visual como um “encontro” com o ideário desses artistas.

A nova produção realizada é integralmente significativa para a minha trajetória como professor, artista e apreciador da arte. Estudar inicialmente as gravuras e o contexto de aproximação com o tridimensional, a fim de

notar detalhes e escolher meios para extrair do passado e realizar no presente uma obra que sorva e contenha as principais características plásticas que desenvolvi, é uma oportunidade desafiadora para concretizar uma etapa e perceber novos horizontes de criação.

É original aliar o meu modo de criar, compartilhar e dialogar com as mensagens visuais emanadas de obras que aprecio dos artistas que selecionei, configurando uma poética visual em nova produção para uma mostra que ilustre e reforce o presente estudo.

Pretendo que esta pesquisa aponte possibilidades de consolidação de uma etapa e me impulse para uma nova trajetória criativa, mais condizente com o meu entendimento sobre a Arte atual.

Vale observar que no percurso de criação que desenvolvi ao longo da minha carreira, sempre unindo vínculos com o meu próprio trabalho realizado anteriormente, não dei evasão para possíveis ligações visuais, que ora proponho realizar.

É inédita em minha produção a proposta para a realização de um novo conjunto de obras nesses termos:

analisar algumas etapas do meu trabalho, verificar os principais elementos que considero ávidos para serem recriados em nova produção, de modo que esta tenha um diálogo visual suscetível com uma determinada obra ou conjunto de obras de alguns artistas consolidados na Arte Brasileira.



Paulo Cheida Sans em seu ateliê

2. Sobre o percurso de uma produção em gravura

Antecedentes de uma etapa

A fim de oferecer algumas informações sobre a minha produção artística realizada, antes de inciar algumas considerações sobre as obras feitas como proposta de adesão a esta tese, creio ser oportuno explicar um pouco sobre as minhas gravuras.

O desenho foi a técnica que desenvolvi no início de minha carreira, usando-o como forma expressiva até o início da década de 1980. Época em que, cada vez mais aumentava a minha produção em gravura. Também realizava pinturas, mas não com a mesma intensidade. Por volta desta ocasião, o contexto sátira foi surgindo naturalmente como conteúdo em algumas obras.

Para ilustrar este começo, menciono duas gravuras que registram ênfase à ironia. Na obra “A pesca” (figura 1), os pescadores exibem o resultado de suas pescarias, mas um grupo de figuras segurando varas parece caçoar do resultado da pesca do rival. Há público assistindo o possível

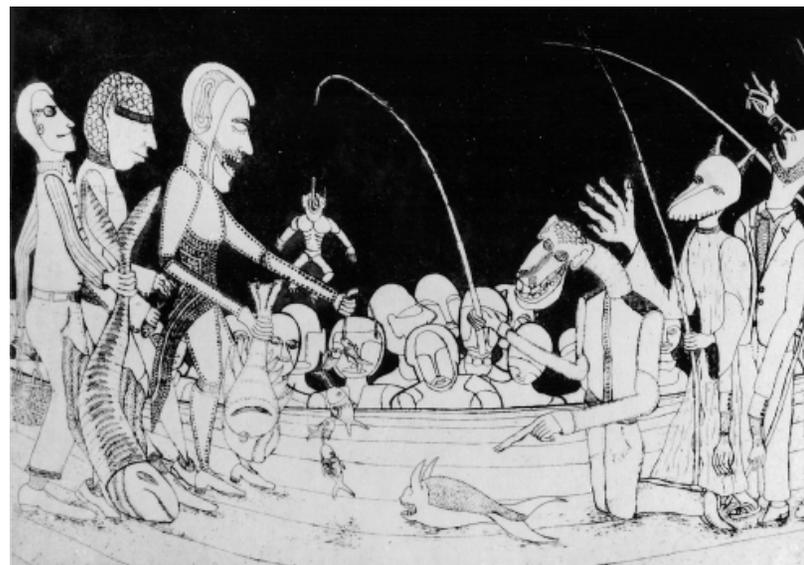


Fig. 1: *A Pesca*
água forte e água tinta
1983 - 15 x 18,5 cm

diálogo. Um dos pescadores zombadores está pescando uma pessoa entre o público que assiste. O gozador principal parece estar uniformizado e com o dedo em riste aponta para uma espécie de peixe com chifres. A construção do conjunto mostra uma sátira mais amarga sobre as disputas sociais.

Na gravura *“Tapete da solidariedade”* (figura 2), a figura engravatada ocupa a poltrona altiva e confortável. A gravata é enorme, serve como tapete para um grupo de pessoas que parece reivindicar soluções para seus problemas e os da coletividade. Na parte debaixo, um dos sustentadores do grupo está agachado, referenciando o poderoso. A figura detentora da decisão presta atenção. É um momento raro de sincronia entre o povo e o representante da lei, que rege com um determinado poder de decisão.

Nestas gravuras, e em outras obras da época, estava adentrando em um outro viés expressivo, amplo, que jaz escondido por trás da beleza, da tradição e do respeito que a gravata transmite. Encontrei o seu outro lado, simbolizando a sua face oculta, caracterizada pela ganância do poder, pela ilusão da autoridade, pela farsa, mentira e

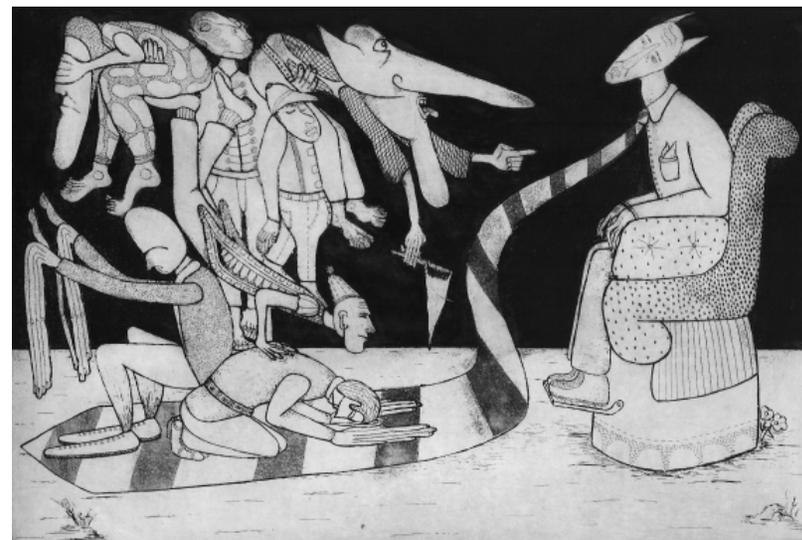


Fig. 2: *O Tapete da Solidariedade*
água forte e água tinta
1984 - 20 x 30 cm

elegância capaz de camuflar um monstro; onde o ser humano cada vez mais está desprovido de um “sentido ético” para com o seu semelhante. Penetrei no âmago do nosso mundo, onde se prolifera cada vez mais a tristeza, o rude e o feio.

A realidade não é só o fruto do belo, de bons momentos, mas também da maldade e da injustiça. E isso muitos artistas souberam espelhar por meio da arte. Procurei desvendar a realidade, a minha verdade, o que sentia desse recorte de mundo e o fiz com sátira, com certa ironia, criando obras com um leve ar de comicidade.

Ao mesmo tempo deixo transparecer o estar “preso” como se o homem estivesse impotente, “atado”, inserido nas situações sociais tolas e descabidas, tecidas por ele mesmo.

No âmbito temático que realizei sobre as “gravatas”, desenvolvi uma série de gravuras em relevo, por um período aproximado de duas décadas, da qual selecionei algumas obras para representar essa etapa. Elas serviram de subsídios para a criação de objetos e instalações que realizei especificamente para compor esta tese.

As gravuras da série têm uma coerência expressiva que as unem. O propósito ao realizá-las era que pudesse ter uma quantidade adequada para que uma gravura fosse reforçada por outra. Percebo que é o conjunto que cria a força necessária para evidenciar os conteúdos essenciais que as identificam e que também valorizam as características predominantes em cada obra.

Foi com muita persistência que me mantive fiel à realização dessa série de gravuras em relevo, não me importando com o tempo em que demoraria para executá-las, desde que formassem um conjunto coeso que registrasse as idéias que me absorveram durante um bom período em minha carreira.

Parece até que, de tanto querer manter a autenticidade de minha produção, não me envolvi com as mudanças naturais da arte em voga, que estavam sendo valorizadas pela maioria de curadores e críticos nos grandes eventos e que também eram apreciadas pela mídia de modo geral.

Grandes exemplos da história da arte não faltam. Rembrandt produziu temas não habituais para a época



Fig. 3: Francisco de Goya
Até ao seu avô – Capricho nº 39
água forte e água tinta
1797-1798 - 21,5 x 15 cm



Fig. 4: Rembrandt H. van Rijn
Um homem urinando
água forte
1631 - 8,2 x 4,8 cm

(figura 3) e Goya, como a série “Caprichos” (figura 4) realizada em gravura, e tantos outros nomes não se curvaram para a “ideologia” do suposto modismo da arte.

Segui o que foi dito por minha, penso que a palavra mais exata seria esta: intuição. Edgar Morin (2005, p.10) dizia que “devemos fazer de tudo para desenvolver nossa racionalidade, mas é em seu próprio desenvolvimento que a racionalidade reconhece os limites da razão, e efetua o diálogo com o irracionalizável”.

O diálogo nunca cessa em nós mesmos, entre a sabedoria e a loucura, a ousadia e a prudência, o desprendimento e o apego, enfim, vivemos em uma tensão dialogal que, parafraseando Morin (*ibidem*, p. 11), “mantém permanentemente a complementaridade e o antagonismo entre amor-poesia e sabedoria-racionalidade”.

Os elementos que surpreendem nossa sensibilidade e imaginação e nosso modo de compreensão sobre a realidade são considerados como algo irracional. Para Adorno (*apud* FREITAS, 2002, p.29) essa irracionalidade estética acontece de modo verdadeiro e profundo e é “mais racional do que a aparência de

racionalidade que a vida cotidiana possui, que dissimula o sofrimento de todos nós, submetidos à pressão das exigências culturais”.

Considero a série das gravuras em relevo como se fosse o cerne da “grav-ata”, expressão usada por Renée Gunzburger Simas, na época em que dirigia a Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília, ao apresentar o meu trabalho em mostra individual realizada neste local. Suas palavras foram :

Paulo, quando com seu instrumento corta e fere o linóleo, traçando gravatas, grav-ata, está desatando, tornando visível as amarras do poder. O poder ritualizado no cortejo onde Dominantes e Dominados, de maneira caricatural, entram em cena, são trabalhados com firmeza, com um traço limpo, onde o preto e o branco dão a luz necessária à teatralização construtiva do poder (1995, p. 3).

Realizar uma produção que não fosse especificamente de humor, mas que carregasse uma espécie de comicidade, de ironia, e que estivesse inserida no contexto da arte contemporânea é, sem dúvida, um dos pontos desafiador que merece ser destacado.

Outro fato que marcante é sobre a minha dedicação às técnicas da gravura. Além dos seus recursos e efeitos, existe outro aspecto que me seduz: é a sua característica de obter múltiplos originais. Embora a criação e a execução de uma matriz já dêem um sabor de realização, devo admitir que em um momento histórico que atravessamos, onde a profusão da imagem e da difusão da comunicação de massa nos impulsiona a um ritmo de vida acelerado, tornou-me extremamente importante executar gravuras. A princípio por propiciar condições de apresentar minha obra a um público maior, possibilitando a participação mais intensa no circuito das exposições, e, principalmente, pela característica peculiar da gravura, que oferece um resultado técnico incomparável que realmente me seduziu. Novamente recorro às observações de Renée Gunzburger Simas:

A escolha de Paulo pela gravura não é aleatória, está intimamente ligada à sua natureza reprodutiva. Podemos ver o quanto se alegra com a propriedade de seu trabalho atingir um grande número de pessoas pelos diversos mecanismos de reprodução: cópias xerocadas, jornais, convites, cartazes, mesmo sabendo que não terá retorno financeiro, pois estes atos de apropriação contrariam as regras de mercado (*ibidem*, p. 3).

A execução de uma matriz e a sua impressão são procedimentos insubstituíveis, que em outras modalidades não se conseguiria o mesmo resultado. Sinto uma atração pelos processos da gravura. Picasso (*apud* PASSERON, 1986:17) também sentia isso. Certa vez, afirmou: “A gravura é um meio de expressão de grande força. Ainda que se imprimisse apenas uma prova de cada cobre, mesmo assim eu continuaria fiel a este meio de expressão”.

A gravura me cativou. Percebi que o meu traço gravado aliado ao propósito de realizar uma série de obras que pudesse registrar uma certa denúncia sobre uma sociedade que condiciona valores, que nem sempre ajudam a boa convivência humana no contexto ético e moral, transparecia um amadurecimento temático, além, é claro, de ser também reduto de uma produção com marca particular.

A Arte exprime com muita ênfase o aspecto do “sofrimento” que aflige o ser humano, tanto no âmbito do individual como no da esfera social em relação com outras pessoas. A Arte Contemporânea incorpora de maneira elevada a expressão do sofrimento que, de alguma forma,

cada um de nós experimenta no cotidiano, mesmo que de modo camuflado e reprimido. É senso comum em nossa época que o artista expresse certa inquietude.

Há uma seriedade e responsabilidade no ato de criar do artista, que o liga de modo intrínseco à sociedade, reagindo perante os acontecimentos que o permeia. Isso quer dizer que o artista é um ser político, que sente e reage perante os acertos e desacertos da estrutura social em que está inserido. Alguns artistas enfatizam mais claramente este contexto, como penso ser o meu caso com a série realizada de gravuras “gravatais”.

A seguir, teço uma breve descrição sobre algumas gravuras, apontando focos característicos a fim de elucidar pontos norteadores para uma maior assimilação da série. A tentativa de elucidação que pretendo esboçar está mais próxima do que pensa Edgar Morin (*idem*, p.16) ao dizer que “ a palavra elucidar torna-se perigosa, se acreditarmos na possibilidade de trazer à luz plenamente todas as coisas. Creio que a elucidação esclarece, mas ao mesmo tempo revela: o que resiste à luz detecta também um fundo obscuro”.

Picasso dizia que a pintura era uma arma poderosa contra o inimigo. A gravata em minhas obras é a arma que propõe o riso, a angústia, a revolta de uma situação de vida castigada pela soberania da injustiça, do preconceito racial, da inversão de valores que assolam a conduta do ser humano.

Nas obras, seres caricatos convivem com animais diversos. Esses seres imaginados parecem pertencer a um mundo similar ao nosso, vivendo em um esquema social que representa a época atual.

José Roberto Teixeira Leite observa o que há de típico e pessoal em minha produção:

(...) está caracterizado desde o início, quando surgiram os primeiros *engravados*, pela intenção satírica ou mordaz, de crítica ou caricatura à sociedade e aos costumes, tudo isso em meio a certa atmosfera panfletária, mas à qual não falta uma pitada de humor, coisa sempre tão difícil de se obter em se tratando de artes visuais (2002, p. 3).

Entendo a sátira como crítica a pessoas e ou instituições e assim criei as gravuras sob aspectos variados, mas com referências análogas.

As alegorias das cenas são montadas em uma alusão ao lúdico, insinuando momentos infantis ou cenas de circenses, caracterizadas por uma construção de elementos substanciados pela ingenuidade. As cenas, embora representadas de diversos modos, induzem a um mundo condizente com o nosso, representado de modo ameno. Mas que, aos poucos, induz o espectador a perceber que por trás das aparências está um mundo esgarçado, mais próximo do “submundo”. O contexto total de cada cena permeia a sátira, a gozação de se fazer parte dos pequenos, do povo, em relação aos poderosos, e, ao mesmo tempo, a classe dominante está ridicularizada, transgredindo esquemas habituais.

A sátira proposta está, portanto, dirigida ao excesso de negatividade em nosso meio. Assim, a corrupção, os “poderosos”, a politicagem nos parâmetros da maleficência servem como motivos de criação. Ao mesmo tempo, a sátira envolve o povo, o ser sofrido, aquele incapaz de dizer alguma coisa contrária, ou aquele incapaz de alterar alguma situação, por menor que seja.

A ironia proposta nas obras critica os costumes

sociais mostrando situações inusitadas. Contudo, o teor das obras esboça um pensamento conhecido, visto na realidade pelo espectador. Embora as imagens criadas possam induzir ao riso, a sátira que proponho não tem a intenção de distinguir o “cômico” e o tipo de “piada” visual.

O modo com o qual proponho uma espécie de sátira tem a ver com a essência motivadora da criatividade, como Humberto Eco aborda sobre a existência da “revolta compensatória” no cômico. Assim diz:

(...) temos o cômico como perda e *rebaixamento* ou ainda como *mecanização* dos comportamentos normais. Desse modo, pode-se rir daquela pessoa empertigada e presunçosa que escorrega numa casca de banana, dos movimentos rígidos de uma marionete, mas pode-se rir também com as várias formas de frustração das expectativas, com a animalização dos traços humanos, com a inabilidade de um trapalhão e com muitos jogos de palavra. Estas e outras formas de comicidade jogam com a deformação, mas não necessariamente com a obscenidade.

Comicidade e obscenidade casam-se, ao contrário, quando nos divertimos à custa de alguém que desprezamos... ou num ato liberador voltado contra algo ou alguém que nos oprime. Nesse último caso, o cômico-obsceno, ao nos fazer rir do opressor, representa também uma espécie de revolta compensatória (2007, p. 135).

Por outro lado, “a natureza do cômico também é mutável, podendo atuar paralelamente o elemento angélico e o elemento diabólico” (BAUDELAIRE, 1991, p.36). Sinto que esse antagonismo, de certo modo, está contido em meu trabalho. Enquanto o político representa a “negatividade”, o povo a “ingenuidade”.

Lido com elementos aparentemente inofensivos, pássaros e pessoas com vestuários diversos, e com a plasticidade, construída principalmente pela disposição das figuras, pelo emprego do preto e do branco e pela valorização das sombras. Alguns desses motivos são formas simples e objetivas, características similares também apresentadas na gravura popular e ilustrações de cordel, como na xilogravura “*Os pescadores*” (figura 5) de J. Borges¹.

Tento mostrar a realidade por meios de uma situação onírica, aparentemente fantasiosa e afastada das possibilidades reais, mas que opera no espectador a

¹ João Francisco Borges (Bezerros, PE – 1935), conhecido como J. Borges, é considerado um dos principais gravadores da Arte Popular Brasileira por traduzir os costumes e lendas fantásticas do imaginário nordestino.



Fig. 5: J. Borges
O Comedor de Banana
xilogravura
1986 - 63,5 x 26 cm

possibilidade dele captar as imagens e fundi-las com a sua experiência pessoal. A obra é o catalisador que une o real e o irreal, de modo a espelhar o patamar em que a sociedade se encontra.

Sobre as minhas gravuras Antonio F. Costella disse:

Vem à propósito da produção gráfica de Paulo Cheida Sans. Suas gravuras têm estilo. Seja trabalhando com o linóleo, seja sulcando o metal, Cheida Sans deixa seu inconfundível traço. O contraste forte entre o branco e o preto, o perfil peculiar da figura humana, o surreal caricaturístico, o imprevisível quase sardônico, tudo marca de modo indubitável seu trabalho. Embora as cenas povoadas de homens narigudos, de peixes, de bichos inventados, de gravatas incomuns, de sapatos que viram barcos, lembrem Bosch e Broeghel, apenas lembram, pois uma gravura de Cheida Sans é, inconfundivelmente, uma gravura de Cheida Sans. Isso é estilo, pois, repetindo Buffon, “o estilo é o homem” (1994, p. 4).

A seguir, descrevo algumas gravuras da série “gravatal”. Na “*O comedor de banana*” (figura 6) o personagem do político delicia-se ao comer uma banana. Sentado sossegadamente, empunha um guarda-chuva que serve de sustentação para um equilíbrio forçado por figuras



Fig. 6: *O Comedor de Banana*
linogravura
1986 - 63,5 x 26 cm

diversas, que representam o povo. Estes parecem fazer até o impossível para não despencar de onde estão. Tal situação é simbólica. O político ou o ocupante de um cargo político decide pelo povo, sendo que tal decisão, como um aumento de imposto, faz com que o cidadão equilibre o orçamento do jeito que der para não passar necessidades e cair da posição e do padrão social que ocupa. A aparente fantasia que as imagens representam poderá estar incutida na realidade do dia-a-dia do espectador.

A idéia da gravura “*Os caçadores*” (figura 7) surgiu depois que foi noticiada a intenção de caçar os marajás. Os políticos saíam à caça deles mesmos. Era a árdua caça do “nada”. Caracterizei essa ação como uma pescaria. Os “defensores” usavam um jipe que arrastava uma gravata que sustentava o político “mór” e responsável por tal façanha. A caça aos marajás foi um momento em que se buscou uma suposta economia aos cofres públicos, como se os políticos não tivessem poder de reger e determinar os seus próprios salários ou algo parecido. Claro que se trata de uma obra de ficção.



Fig. 7: *O Visitante*
linogravura
1993 – 34 x 58 cm

A “*Cena iluminada*” (figura 8) mostra uma apresentação circense, na qual políticos são heróis, trapezistas e domadores. Encenam, acostumados a ser o foco de atenção, enquanto o povo como platéia apenas assiste às peripécias. No meio do público, figuras de toda sorte ilustram e representam uma passividade conjunta.

A sátira abre possibilidades para interpretações mais profundas a respeito do próprio meio em que vivemos. A impossibilidade de reverter a situação imposta, a desesperança, a injustiça social, aqui fartamente ilustrada pela gravura “*Dominantes e dominados*” (figura 9). Esta é uma gravura cujo título explícito explica instantaneamente o contexto da obra: os dominantes são da classe política, enquanto os dominados representam o povo, a “bicharada”. Caminham em sintonia como se cada um soubesse o seu lugar nas amarras do poder, enfrentando um dia chuvoso.

A gravura “*A borboleta e os confetes*” (figura 10) mostra o político com asas de borboleta voando e indicando o caminho. Joga confetes pelo percurso. É seguido por políticos que usam elefantes como veículos de locomoção. Os pássaros voam sossegadamente acompanhando a

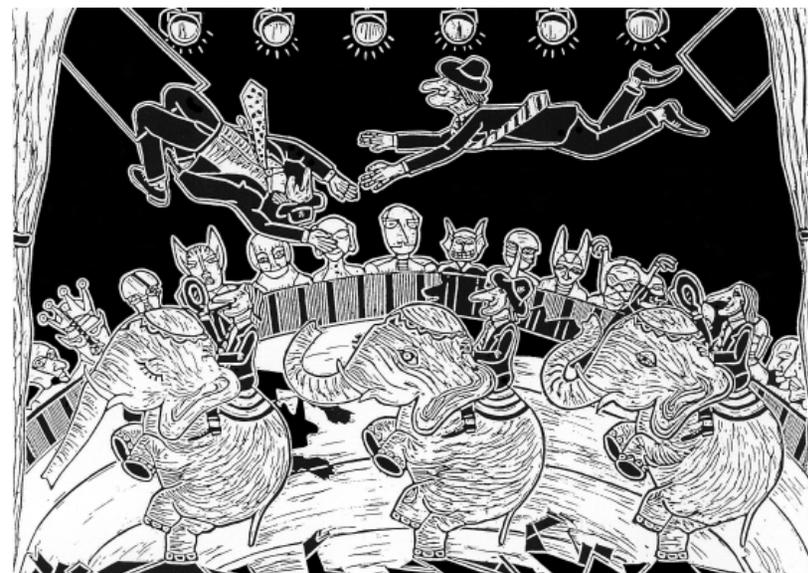


Fig. 8: *Cena Iluminada*
linogravura
1995 – 38,5 x 52,5 cm



Fig. 9: *Dominantes e Dominados*
linogravura
1995 – 32 x 64 cm



Fig. 10: *A Borboleta e os confetes*
linogravura
1996 – 32 x 64 cm

viagem dos políticos. Um deles leva uma gravata no bico, talvez, para suprir possível necessidade durante o trajeto.

A gravura “*Sou?*” (figura 11) é um auto-retrato no qual uso uma gravata em grande proporção, que indaga a minha posição no mundo. Quem sou? O que sou? Por que faço o que faço? Por que sou um gravador? Enfim, perguntas reservadas à minha curiosidade particular. Há pássaros no fundo que sobrevoam, unindo esta obra às demais da série, dando uma característica onírica à cena.

A gravura na “*Terra da bananas*” (figura 12) parece abordar um passeio em meio às bananas “gravatais” que brotam do chão. O ambiente nos remete a um mundo interplanetário, a um cosmos, distante do nosso. Transparece, de modo mais nítido, a participação de um pensamento ficcional.

A linogravura “*Três momentos*” (figura 13) mostra políticos presos numa espécie de tubos. Cada cilindro se apresenta de um modo, no qual os políticos ficam presos nas próprias tramas que inventam. Seres sobrevoam jogando ovinhos ao solo. É o mundo encantado da politicagem, parece ser de pura ficção. Algumas fotos



Fig. 11: *Sou?*
linogravura
2002 – 49,5 x 30,5 cm



Fig.12: *Na Terra das Bananas*
xilogravura
2001 – 31,5 x 50,5 cm



Fig. 13: *Três Momentos*
linogravura
2006 - 40 x 50 cm

registram o momento em que sulco a matriz dessa gravura (figura 14) e a imprimo em papel (figura 15).

Enfim, as obras, que envolvem a “gravata” como subsídio de criação, são uma denúncia e, ao mesmo tempo, uma contestação contra a insanidade que move a sociedade para um futuro incerto. Ecoam como um alerta sobre a importância do respeito entre as pessoas e também sobre o modo de vida pautada em valores indignos, que estão enraizados na sociedade para a cultura do consumismo, da violência, do individualismo e de um culto excessivo ao poder e politicagem espúria, à corrupção e a um desígnio impróprio para a instauração da felicidade, da paz, da justiça, do amor e da solidariedade.

Sobre as gravuras mencionadas, faço algumas referências sobre alguns detalhes: as sombras utilizadas de modo geral; a aparição da “banana” nas obras “*O comedor de banana*” e “*Terra das bananas*”; os pássaros nas gravuras “*Dominantes e dominados*”, “*A borboleta e os confetes*” e “*Sou?*”; e também os aspectos das formas cilíndricas, insinuando tubos na obra “*Três Momentos*”; além da “gravata” como senso comum em todas as imagens.

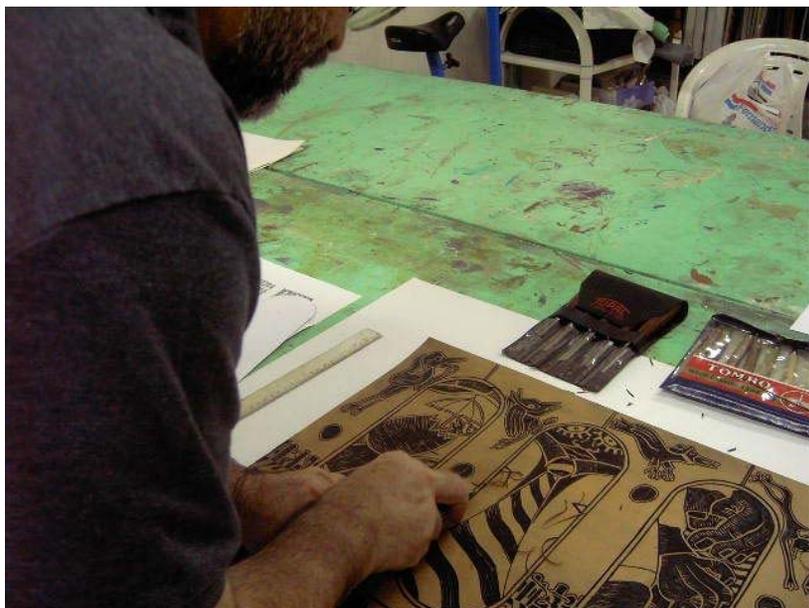


Fig. 14: Execução da matriz em borracha



Fig. 15: Impressão da matriz

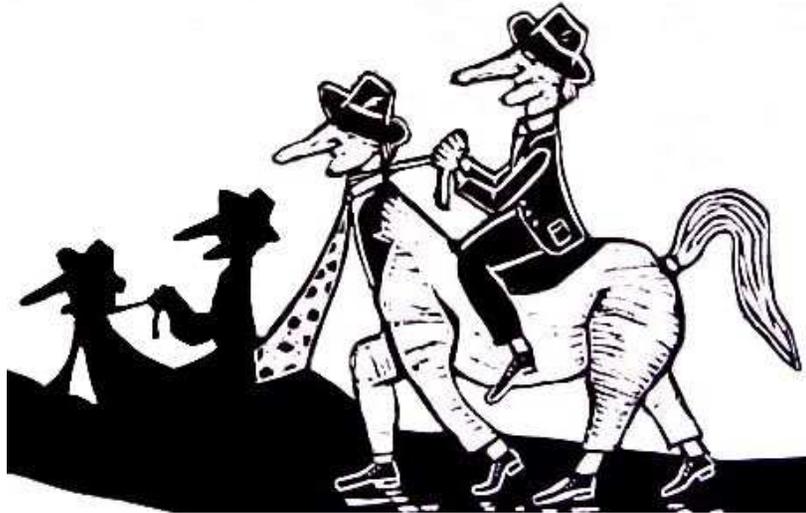


Fig. 17: Sombra

Assim, a “banana” (figura 16), a “sombra” (figura 17), o “cilindro” (figura 18), “o pássaro” (figura 19) e a “gravata” (figura 20) são elementos essenciais que surgirão rerepresentados em novas situações nas obras feitas exclusivamente para compor a parte de criação desta pesquisa.

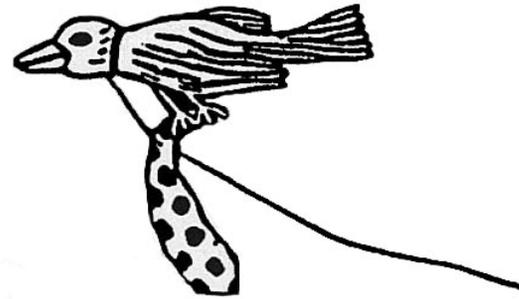


Fig. 19: Pássaro



Fig. 18: Cilindro



Fig. 16: Banana

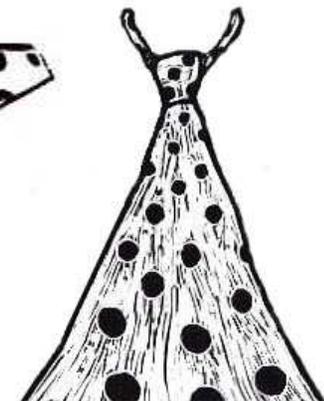


Fig. 20: Gravata

3. A transição ou a sátira transpota

Antecedentes de uma etapa

Nos últimos anos, realizei algumas obras sem a intenção satírica que comumente caracterizava nas gravuras. Isso aconteceu de modo natural, como necessidade de fazer, cada vez mais, obras tridimensionais e também em utilizar recursos da gravura sem finalidade de edição.

“*Infância ausente*” é uma das obras que originou um novo paradigma em apropriação e junção de materiais, embora não apareça a gravura propriamente, ela se originou como consequência da temática social realizada anteriormente. É uma instalação composta por uma figura feita em estrutura de canos de pvc, cuja cabeça contém em seu interior uma chupeta transpassada por um prego. A figura está com uma gravata aproximada de dois metros direcionada a treze carrinhos e caminhões de madeira colocados em sequência. A obra é negra (figuras 21 e 22), como se estivesse de luto. É uma mensagem de tristeza sobre o bloqueio da sociedade para com o desenvolvimento



Fig. 21: *Infância Ausente*
canos de PVC, cimento, tecido,
treze carrinhos de madeira e
uma chupeta com prego
2003 - 160 x 500 x 30 cm



Fig. 22: *Infância Ausente*
(detalhe)

das crianças de modo geral. A infância deve ser vivida de acordo com a idade, tendo a criança possibilidade de brincar e desenhar para que sinta alegria perante a vida. A ingenuidade e a inocência devem existir e ser respeitadas.

No momento em que a criança deixa de brincar e começa a trabalhar antes da hora, a ter responsabilidades do mundo adulto, ou a pedir esmolas nos semáforos a mando dos pais, acontece o furto da infância gerado pelas próprias questões irregulares da sociedade. A criança que se torna um adulto antes da hora, sem ter vivido plenamente a sua fase de infância, sem brincar e se divertir, certamente será um adulto com grande chance de se tornar infeliz, acarretando no futuro uma sociedade sem esperança e sem criatividade para criar possibilidades mais adequadas para o convívio mais humano entre as pessoas.

Isso me faz lembrar as palavras de Dallari:

A criança sem sonhos está limitada ao mundo da razão, a executar rotinas com maior ou menor dificuldade, a resolver problemas do dia-a-dia de olhos no chão. Essa criança poderá conseguir usar a razão com toda a falta de graça de que são capazes os extremamente racionais ou poderá ser limitada também como racional, mas nunca terá o encanto, o mistério, a emoção e a ousadia dos sonhadores. A criança sem sonhos é uma águia sem asas (Dallari; Korczak, 1986, p. 61).

Quanto aos efeitos da gravura, cada vez me interessava mais pelas características dos sulcos e tramas dela resultantes.

Aproveitei partes das gravuras que fizera e que estavam guardadas por não serem adequadas para a numeração. Por algum motivo, conforme imprimia a edição de cada gravura, algumas eu não as assinava por não estarem de acordo com a apresentação pretendida. Às vezes, por terem pequenas falhas na impressão ou alguma rasura que normalmente acontece com qualquer gravador na execução da tiragem, guardava-as em vez de descartá-las. Elas foram reaproveitadas e valorizadas em forma de colagens.

Assim, realizei a “*Sou, sou, sou...*” (figura 23), que abriu uma nova possibilidade de expressão. O reaproveitamento de cópias não aprovadas foi oportuno. Depois dessa obra, novas idéias foram sendo recriadas. A característica fundamental de minhas gravuras que era a sátira, passou a ser explorada mais pela construção do visual, ecoando uma espécie de grafismo derivada de meus desenhos realizados no início de carreira.

Utilizei vários pedaços da gravura “*Sou?*” distribuindo-os lado a lado em uma progressão sequencial de relevos. Essa obra soou como uma espécie de atributo ao mito, refletindo uma natureza inumana, algo que se assemelha com às virtudes indígenas ou pré-históricas.

A obra “*Prisioneiro do futuro*” (figura 24), novamente usando restos da gravura “*Sou?*”, contém uma reorganização das imagens que foram coladas em um cilindro colocado entre dois banquinhos com cadarços à sua volta, lembrando uma grade circular.

O conjunto “*O enterro da sardinha*” tem três peças (figura 25, 26 e 27), sendo que a do peixe foi a que mais caracterizou, pela constituição dos pedaços de gravuras,

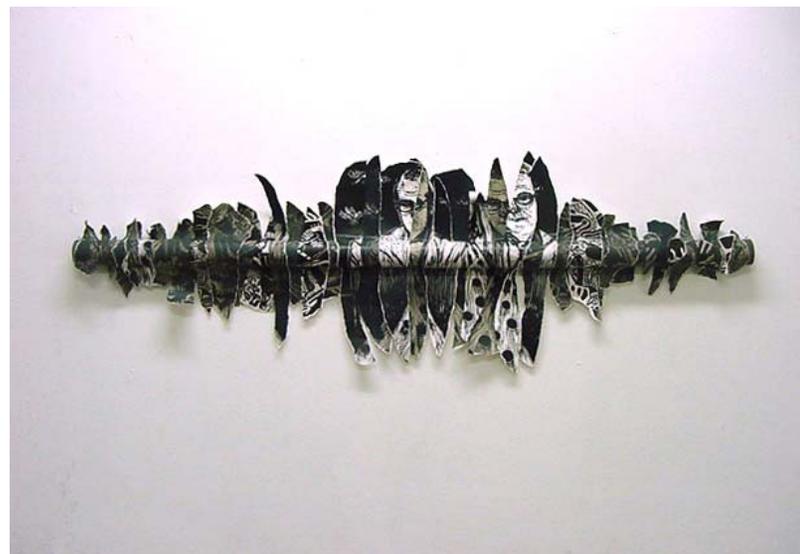


Fig. 23: *Sou, sou, sou ...*
fragmentos / linogravura
2004 - 120 x 50 cm



Fig. 24: *Prisioneiro do Futuro*
bancos de madeira, barbante,
tapete, cilindro de PVC e
fragmentos de linogravura
2005 – 160 x 50 x 30 cm



Fig. 25: *Peixe* – colagem / linogravura – 2005 - 23 x 80 cm



Fig. 26: *Fragmentos* – colagem / linogravura – 2005 - 23 x 80 cm

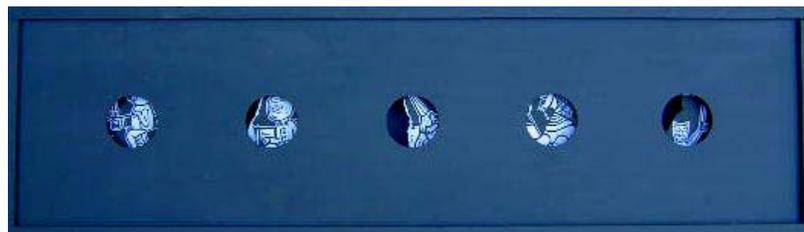


Fig. 27: *Orifícios* – colagem / linogravura – 2005 - 23 x 80 cm

uma alusão ao grafismo que eu fazia a bico de pena no final da década de 60 e início de 70.

Na obra *“Junção do tempo I”*² (figura 28) fiz a instalação utilizando uma caixa de madeira vazada, com oito cilindros que insinuavam um entra e sai. Os cilindros revestidos com fragmentos de gravura valorizaram a sobreposição das colagens. A madeira é um material que surge como possibilidades de novas articulações em meu trabalho.

O cilindro apareceu como consequência do uso da caixa como novo apetrecho para a composição das instalações, assim como também surgiu na representação bidimensional na gravura, como mostra a obra *“Três momentos”* (figura 12).

Outra obra, usando a caixa como suporte, *“Junção do tempo II”* (figura 29) mostra uma recriação das gravuras com a valorização de detalhes colados em ovais de madeira. As articulações entre madeira, gravura, recortes,



Fig. 28: *Junção do Tempo I*
caixa de madeira e cilindros
com colagem de linogravura
2006 - 140 x 160 x 40 cm

² Obra exposta na mostra *“O tempo e a construção do espaço”*, coordenada pela profa. Dra. Lygia Eluf, de 29 de junho a 07 de julho de 2006, na Galeria de Arte do Instituto de Artes da Unicamp.



Fig. 29: *Junção do Tempo II*
madeira e fragmentos de linogravura
2007 – 100 x 80 x 20 cm

repetições seqüenciais e outros elementos resultaram em novos recursos para a criação de proposições estéticas.

A transição do meu trabalho em unir colagens das gravuras em outros suportes, afastando-me da necessidade de prevalecer a sátira como conteúdo temático, oferecia novas simbologias que brotavam com mais evidência, fortalecendo o senso ideativo para a criação de futuras obras.

Hoje, ao rever parte das obras que fiz, percebo nítidas diferenças na minha atitude criativa, conforme a época e a experiência de vida em que me encontrava. Há um certo distanciamento do já feito com o estágio de pensamento em que estou no momento, embora eu seja muito apegado às obras que produzi, pois contribuíram muito para mim, especialmente na ocasião em que foram realizadas. Também, se não as tivesse feito, não estaria no patamar artístico no qual me encontro (figuras 30 e 31).

Para me contentar um pouco mais com o resultado alcançado até então, recorro a Victor Hugo, que esclarece a necessidade de diferenças numa dada produção:

Onde se viu medalha que não tenha seu reverso? Talento que não traga sombra com sua luz, fumaça com sua chama? Tal mancha pode ser apenas consequência indivisível de tal beleza. Este toque discordante, que me choca de perto, completa o efeito e dá relevo ao conjunto. Apaguem um, apagam o outro. A originalidade se compõe de tudo isso. O gênio é necessariamente desigual. Não há altas montanhas sem profundos precipícios. Enchem o vale com o monte, não terão mais senão uma estepe, uma landa, a planície dos Sablons em lugar dos Alpes, cotovias e não águias (2002, p. 98).

Não resta dúvida que estava chegando o momento de dar uma nova característica à minha produção artística, uma vez que já não estava realizando as gravuras com a temática que me foi costumeira por anos e estava também, cada vez mais, interessado em criar obras em relevos e que ocupassem o espaço circundante, sem me preocupar se elas pertenciam ou não a modalidades técnicas.

Creio ter sido necessário mencionar um pouco sobre a minha trajetória artística anterior, para um acompanhamento sobre as possibilidades de uso dos materiais e alternativas criativas que desempenhei na elaboração prática da produção ligada diretamente a este estudo, que será explicada nos próximos capítulos.



Figs. 30 e 31: Execução de trabalho no ateliê

4. Sobre diálogos visuais

Focos para uma aprendizagem

A fim de propor a produção artística deste estudo e burilar subsídios ideativos, escolhi realizar novas obras em sintonia com as de quatro artistas.

A origem do conteúdo desta minha atual produção surgiu a partir de uma relação com a essência temática ou conceitual da produção plástica de cada artista escolhido. Trata-se de uma espécie de homenagem. Dedicar a execução de um novo trabalho com o propósito de enaltecer qualidades vistas nas obras de outro artista é um ato de consideração.

Para isso, foi necessária a escolha de artistas, cujas obras eu simpatizo, admiro e respeito como pertencentes a um patamar qualitativo de inegável valor artístico, tanto para mim quanto para a contextura da Arte nacional.

Poderia ter escolhido mais ou outros artistas, pois o universo de artistas que admiro é amplo. Contudo, para compor o parâmetro deste estudo, considerando um breve

espaço de tempo para a execução das obras, a escolha de quatro nomes vem a preencher adequadamente às necessidades para a realização desta tese.

Gostaria de lembrar que na história da arte vários artistas homenagearam outros em suas obras. Picasso fez uma série de interpretações sobre a obra “As Meninas” de Velásquez. Exemplos não faltam em vários períodos da história da arte.

Hoje é comum no esquema brasileiro educacional da arte falar-se em releituras de obras como meio do aluno aprender concomitantemente a história, saber apreciar, também interpretar e produzir. Trata-se da proposta de metodologia triangular sugerida por Ana Mae Barbosa (1998, p. 33) que envolve “o fazer artístico, a análise da obra de arte e a contextualização da Arte”.

Em nenhum momento releitura quer dizer cópia ou assimilação exagerada da imagem focalizada. Como disse

Ana Amélia Barbosa (1991, p. 107), o modelo não é para ser fielmente copiado, mas servir de “suporte interpretativo” para a execução de obras autônomas³.

Isso me faz lembrar um projeto que aconteceu na Pinacoteca do Estado, iniciado em outubro de 1983 até outubro de 1984, com a participação de 13 artistas. Mensalmente o artista convidado expunha a obra realizada como releitura de uma outra obra do acervo da Pinacoteca. A diretora Maria Cecília França Lourenço no texto de apresentação da mostra observa:

“O artista ao fazer a sua obra empreende uma leitura da realidade a qual está ligado, seja esta a real, fantástica, inconsciente ou por vezes intuitiva concebendo produtos depositados em entidades culturais. Uma vez terminada, esta passa por infinitas releituras, daqueles que postam em seu raio. Foge do criador, amadurece. Clama por independência. Adquire biografia própria interagindo com personagens desconhecidos de seu criador” (1984, p. 5).

³ O termo “releitura” foi utilizado com muita frequência em áreas de arte-educação, muitas vezes não sendo aplicado adequadamente, levando a um esvaziamento de seu princípio metodológico.

O êxito desse projeto foi considerável, um modo da Pinacoteca examinar seu patrimônio pelo discurso dos próprios artistas. Ana Maria Belluzzo (1884, p. 8) comentou: “O discurso visual sobre as artes visuais é um momento de auto-reflexão”. Entre as obras apresentadas, lembro-me da participação do artista Marco do Valle. Ele escolheu a escultura *Porteuse de Parfum*, de Victor Brechret, representativa da época do rompimento dos padrões acadêmicos no Brasil. A obra foi doada por Brecheret após o término de seu estágio como pensionista do Estado na Europa, em 1928. A escultura em gesso dourado, de 1927, é de uma esbelta figura feminina, carregando um vaso de perfume, que vai ungir o corpo de Cristo.

Valle fez uma obra valorizando o perfume que exalava de um objeto de madeira com tubo de metal. O visual de sua elegante peça captou o cerne e valorizou o motivo principal da escultura representada. A fragância do perfume como componente inseparável da obra foi um modo de reportar à “beleza” contida na década de 1920 e trazê-la para a atualidade, enaltecendo a sua apurada criação em sintonia com a escultura inspiradora (figura 32).



Fig.32: Marco do Valle
Sem título
objeto de madeira com tubo de metal
1984 – 27 x 15 cm de diâmetro

O modo inusitado do artista rever a obra de Brecheret é uma continuação de seu próprio modo de criação, como afirma Ana Maria Belluzzo na apresentação da mostra:

“Marco do Valle, que conhece o sentido dos objetos, é irônico o suficiente para torná-los seres ou criaturas. Testemunha a preponderância da concepção do objeto sobre a tradição humanista da escultura de representação. Sua atenção desloca-se da moça portadora de perfume para o objeto portador do perfume. Cria um vaporizador de volumes bem contornados, que se impõe como existência própria a exalar perfumes. É mais uma daquelas criaturas deste autor de objetos quase vivos” (*ibidem*, p.11).

Apreciar é reler. Observar também significa conhecer e incorporar a experiência visual de outros artistas. Recriar uma obra é criar com a própria visão e opinião. Trata-se de produzir algo como reforço para o repertório acumulado de significações, sabendo apreciar e tentando entender a concepção criativa do outro.

Por isso, enfatizo que as obras que realizei em sintonia com a produção dos quatro artistas, detalhadas no

próximo capítulo, dão continuidade à sequência estilística que venho desenvolvendo e que caracteriza a minha produção artística atual.

Como fomento para essa minha nova criação, escolhi obras que considero importantes na trajetória de quatro artistas, Antonio Henrique Amaral, Arthur Bispo do Rosário, Luise Weiss e Rubem Valentim, e que representam aspectos significativos da Arte Brasileira.

Optei pelo nome de Antonio Henrique Amaral, principalmente por ter sido de sua autoria a primeira gravura que lembro de ter visto, a xilogravura “Um jovem de nosso tempo” (figura 33) em mostra no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, em 1966. Pude vê-la novamente em uma retrospectiva da obra gráfica do artista no MAM São Paulo, em 2006.

Se a imagem de uma gravura que vi, aos 11 anos, de Antonio Henrique Amaral não saiu de minha memória com o passar do tempo e se a sua obra me cativou tanto, mesmo que eu fosse jovem e, na época, não soubesse direito que se tratava de gravura, creio ser suficiente para colocá-lo no rol dos escolhidos.



Fig. 33: Antonio Henrique Amaral
Um jovem de nosso tempo
xilogravura
1963 – 89 x 53 cm

Outro artista é o Arthur Bispo do Rosário que, na sua condição de interno de sanatório, criou obras significativas de um repertório particular que surpreendeu o mundo artístico. O grafismo que desenvolvia nos desenhos em minha juventude tinha similaridade expressiva com obras plásticas de doentes ou debilitados emocionalmente por causa do preenchimento total da área trabalhada. Bispo também gostava, geralmente, de preencher todo o espaço da obra, quer sejam em seus bordados ou em suas vitrines com objetos. Mesmo usando materiais alternativos, a questão do desenho, a linha como recurso expressivo está patente em seu trabalho. Isso me chamou a atenção.

Escolhi a artista Luise Weiss por identificar-me com sua obra, não só por causa da qualidade estética em harmonizar o claro e o escuro na gravura, ou por recriar imagens fotográficas de grandes efeitos ou mesmo por ter uma habilidade e modo peculiar de pintar. Mas, acima de tudo, por ela ter tido a coragem e maestria de lidar com o passado, com a sua memória sobre seus antepassados, que de algum modo remete-nos ao âmago de nosso mundo, em um repensar sobre a vida, sobre a amizade e sobre os

nossos elos com os entes queridos.

Luise fez do mistério e da tristeza fontes irradiantes para a sua comunhão criativa com a vida. Isso eu considero um arrojo porque sentimos diante de suas obras o sentido genuíno de criação. Não há superficialidade de interpretação por parte da artista. Sua obra é feita com sentimento. O modo de interpretar seu mundo próximo, suas lembranças e guardados como fonte artística é um elo fundamental entre o fazer e o existir.

Rubem Valentim é outro artista cujos emblemas pretendo analisar plasticamente. A sua força ideativa construiu uma obra que transpira a magia e os dogmas, transmitindo a miscigenação do povo brasileiro. Observei em várias oportunidades seus emblemas transcendentais, a pureza, a precisão e a objetividade de seu trabalho. Quando apresentou o “Templo de Oxalá” na XIV Bienal de São Paulo, em 1977, pude apreciar os objetos, que apresentavam símbolos afro-brasileiros, organizando um ambiente mítico em uma simbologia construtiva autêntica e nacional. Essa instalação me marcou, sobretudo, pela beleza organizativa de suas peças.

5. O Brasil de Antonio Henrique Amaral

Focos para uma aprendizagem

*“A arte não avança; transforma-se,
evolui de acordo com quem faz,
seu lugar e sua época”.*

Antonio Henrique Amaral

Antonio Henrique Amaral (São Paulo, 1935) faz parte de uma geração de artistas que começou a carreira em meados da década de 1950. Marcelo Grassmann, vendo os desenhos do artista, incentivou-o a fazer gravura. Logo, Amaral já estava cursando a oficina de gravura com o gravador Lívio Abramo no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1957. A sua produção de xilogravura começou a todo vapor e já, no ano seguinte, despontava entre os jovens gravadores como um promissor artista por ter uma personalidade definida, um temperamento inquieto, mas centrado na gravura como fonte energética de inspiração e meio de auto-expressão.

Nos anos finais da década de 1950, Amaral expôs em São Paulo, Santiago do Chile, Washington e Nova York, ocasião em que fez estágio no Pratt Graphic Institute e manteve contato com o professor de xilogravura Shiko Munakata. Este é outro artista que serviu como pólo de transmissão de conhecimento. Com Lívio, Amaral aprendeu a se disciplinar no trato do material e com Munakata, a soltar o seu lado mais instintivo ao abrir os sulcos da madeira e do linóleo.

Nas primeiras gravuras do artista a figuração está calcada em esquemas geométricos, observando-se as minúcias e variedades de detalhes compondo um rendilhado e grafismo que lembram figuras primitivas.

Após essa fase com elementos mais retilíneos, o artista começa a fantasiar cenas compondo os elementos como se eles pertencessem a uma história repleta de crises e angústias com figuras exóticas. O seu trabalho já transmitia

um elo sintomático nacional. O modo e os efeitos dos sulcos trabalhados aludem à cultura de cunho popular, pela objetividade e simplificação dos elementos criados, no entanto, a característica essencial de sua obra registrava um forte teor imagético próprio.

Vale ressaltar que as dimensões das gravuras, por serem consideradas grandes para essa modalidade técnica, saltavam aos olhos do espectador e o seu trabalho cativava por reportar a uma brasilidade composta por seres humanos e bichos em estranhas performances.

Sobre a gravura do artista Maria Alice Milliet explica:

“Nas xilos do final da década de 50, nota-se uma gradativa humanização das figuras, com destaques para a mulher que aparece isolada, em dupla ou em trio. Observa-se uma mudança significativa no modo de formalizar com a perda gradual da estilização de corte geométrico em favor de um desenho tortuoso. Contemplar essas gravuras é como mergulhar num mundo de angústias e medos, de conflitos amorosos, de afetos e agressões, sem dispor do filtro das convenções” (2006, p. 8).

Como reflexo do golpe militar de 1964, as gravuras de Amaral apresentam uma abordagem mais voltada para as questões denegridoras do indivíduo e da sociedade. Elas são denúncias abertas, francas, sem caráter de um visual discursivo superficial.

A linguagem visual do artista é extraída da experiência, que é reelaborada com imaginação captando e expressando as múltiplas facetas da realidade.

A denúncia da problemática social e política também motivou e serviu como foco de interpretação visual, na época, por parte de outros artistas, como Cláudio Tozzi, Rubens Gerchman, Antonio Dias.

No caso de Antonio Henrique, o ápice de sua gravura no início de carreira aconteceu com o lançamento do álbum “O Meu e o Seu”, contendo sete xilogravuras coloridas que envolviam temários como o cantor repentinamente famoso, o egoísmo da vida individual, a publicidade avassaladora, a guerra e a obsessão sexual. Representava o nosso mundo massificado, simbolicamente evidenciado pela repetição mais constante de bocas abertas e línguas.

O ideário era transposto com contornos bem definidos e imagens também bem objetivas, evitando detalhes supérfluos e decorativos. As cores escolhidas sabiamente fortalecem a atmosfera “irreverente” proposta pelo autor (figura 34).

Na apresentação do álbum, Ferreira Gullar situou a temática e vocação do artista. Suas palavras são:

“... apesar da crueza com que fala, não esquematiza, não simplifica. Ao contrário, suas gravuras são blocos de significações, são como ideogramas perturbadores, em que pensamento e intuição se condensam, gerando formas inesperadas. E é nesse processo de apreender nas formas visuais significações tão complexas – mas tão próximas de nós – que ele reencontra o caminho da gravura popular e se aproxima do processo narrativo das histórias-em-quadrinhos. Mas para superar as limitações narrativas e manter a tensão e a unidade interior das formas que define a moderna linguagem da arte” (1967, p. 1).

Antonio Henrique aprendeu a concentrar-se em si mesmo, a refletir sobre a sua vida cotidiana, percebendo as suas experiências pessoais. Num depoimento em outubro de 1967, o artista declara sua opinião sobre o seu



Fig. 34: Antonio Henrique Amaral
Passatempo – álbum O meu e seu
xilogravura
1967 – 42,8 x 30 cm

universo criativo: “Através do mergulho no sem fim de nós mesmos; tocando, apalpando, vendo e sentindo a realidade que nos cerca; podemos transformá-la e recriá-la constantemente” (2004, p.11).

A partir da realização desse álbum de gravuras, o artista concentrou-se na pintura. As gravuras realizadas anteriormente servirão de repertório para obras futuras, enquanto que as gravuras e serigrafias que surgiram após esta data são ramificações de sua produção pictórica.

Por causa de seu temário sagaz, o artista se destacava como gravador burlesco. Até então, tinha se enveredado pelo desenho e pela gravura e em 1968, surge como o pintor de “bananas”.

A recriação do artista sobre a problemática nacional evidenciou a banana como recurso visual para mostrar o que sentia sobre as “deformações” sociais. Inspirado pela paisagem e vegetação do sítio da família em Atibaia, SP, Amaral interpretou a banana como algo muito além da mera fruta tropical

Sobre a ligação visual de sua obra com fatos políticos, a crítica Aracy Amaral, em entrevista concedida

em 2007, explica que “fazia-se uma alegoria, como no caso do Antonio Henrique, através da figura da banana, que era representativa, de uma forma, aliás, bastante clara, da cultura, da pressão, da tensão que a sociedade vivia então”.

Antonio Henrique pinta as visões macroscópicas da banana, expondo nervuras, epicarpos e endocarpos, numa espécie de valorização à saúde e ao visual contido na própria natureza, que geralmente não é percebida. O crítico José Geraldo Vieira complementa que as pinturas das bananas “do ponto de vista plástico e decorativo constituem cenários duma flora cujas frutas bem merecem aqui o nome de sintagmas. Sim, porque cada cacho que pende dum pedúnculo se torna emblema de coleção, pleonasma de fartura” (1969).

As bananas estão em descumunais pencas, suspensas ou em flagrantes pilhas, pintadas em telas de grande porte, em nada lembram o tipo natureza-morta e sim parecem mais uma espécie de fonte paradisíaca. “Brasilianas” é o título generalizado para as obras, despistando o espectador apressado da real mensagem pictórica emanada do contexto temático. Representa uma

mudança em sua carreira, refletindo sobre a ditadura militar no país (figura 35).

A sensibilidade de Amaral está à flor da pele. É calculista, mordaz, sua obra nasce como um grito de revolta contra um mundo injusto. Numa entrevista do artista dada para o crítico Frederico Moraes, pode-se observar que o autor nada tem de ingênuo na concepção de sua obra. Sobre a série inicial das bananas, Amaral respondeu:

“Existem foguetes supersônicos, cibernéticos, que vão à Lua. Não proponho a Lua num Apolo glamoroso. Meu foguete não sobe, desce. Cavalguem bananas em direção ao aqui e ao agora. No meu foguete não preciso de motor. Só óleo e duratex... Bananas... elas refletem uma situação sociocultural, a minha realidade. Para mim a banana é uma espécie de síntese do rural e do urbano... Não existe arte de vanguarda. Existe uma arte (ou uma cultura) que reflete necessariamente o nível tecnológico da sociedade que a produz. Minha banana pode ser vanguarda, informa sobre o nível tecnológico do Brasil. Não existe vanguarda abstratamente falando. A arte tecnológica no Brasil, a meu ver, é ‘menas verdade’, como dizia o falecido Ponte Preta⁴” (1969).

⁴ A expressão ‘menas verdade’ foi criada por Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Marcus Rangel Porto – Rio de Janeiro, 1923 – Rio de Janeiro, 1968) o qual denunciou o Festival de Besteiras que Assola o País (Febeapá). Em sua memória um grupo de jornalistas e intelectuais fundou o semanário *O Pasquim*, em 1969.

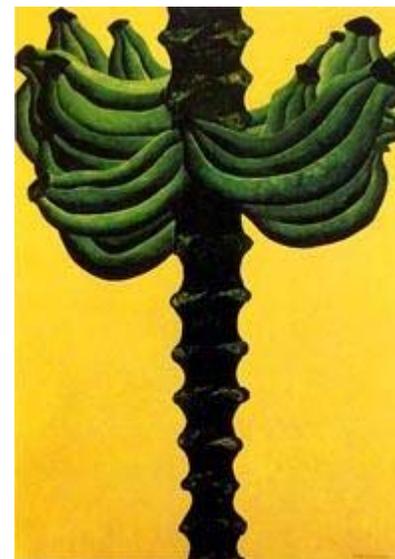


Fig. 35: Antonio Henrique Amaral
Brasília
óleo s/ tela
1969 - 170 x 112 cm

Com as séries das bananas o artista alcançou a consagração na historiografia da arte nacional (figura 36). Após a produção inicial, na qual a banana e o cacho geralmente contracenavam, o artista passou a pintar as bananas com enfoques em cenas dramáticas: elas apareciam envoltas em cordas, como se fossem enforcadas ou transportadas. De todo modo, a banana adquire novos conteúdos em situações audazes, até mesmo perante a misteriosa insinuação da germinação, “nas trinchas recônditas em que ocorre a frutificação, junto às ramificações pedunculares do tronco – são belas transposições e revelações dos segredos da Natureza, em sua fantasia elaboradora” (D’HORTA, 2000, p. 309).

As suas pinturas com temáticas sobre as “bananas” lhes renderam o prêmio de viagem ao exterior no 21º Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, em 1972. Oportunidade que o levou aos Estados Unidos. Fixou residência em Nova York por sete anos na década de 70. Mesmo residindo no exterior, a preocupação política e social estava latente em sua produção, refletindo de modo alegórico essa problemática que o Brasil atravessava.



Fig. 36: Antonio Henrique Amaral
Bananas
xilogravura
1971 - 31 x 42,5 cm

Pintava as bananas exuberantes ou podres, amarelas, verdes, com manchas pretas, surgindo a série “Campo de Batalha” com desenhos de bananas sendo entremeadas por metais ponteados (figura 37).

O artista debochava para criticar a época da ditadura no Brasil. A sua obra era pensada, sabia o “recado” que estava dando (figura 38). Uma obra representativa dessa época é “Campo de Batalha 25” (figura 39), de 1974, a qual possui formas dos dentes gigantes tornam-se mais abstratas.

De volta ao Brasil, Amaral não fica preso à famosa série das bananas que o fizera ser consagrado. Inova, volta-se mais para a abstração, criando pinturas densas, com grande energia, qualidades que permearam a sua produção da década de 80 (figura 40).

Com a volta à democracia no país, o artista alia em novas obras, a reconstrução de elementos de suas obras anteriores, como a variedades das bocas, as facas e os garfos, a corda e o peito.

Nesse período, o artista criou mais pelo prazer de pintar, de produzir, sem estar preso a algum tema ou série,

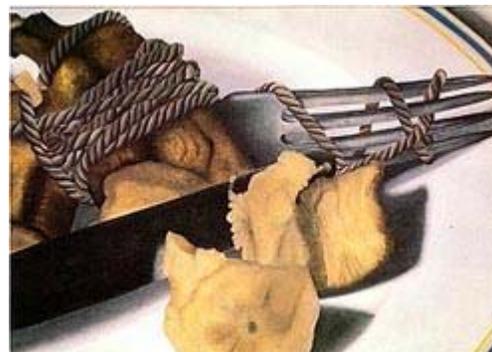


Fig. 37: Antonio Henrique Amaral
Campo de Batalha 9
óleo s/ tela
1973 - 76 x 112 cm



Fig. 38: Antonio Henrique Amaral
Campo de Batalha 25
óleo s/ tela
1974 - 152 x 152 cm



Fig. 39: Antonio Henrique Amaral
Campo de Batalha G1
litografia
1976 - 41 x 56 cm

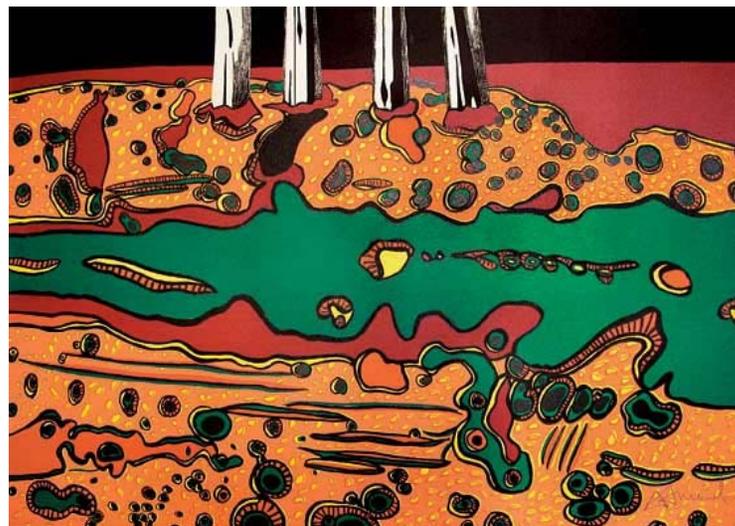


Fig. 40: Antonio Henrique Amaral
Paisagem com Metais II
litografia
1987 - 63 x 90 cm

chegando na década de 1990 com um temário mais introspectivo, fruto de preocupações interiores, próprio de sua maturidade como artista e como ser humano. Abordou a questão da violência de modo quase abstrato, entre dentes, estacas pontiagudas e nuvens. A preocupação do futuro do mundo estava delineada em sua obra.

Antonio Henrique Amaral continuou inovando, partindo para a ilustração das crônicas que o poeta, crítico e intelectual Ferreira Gullar fazia para o jornal Folha de São Paulo. Esse trabalho foi publicado no livro “Resmungos”, pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, reunindo as crônicas e ilustrações de 2005. Amaral usou várias técnicas, como a aquarela, xilogravura, óleo, acrílica, colagens e intervenções computarizadas.

Gullar recebeu o Prêmio Jabuti, em 2007, de Livro do Ano (ficção), na 49ª edição do mais tradicional destaque literário brasileiro. O autor atribuiu o prêmio à qualidade visual do livro, dedicando a premiação ao ilustrador Antonio Henrique Amaral.

Amaral continua produzindo e realizando suas pesquisas em vários suportes. Encerrando essa breve

análise sobre o artista, recorro às palavras de Aracy Amaral (2007) ao dizer que, quando um artista jovem desponta, a vida dele é sempre um “enigma e poucas pessoas podem apostar, se ele terá realmente um segmento positivo ou se ele será um cometa e... Antônio Henrique não foi um cometa, ele se mantém ativo e com muita força expressiva”.

6. Arthur Bispo do Rosário: o poeta do universo

Focos para uma aprendizagem

*“Não faço isto para os homens,
mas para Deus”.*

Arthur Bispo do Rosário

Arthur Bispo do Rosário (Japaratuba – SE, 1909⁵ - Rio de Janeiro, RJ, 1989) não se considerava e nem queria ser um artista. Por força do destino e por valorização de seu trabalho junto à sociedade, hoje, é considerado um dos principais artistas brasileiros do século XX. Era filho de católicos. Alistou-se como grumete na Escola de Aprendizes de Marinheiros de Sergipe, em Aracaju, em 1925, sendo transferido, no início do ano seguinte para o Quartel General do Corpo de Marinheiros de Villegagnon, Rio de Janeiro.

Em 1930 foi promovido a sinaleiro – chefe B, função que desenvolveu até a sua saída em 1933 por causa de

motivos disciplinares. Foi punido várias vezes por insubordinação.

Como marinheiro teve oportunidade de viajar, conhecer outros locais, inclusive, outros países. Foi pugilista, sendo campeão brasileiro e sul-americano de boxe na categoria peso leve pela Marinha. Com a carreira de boxeador em baixa e fora da Marinha, fixou-se no Rio de Janeiro trabalhando em afazeres variados. Foi contratado para serviços braçais na empresa carioca de fornecimento de energia Light em 28 de dezembro de 1933.

Como funcionário da Light, em 1936, sofreu um sério acidente no pé direito, motivo pelo qual resolveu mover uma ação judicial contra a empresa. Época em que necessitou dos serviços do advogado Humberto Leoni para defender seus interesses. O advogado o empregou como trabalhador doméstico, dando-lhe estadia em sua residência.

⁵ Há controvérsia quanto à data de nascimento. Não se sabe se é 1909 ou 1911.

Em 22 de dezembro de 1938, à noite, Bispo teve aluninações, armando um berreiro no portão de entrada da residência do advogado, falando “coisas” desconexas. Isso foi visto pelo filho do Humberto Leoni. Mas, logo, Bispo sumiu do local. O advogado o procurou e quando o encontrou, Bispo estava deitado, pronunciando uma fala aparentemente sem sentido e não o reconheceu. Comenta-se que Athur visitou igrejas nesse ínterim, entre uma ocorrência e outra, como a da Candelária e o Mosteiro de São Bento. Neste, declarou aos monges que era enviado de Deus.

Numa versão de Bispo inscrita em um de seus panos e num fardão, descreve a aparição acontecida em 22 de dezembro de 1938, registrando ter visto Cristo com sete anjos azuis descer no quintal onde residia, numa incandescente iluminação.

O que se sabe é que durante dois dias Bispo perambulou pelas ruas, acabando preso como demente e indigente, sendo levado para o Hospital dos Alienados, na Praia Vermelha, e depois transferido para o Hospital Psiquiátrico D. Pedro II, no Engenho de Dentro. Bispo estava com 27 anos.

Em 25 de janeiro de 1939 foi transferido para a Colônia Juliano Moreira, no bairro Jacarepaguá. No seu diagnóstico consta que era portador de esquizofrenia paranóide, cujos sintomas principais são ocorrências de alucinações, visões, sentimentos de perseguição e escuta de vozes. Na ficha de Bispo, de entrada e saída da Colônia, há vazios, não precisando exatamente algumas ocorrências.

Em meados da década de 1940, Bispo procura o advogado Leone, na tentativa de entender o ocorrido naquele dia em que viu a aparição. Novamente voltou a trabalhar para o advogado, no escritório, onde fazia os serviços como encerar o chão, por exemplo. Conta-se que Bispo deixava o chão um verdadeiro brilho, esfregava e limpava excessivamente.

Outro fato curioso é que os filhos de Leone, quando estavam com dor de dente ou com dor de cabeça, pediam para o Bispo interceder e eles melhoravam (YAZIGI, 2003, p. 9).

Humberto Leone resolveu pedir ajuda a um colega advogado, a amigos médicos e a um policial para poder levar o Arthur Bispo de volta à Colônia Juliano Moreira.

Fizeram uma encenação de cortejo de carros como se ele estivesse viajando numa cerimônia oficial, com guardacostas. Chegando lá, foi recebido pelos internos como um verdadeiro mestre, que fizeram uma fila para cumprimentá-lo e um a um beijava a sua mão.

Bispo dizia que era “Rei dos Reis” (HIDALGO, 1996, p. 25) e assim foi feita a sua volta definitiva para a Colônia Juliano Moreira, em 1948, sendo respeitado como “xerife do pavilhão”, permanecendo por cerca de 40 anos, fazendo artefatos como um inventário do mundo para ser levado a Deus quando chegasse a hora de sua subida.

Entre os anos de 1940 e 1960, alternou algumas saídas para convívio com a sociedade. Bispo chegou a trabalhar como porteiro no Hotel Suiço, na Glória. Para ele o dinheiro era a perdição do mundo, não queria saber de ser remunerado. Interessava-se apenas pela estadia e alimentação.

Por indicação do advogado Humberto, Gilberto Leone o contratou, em 1961, para trabalhar na Clínica Psiquiátrica Amiu, local onde ficou por quatro anos residindo no sótão de uma casa ligada a esta.

Certa vez, um dos sócios proprietários da Clínica, Dr. Avany Brandão, foi até o sótão chamar o Bispo e ficou surpreso com a quantidade de miniaturas que tinha no local. Eram navios de guerra, automóveis e vários bordados. Bispo lhe disse que um dia ia se transformar em Deus e que delegações do mundo inteiro viriam vê-lo.

Regressou para a Colônia Juliano Moreira em 1964. O vídeo feito por Fernando Gabeira sobre Bispo do Rosário (Série Vídeo: Cartas), diz que ele ficou recluso voluntário sem sair de seu quarto por sete anos seguidos, atendendo ao pedido da voz, que o reconhecia como “Jesus, Filho” e lhe ordenava para recomeçar a construir o mundo. Seguindo a ordem, Bispo começou a criar um mundo plástico-conceitual rico, expressivo e muito particular, sem nunca ter mexido e utilizado tinta. Não precisou. Com quinquilharias que armazenava, desfiando o tecido de roupas, ia tecendo, amarrando apetrechos e criando peças carinhosamente trabalhadas (figura 41). Fez colagens, tapeçarias, objetos, criando um verdadeiro “arsenal” inventivo.

Somente saiu do quarto depois desses anos, após liberação da voz que ouvia. Em sua reclusão no quarto fez a



Fig. 41: Arthur Bispo do Rosário
Estandarte
tecido e linha

barca de Nóe para a salvação do mundo, o “*Manto Sagrado*” (figura 42) para o dia do juízo final e durante a sua permanência na Colônia, por cerca de 40 anos, fez aproximadamente 1000 artefatos (figura 43).

A sua memória era incassavelmente requisitada. Nos estandartes fez a galeria esportiva, colocando todos os jogos que conhecia. Gostava muito do jogo de xadrez. Em outro estandarte fez a geografia do mundo, mostrando locais diversos, provavelmente vistos em sua época de marinheiro. Lembrava e criava histórias, registrando tudo em seus arranjos e bordados.

Muitas curiosidades envolviam esse homem. Uma delas é que para receber visita em seu quarto, perguntava para o visitante: Como você me vê hoje? Qual é a cor da minha aura? Se o visitante dissesse a cor errada não entrava. Isso mostra que o projeto de mundo vivenciado por Bispo não o separa como pessoa de sua obra.

Para entender um pouco sobre suas criações é necessário saber também como viveu, porque ele era a sua obra encarnada. Bispo não fazia trabalhos para ser um artista, fazia-os como constituição da própria vida. Manteve



Fig. 42: Arthur Bispo do Rosário
Manto de Apresentação
tecido e linha – 118,5 x 141 x 20 cm

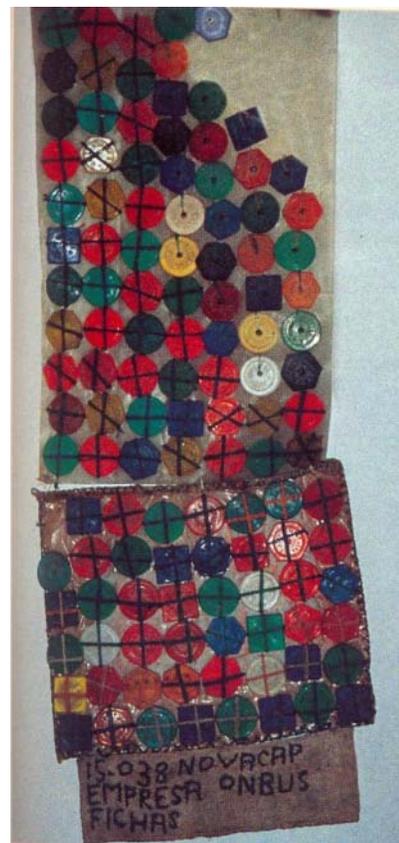


Fig. 43: Arthur Bispo do Rosário
Fichas de ônibus

um relacionamento com as pessoas do manicômio, tanto que conseguia trocar e colher objetos para usá-los como material necessário para a construção de suas obras (figura44).

O hospício sofreu uma reforma em 1980, deixando de usar eletrochoque e lobotomia⁶. Na época foi dada a abertura para estagiários em Psicologia e apareceu Rosângela Maria Magalhães Gomy, sendo a única pessoa com quem Bispo aceitou fazer um trabalho terapêutico. Para ela, dedicou boa parte de sua produção (CLAUS, 2006, p.2).

Em 1980, o programa Fantástico, da TV Globo, apresentou uma reportagem feita por Samuel Wainer Filho, mostrando a produção de Arthur Bispo do Rosário. Após ter assistido o programama, o crítico Frederico Moraes foi conferir pessoalmente e ficou surpreso com a qualidade e atualidade das obras. Como curador, incluiu Bispo do Rosário para participar da mostra “À magem da vida”,

⁶ Lobotomia, chamada também de leucotomia, é uma intervenção cirúrgica no cérebro que consiste em cortar ligações de qualquer lobo cerebral frontais ao tálamo e outras vias frontais associadas. O procedimento leva o paciente a baixa reatividade emocional. Era usado em casos graves de esquizofrenia. sos graves de esquizofrenia.



Fig. 44: Arthur Bispo do Rosário
Sem título
madeira, metal, linha e vidro – 130 x 80 x 13 cm

realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1982. A partir daí nasceu o artista na visão da sociedade.

Quando mostravam a ele uma revista com sua fotografia e de seus trabalhos, Bispo dizia que não tinha nada a ver com isso. Dizia que aquilo era fruto da voz. Outra curiosidade é que o artista conversava com a peça antes a ser exposta, para que ela não se corrompece com a saída.

Arthur Bispo do Rosário morreu às 19 horas de 05 de julho de 1989 de infarto do miocárdio e arteriosclerose. No seu enterro, o paciente e seu amigo Jorge Gorila falou em nome dos colegas o quanto se sentiam orgulhosos por terem conhecido alguém importante como ele.

Entre outras significativas mostras, o artista participou da 46ª Bienal de Veneza, em 1995, um dos principais eventos do gênero do mundo, consolidando assim a sua presença na historiografia da arte internacional.

Bispo do Rosário não se afastava de sua produção. Para ele as suas peças representavam o seu mundo aqui no plano terreno e também no espiritual, depois que ele fosse buscado para a vida eterna. Considerava-se um “Escravo do Senhor” e fazia tudo de acordo com o que seu Mestre

Divino mandava. Os seus feitos não tinham finalidade mercadológica e de consumo. A sua originalidade era regada à pureza e à inocência (figura 45).

Criou um mundo único, extremamente particular e ao tempo profundamente ligado com códigos da vida cotidiana da sociedade, sobretudo, comungando o elo cristão. Tinha fixação em reconstruir um mundo, numa missão que vai à profundidade do subconsciente em acertar, resplander e resolver culpas, purificar o pecado e amenizar o medo como um salvador do universo para aguardar o momento do juízo final, separando os bons dos maus. Por mais que se tente dissociar sua obra de determinada religião, é notório em sua produção, por meio de estandartes e manto, a ligação latente com o pensamento do divino.

“Se é um manto ou não, pode parecer uma questão sem importância. Não obstante, a designação ‘manto’ encobre a natureza do arquétipo social sobre a qual Bispo do Rosário elaborou. Esta obra nasce da imitação de uma peça do vestuário da nobreza: parte da roupa de um rei, ou de um general do exército real. (...) Vista desse ângulo, esta obra de Bispo do Rosário é, como expressão artística, uma manifestação surpreendente por sua originalidade e força semântica” (GULLAR, 2003).



Fig. 45: Arthur Bispo do Rosário
Planeta paraíso dos homens

A reconstrução do mundo era feita com material de sucata, descartáveis, encontrados jogados (figura 46). Obtia a linha desfiando roupas e uniformes dos internos da Colônia, para reutilizar em bordados. Filtrava o mundo a sua volta, recolhendo e reorganizando os apetrechos de sua cotidianidade. Canecas, vassouras, sandálias, vasilhames

de plástico e tantos outros materiais de uso corriqueiro se transformaram harmônica e ordenadamente em obras que, para ele, não eram apenas materiais, mas místicas, que serviam e serveriam para o recomeço de um mundo melhor, sem pecado, pertencendo a um verdadeiro paraíso.

No contexto artístico podemos compará-lo a tantos exemplos, como o seu *“Vaso Sanitário”* com *“A Fonte”* de Marcel Duchamp. De certo modo, podemos considerá-lo como um dos precursores de uma arte vanguardista nacional na utilização de materias não habituais e na concepção de arranjos materias como instalações.

Com resultado simples, lúdico, trabalhado com esmero e cuidado, Bispo criava pela intuição obras que seriam facilmente acolhidas pela elite cultural e artística. E tudo isso sem conhecer a história da arte, sem visitar grandes museus e presenciar os acontecimentos artísticos. Incorporava palavras, frases, contava história, criava uma narrativa conjunta de objetos e imagens numa verdadeira cosmovisão e percepção poética do universo.



Fig. 46: Arthur Bispo do Rosário
Vassouras
madeira, goma e pelos – 130 x 80 x 13 cm

7. A simbiose do tempo na obra de Luise Weiss

Focos para uma aprendizagem

“Percebi que a maneira pessoal de resolver as questões que me fascinam é fazer com ardor o que sei fazer: pintar e gravar”.

Luise Weiss

Quando visitei a mostra “Saga: uma trajetória” de Luise Weiss na Galeria de Arte da Unicamp, em 2006, percebi que algo “mágico” estava exposto naquele local. Lembrei-me de Picasso, quando visitou o Museu do Homem, em Paris, e teve contato com a arte africana. Picasso disse: “Queria ir embora, mas não o fazia. Fui ficando. Compreendi que aquilo era muito importante... As máscaras... Eram coisas mágicas, intercessoras, mediadoras” (Assis Brasil, p. 76). Comigo aconteceu algo semelhante vendo a mostra de Luise. Não eram simples pinturas e gravuras. Algo superior emanava desse conjunto de obras, algo mítico, inexplicável...

Estava sozinho no local, mas não me sentia só, suas obras intercediam no espaço, pareciam comungar segredos e compartilhavam a minha visita com os olhares (figura 47). Essa sensação de não estar só, de pertencer ao conjunto de retratados, de fazer parte concomitante de sua obra e conseqüentemente dela fazer parte do espaço do público, quebra qualquer protocolo de análise teórica da arte. Percebi que sua obra está muito além de uma simples conceituação.

Luise Weiss nasceu em uma família de imigrantes judeus austríacos e alemães. Quando criança já demonstrava interesse pela essência das “coisas”, por explicações maiores do dia a dia. Em entrevista concedida (2009), a artista falou que numa das aulas no primário, quando a professora explicava sobre a existência da “alma”, Luise perguntou: Como é a alma de uma rosa?

Não vem ao caso aqui a longa resposta da professora, mas a indagação de Luise já preconizava que



Fig. 47: Luise Weiss
Retrato
pintura em acrílica
2006 - 60 x 80 cm

para ela as “coisas” tinham que ter sentido, ou se não tivessem uma explicação maior teriam que ser entendidas com o sentimento. Essa sua curiosidade demonstrada na infância serve como premissa para apreciar a sua produção artística, que nasce de algo mais profundo do que simplesmente perceber a aparência de alguma “coisa”.

No início da década de 90, a artista iniciou a sua pesquisa arqueológica de seus antepassados, em busca de conhecer melhor suas origens, era um meio de saber mais sobre si e sobre os seus parentes, pais, avós e amigos da família de outras gerações anteriores à sua.

A artista explica:

“Certo dia tentei lembrar com detalhes (e também representar) o rosto de meu avô paterno. A imagem fluía, a tinta escorria sobre o papel. Notei as dificuldades da memória, as facilidades do esquecimento. Irei esquecê-lo algum dia, completamente? Um levantamento genealógico, com nomes, datas, lugares não preencheria a lacuna aberta: quem era ele? Como eram os outros? Como serei eu? Daí uma busca arqueológica de familiares: fotografias, álbuns, cartões-postais, documentos, desenhos, livros, viagens a Viena, a Munique, roupas” (WEISS, 2004, p. 19).

Juntou correspondências e os álbuns de família. Cada vez mais aumentava o seu repertório de pesquisa enriquecido por guardados de parentes e amigos. Coletou mais fotografias, cartões postais, documentos, livros, objetos e roupas. Ao tempo em que sua curiosidade, de certo modo, estava sendo respondida, encontrava novas fontes de inspiração para a realização de seus trabalhos.

A busca arqueológica familiar resultou na criação de diversas obras plásticas. Partindo dos retratos e do material coletado sobre seus antepassados, Luise criou uma produção de objetos, fotografias e pinturas que evidenciavam a questão do tempo e a memória resgatada, concluindo o seu doutorado com o título *Retratos Familiares: "In Memoriam"*, na USP, em 1999.

As pinturas feitas em branco e preto e as silhuetas aumentavam o aspecto lírico e misterioso das criações. Paulatinamente, a artista foi encontrando soluções visuais para suas indagações. Renina Katz (2004, p. 139) já havia preconizado, afirmando que Luise tem uma “disposição de ir conquistando com atenção e profundidade cada pedaço do território artístico. Sem pressa”.

A pesquisa e a produção feita serviram como um impulso maior para a realização de novas inquirições, reflexões e buscas de respostas sobre o “tempo” e a “memória” (figura 48). Isso motivou a artista a viajar para os locais que apareciam nas fotografias de seus antepassados. Era um meio de se conhecer e também percorrer uma trajetória artística regada ao sentimento, em busca de um sentido para sua criação, imbuídas de um saber, mesmo que as respostas servissem apenas para enriquecer o seu próprio trabalho como artista.

Na mostra “Vestígios”, realizada no Centro Cultural Maria Antonia da USP, em São Paulo, no ano de 2001, Luise sobrepôs na mesma imagem, fotografia de paisagem feita em época distante com fotografia recente do mesmo local. Unia o passado e o presente para expressar a distância do tempo. A sobreposição de imagens emanava uma atmosfera romântica e nostálgica. É um lembrar sentimental, vivo, que se transformava em contato com o presente.

Na mostra “Lugares de passagem” realizada no Espaço Cultural Blue Life, em São Paulo no ano de 2004, a artista expôs pinturas que sintetizavam as paisagens vistas



Fig. 48: Luise Weiss
Sem título
fotografia
2006 - 21 x 27 cm

em suas viagens. Junto também apresentou uma série de retratos antigos imersos em água.

Nos trabalhos compostos por copos, com fotografias banhadas por água e mel, o líquido faz alusão à jornada feita pelos imigrantes em sua vinda por navio. Surge a tridimensionalidade enaltecida pelo brilho da luz e dos reflexos. Novas significações são evocadas (figura 49).

Norval Baitello Júnior comenta:

“Por meio da água vieram, um dia, em navios de imigrantes, os avós de Luise Weiss para o Brasil. Entre seu passado com suas histórias e seu futuro com seus sonhos, havia apenas a água aparentemente infinita e intransponível do oceano, a água como médium, espaço intermediário e meio de transporte” (2004, p. 59).

Como senso comum nas tradições judaica e cristã, a água simboliza a origem da criação. “O **mem** (M) hebraico simboliza a água sensível: ela é mãe e matriz (útero). Fonte de todas as coisas, manifesta o transcendente...” (CHEVALIER, Jean, p.16).

Nas tradições celtas, o mel está na base do hidromel, bebida que celebra a “imortalidade”. O mel

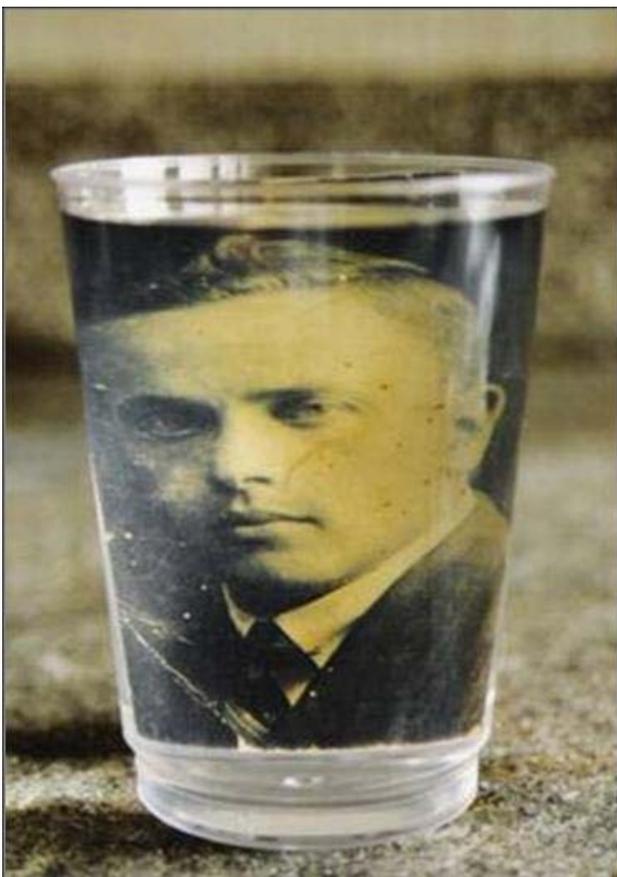


Fig. 49: Luise Weiss
Sem título
copo, água e fotografia
1999

também representa a sabedoria e o conhecimento. No pensamento místico do Oriente e do Ocidente, o mel do conhecimento gera a felicidade do homem e da sociedade. “O mel designa a beatitude suprema do espírito e o estado de Nirvana; símbolo de todas as doçuras, ele realiza a abolição da dor” (*ibidem*, p. 604).

Para a mostra “Saga: uma trajetória...” a artista apresentou obras resultantes de sua pesquisa de livre docência, pela Universidade de São Paulo, que culminaram em desdobramentos de suas pesquisas realizadas anteriormente. Novamente a fotografia sustentava a criação de pinturas e gravuras. No entanto, agora o foco se multiplicava para uma série de fotografias anônimas de uma família de imigrantes de época vivida na Polônia e também no Brasil.

Na tentativa de conhecer e entender as correspondências e documentos, a fim de recuperar fotografias anônimas, foi se adentrando num universo genealógico amplo que ia muito além dos retratados e da documentação coletada. Iniciado pela imagem de um soldado, a artista penetrou num universo da história humana,

sempre enfocando as questões do tempo e da memória como capacidade de fazer reviver uma possível história.

Com a ampliação de fotos e utilização de recursos de fotocópias e computação gráfica, a artista parece desvendar e reviver angústias, desejos e aspirações contidas nas faces dos retratados. Ao analisar tropas alemãs em combate, descobre elos que representam uma geração, que marcam o “todo” humano, que perpassam o tempo. O seu modo de reviver cenas traz à tona o sentido da natureza humana, da compaixão, da bondade, do arrependimento...

Oscar D’Ambrósio explica:

“... estabelecer um diálogo com o passado, sem melancolia, mas fazendo um renascer imagens que, paulatinamente, não são mais parentes ou de conhecidos, mas ícones da Primeira Guerra Mundial (1814 – 1918), com suas lutas de trincheiras e mortes e ferimentos incontáveis causados pela disputa de cada pedaço de terra” (2009).

A imagem fotográfica é fixa na sua condição documental. Para a artista, não se esgota em si mesma. As fotografias não servem apenas como intermediação entre as pinturas e gravuras. Elas são o ponto de partida para

desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento congelado das pessoas, da natureza, dos fatos em um dado momento da existência.

Um dos argumentos por ter usado a fotografia como princípio de uma produção plástica, independente de ser retratos de parentes, conhecidos ou não, é o seu testemunho sobre o tempo. “A fotografia que se tira hoje é um marco de um tempo que vai anunciar algo no futuro. Somos todos passageiros na vida” (WEISS, 2009).

Weiss decifra o seu sentimento interior diante das fotografias, fazendo emergir realidades que se mesclam com ficção.

Para Boris Kossoy:

“A fotografia tem uma *realidade própria* que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto de registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma *segunda realidade*, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado” (2002, p. 22).

Weiss (*ibidem*, p. 18) explica que “as fotografias posaram de algum modo como modelos, intensificadas no diálogo com a pintura” e que, ao contemplá-las, nota a “traição do tempo: eles, tão próximos, entretanto, ilusão... A lembrança faz, certamente, viver ausências”.

O retrato é uma deferência, uma relação para a interpretação da artista. Existe a liberdade nas pinceladas, na escolha das cores e no modo de interpretar. Não se trata de desmanchar o retrato. Para a artista é importante que o retrato na sua obra “seja construído e não desconstruído”. Contudo, o que cria em sua obra já não é mais aquela pessoa retratada, por isso a artista não coloca os nomes dos retratados em suas obras.

Sobre as paisagens, Cláudia Valadão (2006, p. 3) esclarece que “elas não se localizam mais no mundo exterior, mas, como tudo aquilo que a artista cria, são tão humanas quanto os seus personagens: verdadeiras paisagens da memória”.

A criação plástica, a partir de retratos de familiares ou de anônimos, figuras e paisagens deformadas e amareladas pelo tempo são refeitas criativamente. São

inseridas em outros aspectos, enaltecidas em seus claros e escuros, com pinceladas rápidas sobrepostas, em branco e preto ou em cores, a artista faz renascer cenas carregadas de mistérios e segredos de um mundo particular que se abre a todos (figura 50).

Nas gravuras, essa sensação também é transmitida. Weiss começou a fazer gravura na época do ginásio. Logo, estava imprimindo pequenos livretos e álbuns em pequenas tiragens. O contraste do branco e do preto, a textura proveniente da xilogravura a cativou. Assim, foi conhecendo e produzindo outras possibilidades técnicas da gravura.

Para fazer um retrato em xilogravura, da série dos familiares, iniciava pelo contorno, linhas que faziam a figura surgir. Depois ia retirando mais partes claras, que davam mais luzes, transfigurando o retrato, sem desmanchá-lo por inteiro. Imprimia cada etapa do processo. A cada impressão feita, conforme desenvolvia a realização de etapas de uma mesma matriz, era como uma espécie de congelamento do tempo (figura 51). Assim, também fez álbuns e livros-diários.

Para Luise (2000, p. 62) “a gravura explicita as marcas de um tempo passado, que se imprime em



Fig. 50: Luise Weiss
Retrato
pintura em acrílica
2006 - 60 x 80 cm



Fig. 51: Luise Weiss
Sem título
xilogravura
2006 - 60 x 40 cm

seqüências xilografadas”. Lurdi Blauth explica: “Weiss investiga os limites externos das imagens dos retratos gravados sobre a matriz, já que, ao retirar a matéria do desenho inscrito no suporte, obtém os brancos e experimenta os limites da definição e indefinição da figura através do esvaziamento da forma” (2005, p. 3).

Na litografia também fez efeitos de diluição, ora apagando mais as imagens retratadas, ora valorizando contornos, enfim, como na xilogravura a artista criava “as marcas do tempo registrado na investigação de limiares do tempo impresso” (WEISS, *ibidem*).

De modo geral, Luise não está fazendo nenhum julgamento das figuras retratadas, está é dando o seu testemunho como artista, a sua impressão dos retratados por meio de argumentos da estética, da criação e da execução plástica. “Em metafísica há somente uma identidade abstrata, a do próprio *ser*: Não se pode ‘falar’ dele, pois o discurso que se fizesse não seria idêntico a ele” (LEGRAND, 1983, p. 212).

A artista resgata do anonimato pessoas contidas nas fotos, de modo que, em sua ânsia e desejo de busca

arqueológica pela memória do passado, oferece relações com a memória coletiva, que não se trata somente de uma busca da artista, mas de uma identificação que sentimos ao fitar o seu trabalho. Vendo suas obras, lembramos de nossos antepassados, de nós mesmos como se o tempo passado simplificasse o contexto dos minutos, horas e dias...

É oportuno lembrar o pensamento de Pascal:

“Quando considero a breve duração de minha vida absorvida na eternidade que vem antes e depois... o pequeno espaço que ocupo e que vejo ser engolido pela infinita imensidão dos espaços de que nada sei e que nada sabem sobre mim, fico amedrontado e surpreso por em ver aqui e não ali, agora e não depois” (*apud* BAUMAN, 2005, p. 78).

A busca de um tempo remoto está presente, fundindo com o tempo da artista. São respostas visuais encontradas numa espécie de homenagem ao passado. Sobre as obras da artista, Renina Katz disse: “Suas hipóteses são sonhos, utopias à procura de uma representação” (2004, p. 138).

Tanto nas pinturas quanto nas gravuras (figura 52) e objetos, o universo visual proposto pela artista é o nosso



Fig. 52: Luise Weiss
Sem título
xilogravura
2006 - 60 x 40 cm

universo. Vendo as suas obras reportamo-nos ao seu mundo, ao nosso passado e presente que alude ao nosso futuro, que de nós, que vivemos agora, só nos restarão memórias, fragmentações do tempo e, talvez, seremos lembrados por entes mais próximos.

Perante a imensidão do universo, somos pequenos, somos futuros anônimos, estamos construindo um futuro do qual outros “beberão”, mas que também serão com o tempo, possíveis anônimos. Pertencemos ao mesmo desígnio: passado, presente e futuro.

Luise Weiss nos apresenta a *simbiose do tempo*. Por meio de criações coesas, faz um diálogo sensível com o “eterno”. Enaltece a irmandade e fraternidade comum aos seres humanos, como nobre forma de gratidão pela existência humana.

8. Os emblemas de Rubem Valentim

Focos para uma aprendizagem

“A arte não é apanágio de nenhum povo, é um produto biológico vital”.

Rubem Valentim

Rubem Valentim (Salvador, BA, 1922 – São Paulo, SP, 1991) nasceu em 9 de novembro de 1922 durante a Semana de Arte Moderna. Gostava de ir às feiras, passear no Mercado Modelo em Salvador, ver artefatos populares e brinquedos artesanais de papelão e madeira. Sentia satisfação em recordar o esquema geométrico das arraias e balões coloridos, cortando o céu e os enfeites das casas de fogos de artifícios. Adorava as barracas de madeira, onde se vendiam bebida e comida das festas populares, decoradas com pinturas geométricas. Gostava dos altares caseiros de Santo Antônio, por serem simétricos com adornos lineares.

Entre essas lembranças de quando era criança, uma tinha especial atenção. Chegou a dizer que de todos os seus encantos infantis, o de fazer presépios era o mais marcante. A sua infância vivida num mundo poético, popular, rico em imaginação e em cores o marcou profundamente, influenciando a sua produção artística por toda a vida.

Desde tenra idade começou a pintar de modo autodidata. Seus temas preferidos eram figuras e paisagens para presépios de Natal. Na década de 40 nota-se em sua produção enfoques relacionados com as tradições populares do Nordeste. Formou-se em Odontologia em 1946, exercendo por pouco tempo a profissão. Em 1946 e 47 participou do movimento de renovação das Artes e das Letras na Bahia ao lado de Mário Cravo Júnior, Carlos Bastos, Raimundo de Oliveira e outros artistas e escritores.

Passou a dedicar integralmente às Artes Plásticas à partir de 1948. Formou-se em Jornalismo pela

Universidade da Bahia em 1953, ocasião em que começou a escrever artigos sobre arte.

Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1957, cidade na qual trabalhou como professor adjunto do crítico Carlos Cavalcanti no Curso de História da Arte, no Instituto de Belas Artes. Recebeu o prêmio de viagem ao estrangeiro no XI Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, em 1962. Mudou-se para Roma em 1963, onde morou por três anos. De volta ao Brasil, fixou residência em Brasília, vinculando-se à Universidade de Brasília até 1968, na qual dirigiu o Ateliê Livre do Instituto Central de Artes.

Nessa breve síntese curricular de Valentim, podemos notar claramente que o artista baiano trabalhou incessantemente tanto na sua cidade natal, como acumulou experiências importantíssimas como jornalista, professor e também como artista. Participou ativamente do circuito artístico, sobretudo no eixo Rio - São Paulo, e de várias Bienais de São Paulo. Representou, acima de tudo, a arte efetivamente brasileira, nela instaurando reflexos de sua infância, vivida de modo simples, mas com calor humano e alegria das festas populares e da mestiçagem. Partia de

sua vivência pessoal e regional para expressar plasticamente uma linguagem contemporânea poética e universal.

Adorava os objetos e instrumentos do culto nagô-gegê, as contas e colares coloridos dos orixás e o oxê de Xangô, representou este último como forma substancial em sua pintura, recriando o machado com duas lâminas no eixo central. A sua sensibilidade íntima com a mitologia negra o levou a estudar os seus “signos-símbolos” (VALENTIM, 1973, p.188).

Pulsava a Arte negra recriando-a em esquemas geométricos, como um meio de uma linguagem autêntica e peculiar. Enalteceu a ordem “sensível” e a cor em sua pureza e integridade. Tinha uma verdadeira paixão pela composição geométrica (figuras 53 e 54).

Objetivo em suas criações procurava demonstrar a limpeza essencial, não improvisando e criando cuidadosamente a harmonia entre as formas em seu trabalho. Não acreditava no acaso. Seu trabalho era premeditado, tinha uma intensa paixão pela organização geométrica, sobretudo, valorizava a simetria como



Fig. 53: Rubem Valentim
*Emblema Logotipo Poético de
Cultura Afro-Brasileira nº 7*
acrílica sobre madeira
1976 – 100 x 73 cm

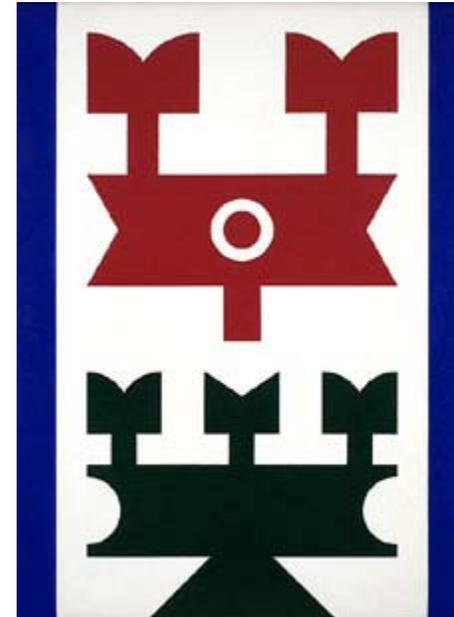


Fig. 54: Rubem Valentim
*Emblema Logotipo Poético
de Cultura Afro-Brasileira*
acrílica sobre madeira
1976 – 100 x 73 cm

característica essencial em sua obra. Argumento visual este provindo de suas observações da arte religiosa.

O Valentim declarou (*op. cit.*, p. 190): “Esta geometria, ou simetria, me serve na medida em que é instrumento ordenador de uma quantidade de coisas interiores, minhas riquezas que eu tenho que transformar em algo palpável e visual”.

Sua obra demonstrava uma construção plástica primordial (figuras 55 e 56). Ordenada e sensível, que transmite clareza e objetividade. Seu intento de criação estava distante de um intelectualismo superficial. Para ele o literário, o anedótico, o verbal e qualquer espécie discursiva como argumento criativo eram considerados secundários.

A plasticidade e a organização estética era o que importava em suas criações. Exímio observador da arte, via a produção de outros artistas, com a qual se atualizava e aprendia. Dizia “nada nasce do nada” (*ibidem*, p. 188). O artista sabia os parâmetros que devia aceitar, calculando a aceitação ou não de eventuais influências, sempre evitando

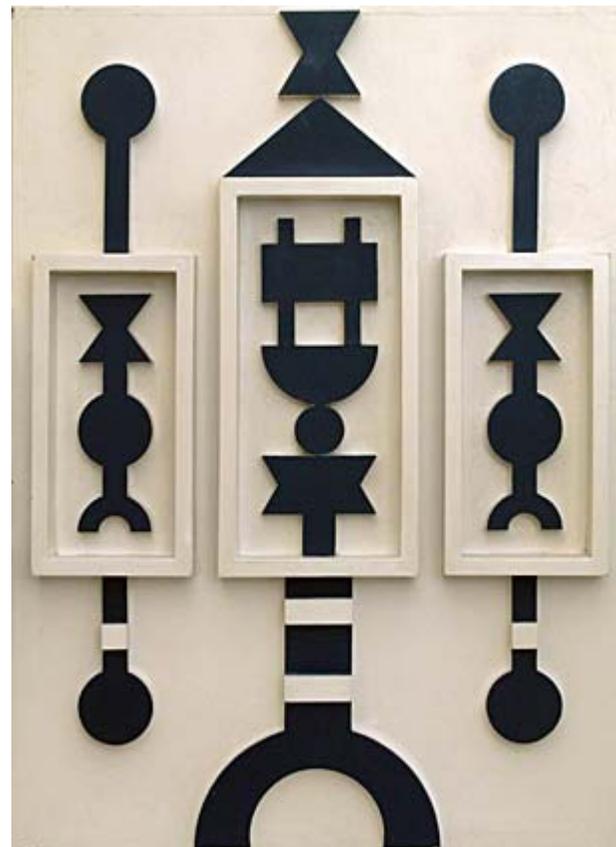


Fig. 55: Rubem Valentim
Revelo Pintura - Emblema
óleo sobre madeira
1967 - 103 x 76 cm

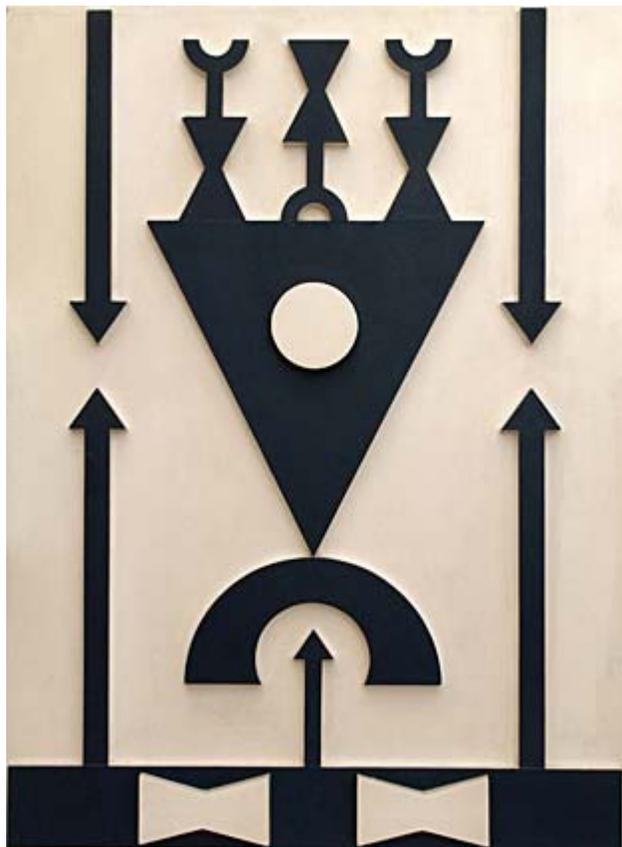


Fig. 56: Rubem Valentim
Revelo 2 - Emblema-Relevo
óleo sobre madeira
1967/68 - 103 x 75 cm

a descaracterização de sua expressão íntima. A arte para ele tem que sair de “dentro” para se tornar universal.

Vale transcrever a opinião do crítico e historiador Giulio Carlo Argan a respeito da produção do artista. Disse:

“A escolha temática que está na raiz da pintura de Rubem Valentim resulta das próprias declarações do artista: os seus signos são deduzidos da simbologia mágica que se transmite com as tradições populares dos negros da Bahia. A evocação destes signos simbólicos-mágicos não tem, entretanto, nada de folclórico, o que se vê dos sucessivos estados através dos quais passam antes de se constituírem como imagens pictóricas. É necessário expor, antes que eles aparecem subitamente imunizados, privados das suas próprias virtudes originárias, evocativas ou provocatórias: o artista os elabora até que a obscuridade ameaçadora do fetiche se esclareça na límpida forma de mito. Decompõem-nos e os geometriza, arranca-os da originária semente iconográfica; depois os reorganiza segundo simetrias rigorosas, os reduz à essencialidade de uma geometria primária, feita de verticais, horizontais, triângulos, círculos, quadrados, retângulos; enfim, torna-os macroscopicamente manifestos com acuradas, profundas zonas colorísticas, entre as quais procura precisas relações métricas, proporcionais, difíceis equivalências entre signos e fundo” (1970).

Rubem Valentim pinta incessantemente, mas no final da década de 1960 começa a realizar seu sonho, que era o de fazer murais, relevos e esculturas de grande porte, como realmente conseguiu, inclusive com peças em espaços públicos. Uma de suas memoráveis esculturas, “Marco Sincrético da Cultura Afro-Brasileira”, foi instalada na Praça da Sé, em São Paulo, em 1979 (figura 57).

Lembro-me de ter visto a sua instalação “Templo de Oxalá”, numa sala apresentada na XIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1977. A obra era constituída por um mural de 14 metros de largura por 4 de altura com seus símbolos embasados na cultura afro-brasileira em branco sobre fundo azul.

Além dessa peça, compunham a sala mais 20 esculturas brancas de diversos tamanhos. O ambiente emanava algo religioso, uma espécie de altar. Não tinha visto nada parecido, a obra do artista provinha dela mesma, ou seja, branco no branco, relevos, vazados, que lembravam as suas pinturas e gravuras coloridas, com forte distinção entre a figura e fundo, aliás, uma das suas principais características.



Fig. 57: Rubem Valentim
Marco Sincrético da Cultura
Concreto armado
1978/79

A religiosidade emanada nessa instalação não tinha nada a ver com as religiões existentes. Representava, pela qualidade técnica e disposição das peças, um ambiente de respeito, contemplação e reflexão... Uma espécie de adoração ao silêncio.

Sobre a sensação de religiosidade em sua obra, recorro às palavras do crítico Mário Pedrosa, que diz:

“... organiza seus signos no espaço, talhados como emblemas, brasões, broquéis, estandartes, barandões de uma insólita procissão, procissão talvez de um misticismo religioso sem igreja, sem dogmas a não ser a eterna crença das raças e povos oprimidos no advento do milênio, na fraternidade das raças, na ascensão do homem” (1970).

“Quem tem uma linguagem, deve usar e abusar dela”, dizia Valentim (*ibidem*, p.189). O seu senso de liberdade era a herança da Bahia marcada pela escravidão. A liberdade continha a defesa das tradições culturais que fazem o Brasil, formado por uma civilização mestiça, pólo de uma amálgama de aculturações.

A sua linguagem plástico-formal expressa aspectos de nossa realidade espiritual e cultural (figura 58). É a representação do Brasil e suas raízes. O artista desenvolveu um percurso ideativo autêntico caracterizado por uma linguagem plástica brasileira, sem ignorar os feitos da arte contemporânea de sua época no mundo.

Valentim não se fechava em dogmas, era aberto à vanguarda, contudo, não se preocupava com supostos modismos visuais que eram valorizados e estavam em voga. A vanguarda, para ele, não tinha sentido no contexto de fazer algo novo a fim de abandonar o rumo que tinha delineado para as suas criações.

Acreditava mais nos artistas que faziam uma escolha madura e consistente. Chegou a dizer: “... aposto na linguagem daqueles que jogam com a coerência, expressão pessoal e obstinação” (1973, p.189). Acreditava mais na tendência expressiva do artista, cuja marca provinha de sua própria personalidade criadora, capaz de refletir as “contingências e contradições da própria vida em dado momento de uma sociedade” (*op. cit.*, p. 188).



Fig. 58: Rubem Valentim
Emblema
acrílica sobre tela
1985 – 100 x 73 cm

Rubem Valentim depurou a cultura popular recebida, transformando-a numa articulação geométrica sensível, cuja principal expressão foi a de sentir e ser brasileiro. Morreu em 30 de dezembro de 1991.

9. Sintonizando

As obras realizadas para compor esta tese foram feitas com o propósito de homenagear os artistas Antonio Henrique Amaral, Arthur Bispo do Rosário, Luise Weiss e Rubem Valentim. Elas nasceram como sequência ao que vinha desenvolvendo como artista visual.

Os subsídios ideativos foram extraídos à partir da trajetória visual de cada um dos quatro artistas mencionados que compõem este estudo, na tentativa de aproximar a minha característica estilística em sintonia com a essência da produção de cada um deles, perfazendo o pretendido diálogo visual como proposta basilar para a realização desta minha nova produção.

Utilizei boa parte dos elementos escolhidos do meu repertório de materiais que vinha sendo mais habitual em meus trabalhos. Reutilizei fragmentos de gravuras para compor algumas colagens e matrizes em linóleo foram impressas para causar os efeitos pretendidos. Esculturas

compostas por canos de pvc, similar às estruturas usadas em instalações feitas anteriormente e outros apetrechos também foram usados, como a forma cilíndrica, o uso da madeira e o banquinho.

Mesmo que não estejam muito perceptíveis no contexto geral, alguns detalhes derivados de minha produção de gravura também foram inseridas em alguns momentos na feitura das obras, como a banana, o pássaro, a gravata e a sombra. Esses elementos foram reinterpretados para pertencerem às novas mensagens visuais.

10. Pontas e Bananas ou Sintonia Antonio Henrique Amaral

Sintonias visuais

Usei como referência da produção do artista Antonio Henrique Amaral a sua série de pinturas e gravuras “Campo de batalha”, em que há manifestação de entrelaçamento entre a banana e as pontas de um suposto garfo. O artista cria uma situação de guerra, luta, conquista e derrota.

Para compor o conjunto (figura 59) sintonia com o artista em foco, fiz uma banana em grande proporção sendo ultrapassada por três lanças ponteagudas (figura 60). A casca, cujas pontas são em formatos de gravatas, aludem ao meu trabalho anterior que utilizei esse adorno como tema por vários anos em meus trabalhos.

A peça contracena com mais duas pinturas trabalhadas com o fundo contendo impressões de gravuras, sendo compostas com ripas de madeira colocadas em ritmo. A primeira contém impressões da linogravura “Sou?” (figura 61) e a segunda, além de ter impressões desta

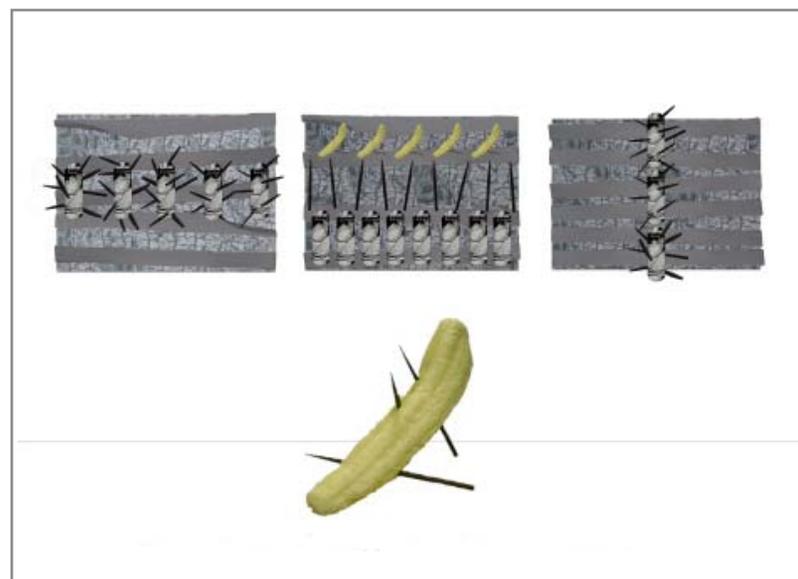


Fig. 59: *Pontas e Bananas*
Protótipo do conjunto
2008



Fig. 60: *Banana com casca*
madeira, espuma, barbante, tecido e acrílica
250 x 120 x 250 cm



Fig. 61: *Pontas e Bananas I*
(detalhe)

mesma gravura também tem da linogravura “Três Momentos” (figura 62). A impressão da gravura na tela remete ao meu grafismo feito no início de minha carreira, preenchendo o espaço todo do fundo. A gravura aqui deixa de ser gravura no seu esquema tradicional para servir de efeito pictórico.

O motivo principal da primeira é o cilindro perfurado com pontas, contendo rastros de impressão de gravura (figura 63). A tela representa o lado senil da luta cravada, dos restos ponteados ultrapassados no inimigo (figura 64).

A segunda tela contém cinco bananas ritmadas (figura 65). Cada uma está perfurada por duas hastes ponteadas. Outra sequência de treze hastes estão mais abaixo, completando a estruturação da pintura que alude aos derrotados e aos conquistados (figura 66).

As duas pinturas e o objeto formam o conjunto que tem a “banana conquistada” (figura 67) como minha versão sintônica com a obra de Antonio Henrique.



Fig. 62: *Pontas e Bananas I*
(detalhe)



Fig. 63: *Pontas e Bananas I*
(detalhe)

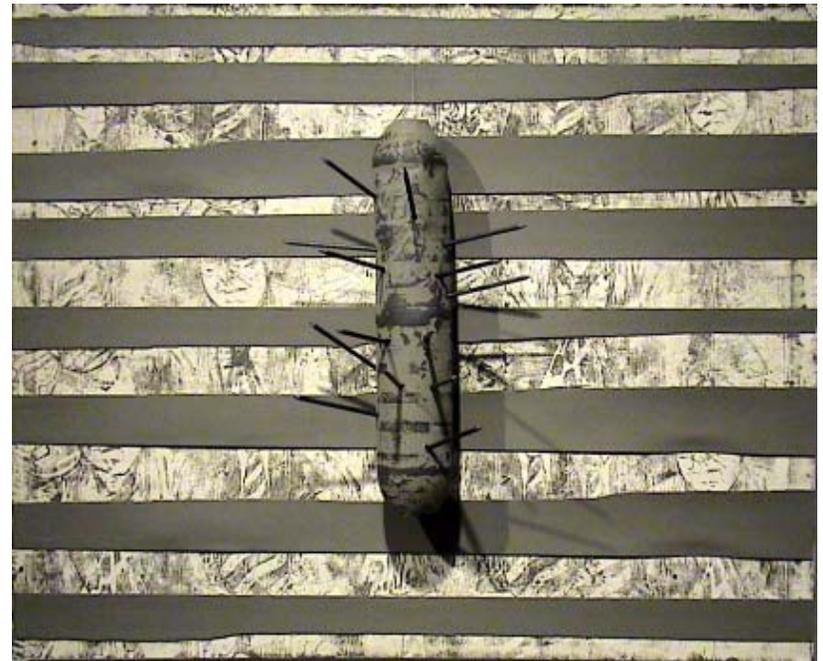


Fig. 64: *Pontas e Bananas I*
(detalhe)



Fig. 65: *Pontas e Bananas II*
(detalhe)



Fig. 66: *Pontas e Bananas II*
madeira, plástico, espuma, acrílica sobre tela
2009 – 110 x 90 cm



Fig. 67: *Pontas e Bananas*
conjunto
2009

11. Depositório para um Anjo ou Sintonia Arthur Bispo do Rosário

Sintonias visuais

Algumas obras de Arthur Bispo do Rosário que serviram de inspiração para efetivar a sintonia com a minha produção foram “Fichas de ônibus” (figura 42), “Planeta paraíso dos homens” (figura 44) e “Vassouras” (figura 45).

Utilizei o cabo da vassoura como suporte para criar três peças (figura 68). Cada uma estruturada em sete cabos de vassouras articulados de modo a sustentar os elementos dependurados. Na primeira fiz a articulação de “bolachas coloridas de madeira” presas por barbantes pretos (figura 69). Tiras de malha preta foram envoltas a várias destes círculos de madeira, dando a característica de espontaneidade e um certo improviso (figura 70).

A segunda peça foi composta por oito cilindros revestidos de colagens de gravuras, com “bolachas coloridas de madeira” (figura 71), unindo mais diretamente a minha obra anterior com a do artista em questão. O arranjo de barbantes pretos e tiras de malha foram utilizados

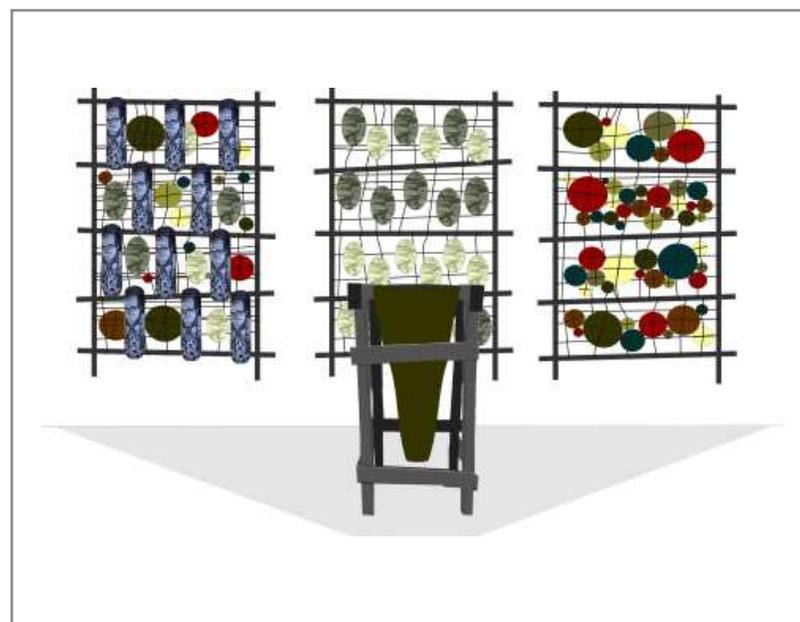


Fig. 68: *Depositório para um Anjo*
protótipo do conjunto
2008



Fig. 69: *Supostas Fichas I*
barbante, tecido e madeira pintada
2009 - 120 cm x 100 cm

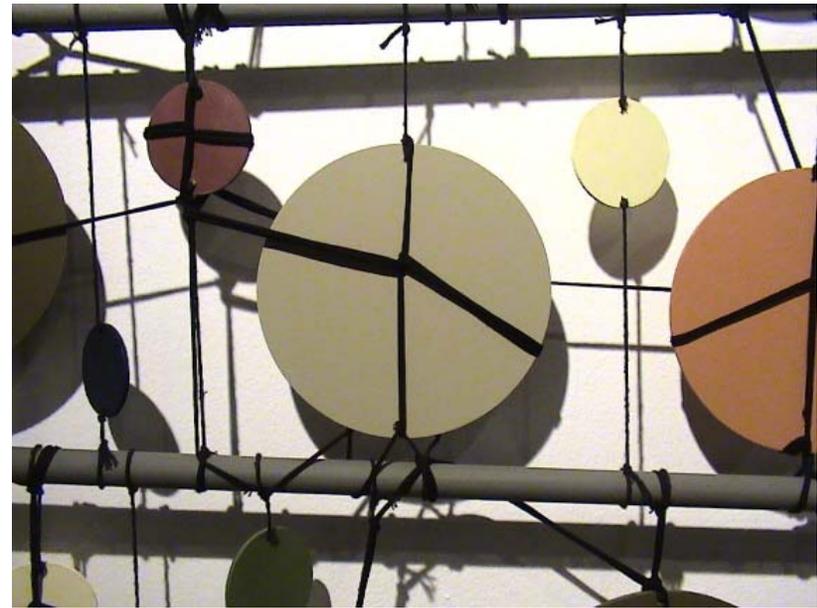


Fig. 70: *Supostas Fichas*
(detalhe)



Fig. 71: *Conhecidas Fichas*
plástico, barbante, tecido,
colagem de linogravura e madeira pintada
2009 - 120 x 100 cm

novamente, frizando a característica de uma construção informal (figura 72).

A terceira peça foi composta por bolachas coloridas de madeiras, tendo partes da gravura “Sou?” (figura 73) impressas. A sustentação por barbante e tiras de malha foram mantidas (figura 74).

Visualmente com as três peças de parede, eu já tinha conseguido ligar a obra de Bispo com a minha. Contudo a essência da criação de Bispo do Rosário está também em sua pessoa e em seu pensamento porque criou em direção ao ilimitado, recriando a si mesmo, numa experiência do além “morte”. E isso eu gostaria de representar na minha obra.

Como solução para essa argumentação, criei uma peça de madeira sustentando um enorme “filtro” confeccionado com feltro (figura 75), como uma espécie de depósito, para purificar as impurezas do mundo terreno rumo ao mundo celeste (figura 76). A criação de Bispo agora estava representado pelas “bolachas” coloridas de madeiras suspensas que adentram o filtro.

Para completar a instalação optei em respeitar o sentido de “plenitude” do artista que, geralmente, fazia o que fazia sempre com pomposidade. Fez o “*Manto de Apresentação*”, “*Estandartes*” e se dizia “Rei dos Reis”. A minha instalação em sua homenagem teria que representar essa “realeza” digno dos Reis. Completei a obra com um tapete, representando a limpeza, a ordem e a elegância (figura 77).



Fig. 72: *As Fichas que Sou*
(detalhe)



Fig. 73: *Conhecidas Fichas*
barbante, tecido e madeira pintada
2009 - 120 x 100 cm



Fig. 74: *Estrutura coletora*
tecido, barbante e madeira pintada



Fig. 75: *Estrutura coletora*
(detalhe)

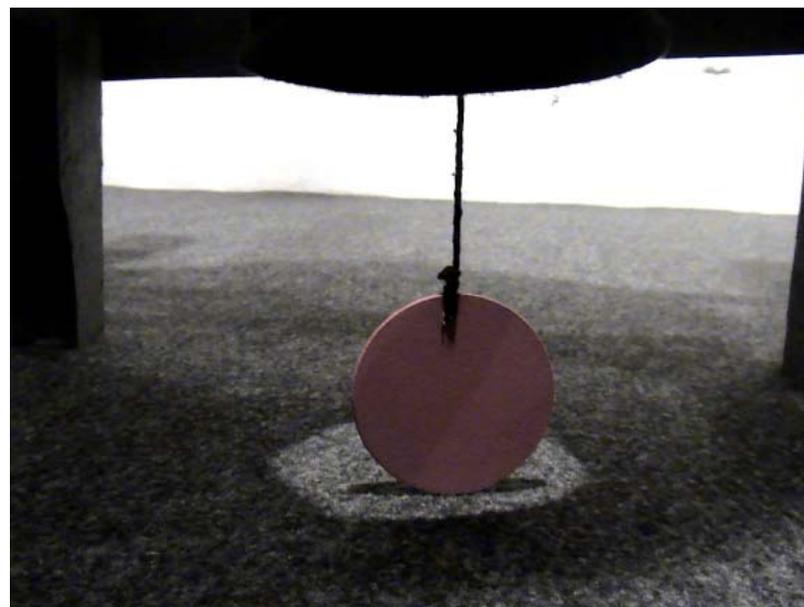


Fig. 76: *Estrutura coletora*
(detalhe)

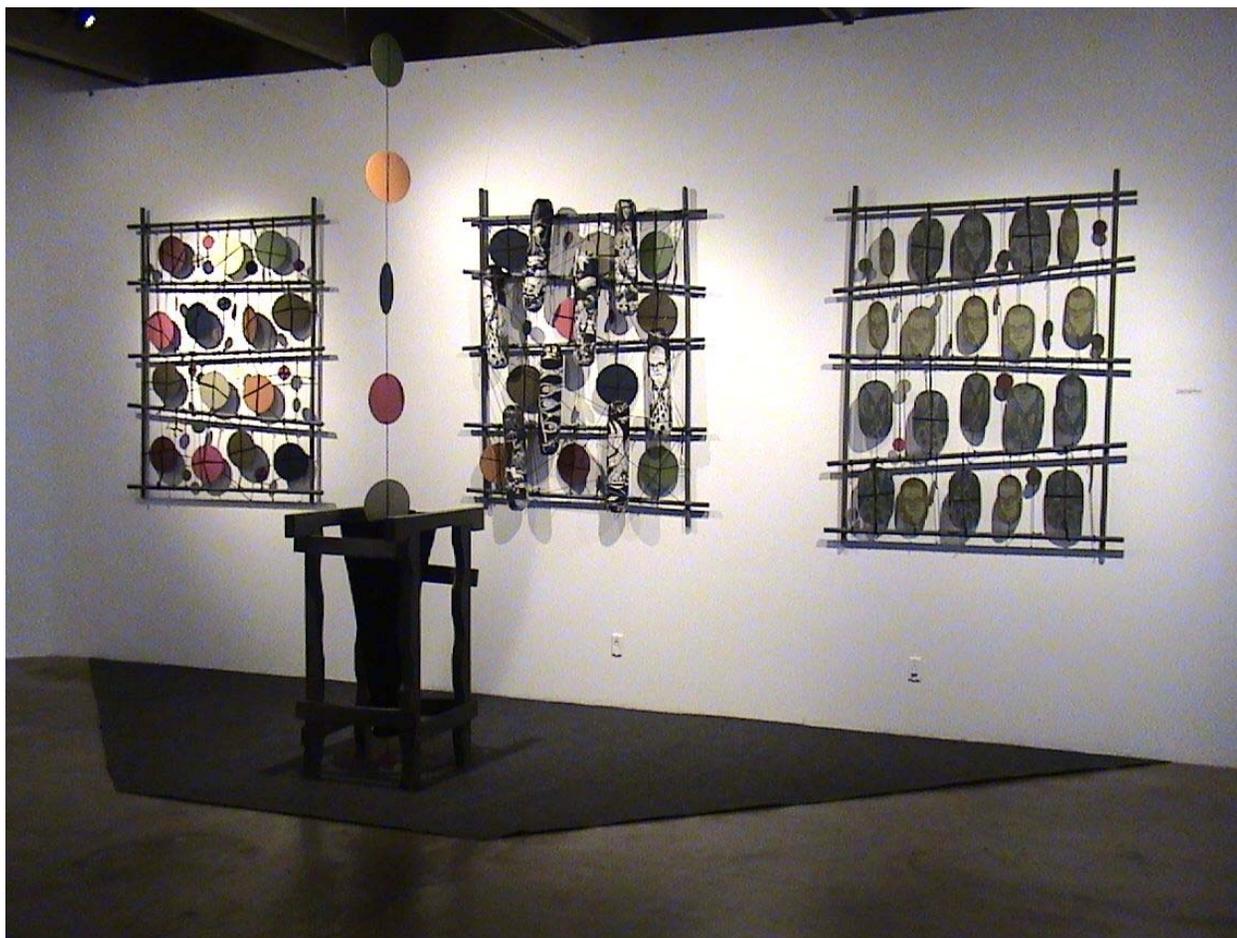


Fig. 77: *Deposítório para um Anjo*
conjunto
2009

12. Gavetas do Tempo ou Sintonia Luise Weiss

Sintonias visuais

Memória e identidade constituem a matéria prima das obras de Luise Weiss. Para fazer a sintonia com a sua produção (figura 78), escolhi uma fotografia que me era familiar desde criança. A imagem da foto é de meu pai dirigindo um trator, arando uma plantação de cana de açúcar, por volta dos anos iniciais da década de 1950 (figura 79).

Meu pai faleceu quando eu tinha um ano. Esta foto faz parte das poucas lembranças que tenho dele. Por isso é uma imagem muito significativa para mim. Confesso que se não tivesse visto as obras da Luise, provavelmente não teria coragem de mexer com o meu passado e nem faria uma obra que pudesse ser também uma homenagem ao meu pai, Flávio Sans.

Mas, ao ler uma das inquirições da artista, encontrei a resposta para a minha escolha. Luise Weiss indaga:

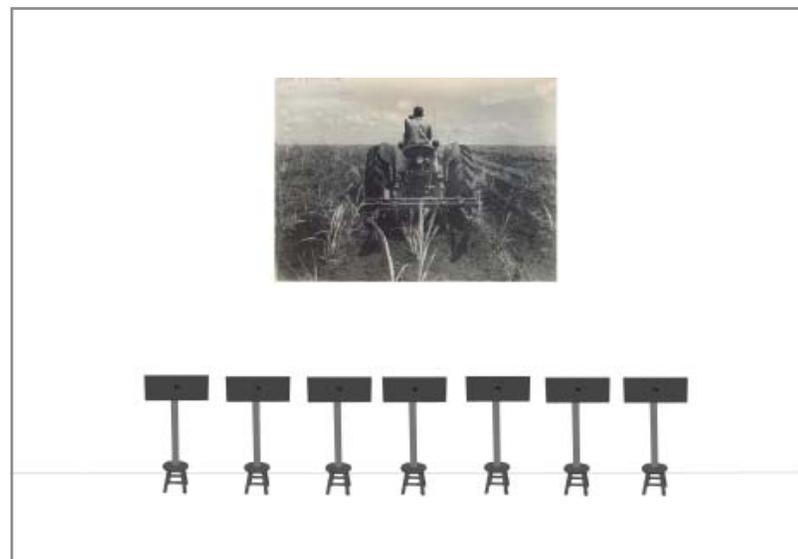


Fig. 78: *Gavetas do Tempo*
protótipo do conjunto
2008



Fig. 79: *Gavetas do Tempo*
(detalhe)

“Um mundo contemporâneo produzindo tantas imagens, dá lugar ao retrato? É nos Livro dos Mortos do Egito Antigo que encontro um trecho que indica uma pista.

‘Preservar o nome dos pais constituía o dever compulsório de todo filho piedoso, e cada oferenda que se fazia no túmulo de um homem, por menor que fosse contanto que com ela se dissesse o nome do falecido, ajudava a fazer que continuasse existindo a pessoa cujo nome se mencionava’ (apud WEISS, 2006, p. 18).

Assim como Luise pensa, homenageá-los é dar-lhes vida por meio de pinceladas, matéria e cor, no meu caso, manter viva a “memória” de meu pai por meio da instalação composta por foto e objetos.

O elemento principal da instalação criada é a foto de meu pai, ampliada em grande proporção. Meu pai está de costas, como se estivesse indo embora, distanciando-se. A morte representa uma distância para quem fica. Ele está de costas, isso vem a coincidir a não lembrança de sua fisionomia, pois eu era muito pequeno quando ele morreu.

Sou a semente de um elo entre meus pais. Escolhi a gravura “Sou?”, um auto-retrato que fiz para servir de

contato visual com a imagem de meu pai. Juntei a minha imagem com a dele, sou seu fruto, ele está em minha cabeça e em meu rosto (figura 80). A cabeça parece ser o local exato para se resgatar a memória de algo. Com isso pretendi localizar a junção principal dos guardados, das lembranças efetivas.

Montei cinco gavetas com suportes de pvc sobre banquinhos (figura 81), criando objetos representativos sobre o ato de “guardar”. Aqui as gavetas representam ao mesmo tempo a memória e o esquecimento (figura 82). Dentro de cada gaveta coloquei a fotografia de meu pai, trabalhada em computação gráfica, contendo um pássaro levando uma gravata no bico. O pássaro, detalhe de uma de minhas gravuras representa uma marca minha inserida na imagem principal. São cinco fotos trabalhadas, uma em cada gaveta (figura 83) . A do centro contém a “comunhão”, a foto de meu pai com o meu auto-retrato. Para as duas gavetas da esquerda, a imagem vai escurecendo, significando a “morte”, o esquecimento. Para a direita, as imagens vão clareando, aludindo à luz e à paz (figura 84).



Fig. 80: *Gavetas do Tempo*
(detalhe)



Fig. 84: *Gavetas do Tempo*
(detalhe)

Coloquei um tapete preto debaixo dos objetos com as gavetas, em sinal de respeito à “morte” e à “ausência”.

Confesso também que criar esta instalação me fez bem. Enfrentar a “ausência” também é um meio de alimentar o elo existente e trazer à tona, por meio da “memória”, sentimentos, amizade e respeito.

Esta obra para mim representa uma comunhão entre pai e filho, tão necessária para o fortalecimento de ambos, quer seja no plano terreno ou quer seja no plano espiritual (figura 85).



Fig. 82: *Gavetas do Tempo*
(detalhe)



Fig. 81: *Gavetas do Tempo*
(detalhe)



Fig. 83: *Gavetas do Tempo*
(detalhe)



Fig. 85: *Gavetas do Tempo*
conjunto
carpete e objetos - 450 x 60 x 160 cm
painel fotográfico – 100 x 120 cm
2009

13. Sombra Emblemática ou Sintonia Rubem Valentim

Sintonias visuais

Rubem Valentim produziu uma nova signografia, uma espécie de escrita, oriundas das referências da religiosidade afro-brasileira. O seu intuito era o de mostrar a ordem sensível, a disposição das formas distribuídas objetiva e harmoniosamente no suporte escolhido, além de transmitir um teor mítico.

Para Rubem, a poética da linguagem era mais importante do que o suporte. Por isso sua obra se destaca, transmite uma mensagem além do óbvio e evidente. Não importa a técnica utilizada, embora o artista soubesse lidar muito bem com as possibilidades de cada material escolhido, as suas formas fazem combinações múltiplas, resultando na organização de uma geometria original. Bené Fonteles dizia sobre a serigrafia do artista, “sua gravura é escultura, pintura, objeto, objeto desenhado. Tudo um todo”⁷.

É esse “todo” em sua obra que me propuz a realizar, independente da modalidade técnica (figura 86). Usando



Fig. 86: *Sombras Emblemáticas*
protótipo do conjunto
2008

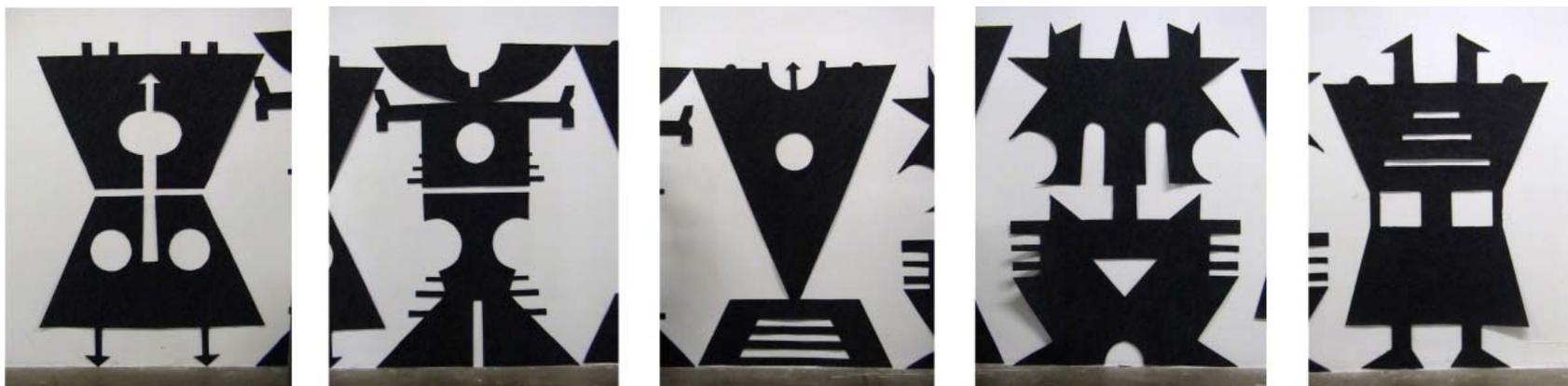


Fig. 87: *Sombras Emblemáticas*
(detalhe)

alguns esquemas parecidos, criei cinco novos “emblemas” em carpete cinza, neutralizando as cores e mudando os suportes costumeiros de Valentim. Os seus esquemas geométricos e o seu modo de articular as formas são marcas pessoalíssimas e mesmo que eu não use o colorido de suas pinturas e gravuras, a sobreposição e vazados dos relevos e das esculturas, sintonizo com sua obra por meio de sua essência que está além do material utilizado. Aqui

⁷ Texto de apresentação do curador da mostra *Valentim 22/92 “Antes arte do que tarde”*, realizada no Museu de Arte de Brasília, no Palácio Itamaraty, na Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília e na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

representada pelas silhuetas parecidas com os seus esquemas geometrizados (figura 87).

Para dialogar com as imagens referências à sua obra, fiz cinco esculturas com canos de pvc, alterando duas peças com ombros (figura 88) e três sem (figura 89), representando a figura masculina e feminina respectivamente. A minha intenção foi a de juntar os esquemas geométricos gerados à partir das obras de Valentim com a minha articulação simétrica das esculturas. A junção entre estas peças e os emblemas colocados na parede aconteceu propositalmente por meio de uma



Fig. 88: *Sombras Emblemáticas*
(detalhe)



Fig. 89: *Sombras Emblemáticas*
(detalhe)

espécie de sombra preta, feita em carpete, proveniente das “figuras”, aliando e casando com as formas geometrizadas, em carpete cinza (figura 90).

A imitação da sombra das peças, refletindo entre e sobre os emblemas ao fundo, não é apenas uma projeção de um objeto, mas dialoga tanto com o seu referencial concreto quanto com as formas onde se reflete. As sombras projetadas são um simulacro de energia vital (figura 91).

As formas cinzas que fiz, como resultante de um desdobramento da obra do artista, colocadas na parede fazem parte do visual refletido das esculturas, formando uma imagem continuada, ao mesmo tempo geometrizada em sintonia com a repetição das supostas sombras das esculturas que representam o ser humano.

A linguagem plástica de Valentim foi respeitada e valorizada, sendo imbuída com outra característica de esquematização, valorização da simetria e pulsão da cor, esta bem objetiva na parte superior de cada peça tridimensional.

A obra de Valentim como alusão a algo transcendental é o sentido que propuz recriar na instalação

proposta. A vista geral da instalação (figura 92) mostra que as esculturas são como guardiões, elas protegem as partes colocadas atrás. Essas figuras representam o respeito e a ordem, imbuídas de um certo poder como defensoras que parecem evitar a penetração de forças contrárias e a intromissão de focos impuros. São protetoras que agem com a força onipresente das sombras.

A instalação simboliza o instante sagrado, a junção entre o desejo individual e coletivo do homem com o poder sobre-humano, que rege a manifestação do universo.

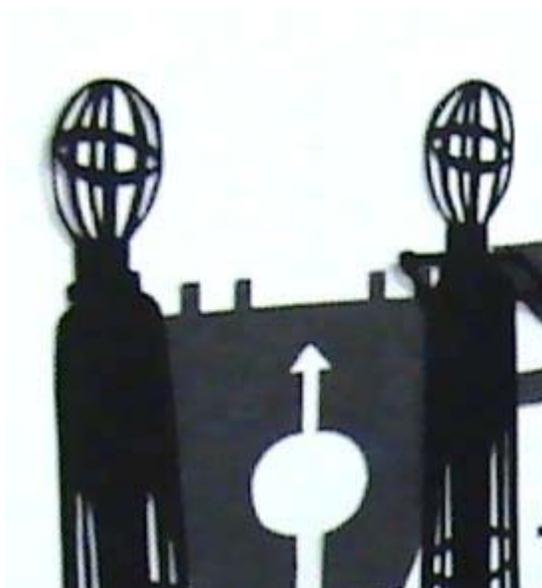


Fig. 90: *Sombras Emblemáticas*
(detalhe)



Fig. 91: *Sombras Emblemáticas*
(detalhe)

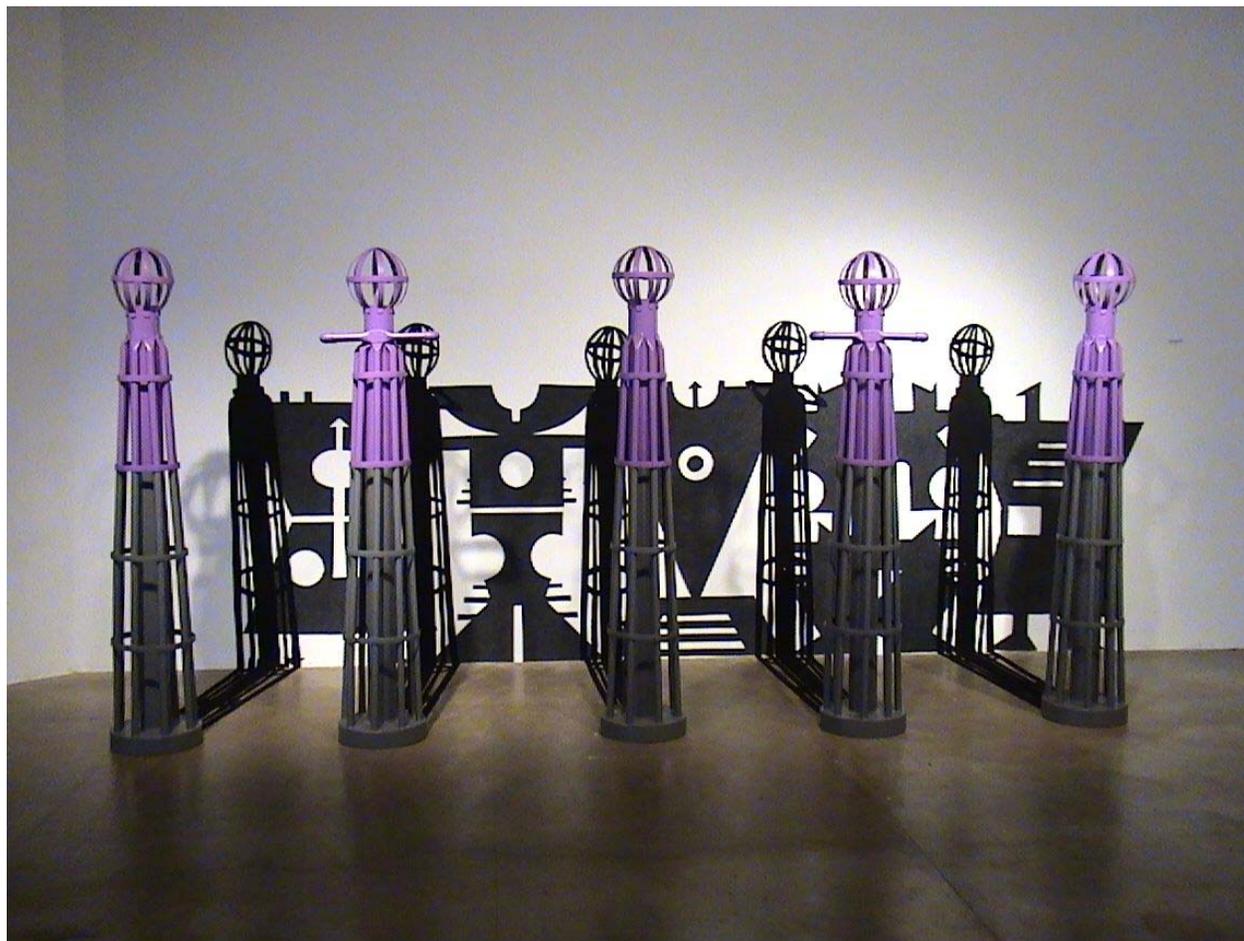


Fig. 88: *Sombras Emblemáticas*
conjunto
canos de PVC, cimento e carpete
2009 - 310 x 160 x 100 cm

14. CONCLUSÃO OU O INÍCIO DE UMA ETAPA

O presente estudo gerou uma oportunidade de me compreender melhor enquanto artista visual. O meu temperamento sempre foi firme e até radical em criar, sempre tentando que a nova obra porvir tivesse vínculo com a anterior. No decorrer de minha trajetória artística, aconteceram mudanças gradativas na concepção de minhas obras, não tendo alterações bruscas, repentinas.

As instalações realizadas neste estudo mantêm um elo com o meu trabalho anterior e também estão em sintonia com as mensagens de uma determinada produção dos artistas estudados. Estas criações apontam, de modo latente, a uma nova vertente, mais aberta e ampla, para seguir novos rumos expressivos em minha trajetória artística.

É um momento ímpar em meu processo de trabalho. Estas obras completam uma etapa de produção e abrem outra. Percebo que elas rompem com a necessidade pessoal que tinha em me manter fiel ao realizar uma

determinada quantidade de obras, sempre respeitando a coerência técnica e temática. Assim como o meu forte apego à fase da “sátira” em minhas gravuras que perdurou tanto tempo.

Antes não sentia a necessidade de partir para outra meta, como sinto agora. Percebia que estava chegando o momento de avançar para novas direções. O aproveitamento de objetos, caixas de madeira, banquinhos e outros materiais que há algum tempo estão participando de algumas das obras que realizei nos últimos anos, passa a ser um ponto comum de utilização e manuseio.

A variedade de materiais é um estímulo à experimentação de como interferir sobre os mesmos e associá-los entre si. É um modo de expandir a expressão buscando linguagens diferentes.

Quando surge a ruptura consciente, que possibilita a criação para novos campos, é um verdadeiro impulso à

reflexão e liberação de eventuais amarras que necessitavam ser desatadas.

Este estudo em Arte trouxe a oportunidade de rever algumas obras que fiz em épocas passadas, de estimular a criação de novas obras e serviu para alinhar o eixo substancial da minha produção atual. Também foi significativo poder me perceber como apreciador cultural.

Foi por meio da minha apreciação como visitante de exposições que pude estimular a minha criatividade. Lembrar que vi as gravuras de Antonio Henrique Amaral quando eu tinha 11 anos e que as suas obras, de modo geral, me cativavam, serviu para realizar um conjunto de obras em sua homenagem, cujo diálogo visual se projetou no resultado final de um combate, no qual as perfurações com pontas foram evidenciadas.

A banana que surgiu em meu trabalho, na gravura “O comedor de banana”, sem ter relação direta com a obra do artista, pôde ser redirecionada como referência à sua obra de modo proposital.

O grafismo que desenvolvia em meus desenhos no final da década de 1960 até meados de 1970, tinha a linha

como partida preenchendo o espaço todo do papel. Ao ver as obras de Arthur Bispo do Rosário, eu senti similaridade com esse modo de preenchimento do espaço que o artista também fazia em seu trabalho. Realizei a instalação em sua homenagem, sendo que os espaços das obras colocadas na superfície da parede foram preenchidos por completo.

Percebi nas obras de Luise Weiss o modo de interpretar seu mundo próximo, suas lembranças e guardados como fonte artística, como um elo fundamental entre o fazer e o existir. Creio que isso me aproximou do seu trabalho. Apreciando suas obras, passei a me interessar pelo meu próprio baú do passado. Justamente, sobre o meu passado, se existe um tema mais forte e difícil para mim é sobre o meu pai. Fiz uma instalação que, além de remeter ao senso imagético de Luise, é também uma homenagem ao meu pai, fazendo de minha tristeza o berço para a criação, transformando a ausência em presença, como fruto e sintonia com a minha própria vida. Era o momento de eu externar a gratidão por ele ter sido o meu pai.

Pude observar em várias oportunidades os emblemas transcendentais de Rubem Valentim, que

transmitem pureza, objetividade e a representação da miscigenação do povo brasileiro. A instalação que fiz em sua homenagem propõe dogmas como relação à sua obra.

No meu caso, a criação nasce do sentimento, não tenho como separar o *fazer* e o *sentir* para produzir algo em Artes. A escolha da produção dos artistas para servir de estímulo para a minha nova criação realizada como parte integrante deste estudo aconteceu pelo “sentimento”. A palavra parece vaga se não for direcionada. O sentimento como sensação por ter apreciado, visto com admiração. Vi as obras de cada artista escolhido e admirei, tive uma empatia pelo modo singular de criação de cada um deles. Isso formou o respeito que tenho por suas obras.

As palavras de Octavio Paz (1991, p.52) me auxiliam a uma compreensão: “sentir é antes de tudo sentir alguma coisa ou alguém que não somos nós. Sobretudo: sentir com alguém. Até para se sentir a si mesmo, o corpo busca outro corpo. Sentimos através dos outros.”

Acrescento ainda o dizer de João Francisco Duarte Jr.: “Tudo aquilo que é sentido por nós faz sentido, ao mesmo tempo que nos indica um sentido a seguir”. (p.217)

O sentido que segui neste estudo foi o de unificar a admiração, o respeito e a gratidão. Admiração como resultado de uma “empatia” pelas obras dos artistas escolhidos⁸. Respeito por tentar entender as situações em que as suas obras foram criadas e ter consideração pelos mesmos como importantes artistas. Gratidão por realizar uma sintonia com suas obras como agradecimento por suas capacidades artísticas.

Os meus modos de apreciar e de agradecer foram os meios aparentemente simples que me levaram a realizar este estudo. Mas, não é tão simples assim. Há no bojo dessa minha “apreciação” muitos argumentos e um deles, que considero primordial, é que de algum modo as obras desses artistas marcaram a minha memória.

Marcado, quero dizer, registrado em minha memória como algo elevado, autêntico e próximo. Coisas que nos

⁸ Há o lado genuíno da apreciação de uma obra visual. Quando isso acontece, há um encontro entre o pensamento de quem a fez com o de quem a vê. Diria que esse encontro é um modo de “empatia” que acontece do apreciador para com a obra mirada. Muitos aspectos significativos envolvem esse momento e um dos mais importantes é a “sinceridade” consigo e com a interpretação feita. O assunto é vasto e o tratei com mais propriedade no livro “Fundamentos para o ensino das artes plásticas” (2005).

marcam a vida, diferem de pessoa para pessoa. As diferenças são fundamentais para o enriquecimento do ser humano. Considero “próximo” porque me identifiquei com suas obras. Isso me fez recriar a minha própria condição de artista, sintonizando-me com essas criações. A escolha de quatro artistas foi adequada com a execução de quatro instalações, contendo objetos, pinturas, gravuras, fotografia e obras feita por impressão digital. Enfim, possibilidades materiais e alternativas visuais que me representam atualmente como artista.

A solução visual que encontrei para a realização e completude desta pesquisa em Arte consolidou de fato o caminho iniciado a partir da minha produção como gravador. Passei grande parte da minha produção fazendo gravuras que satirizavam a classe política para com a sociedade, mesmo que não visasse diretamente representar alguma situação específica. Fiz isso de modo original, sabendo que usava recursos visuais que, muitas vezes, mantinham alguma familiaridade com a gravura popular. Mas o que me movia insistentemente era o fato de estar ciente de fazer uma obra que me representava como brasileiro. O contexto

“Arte Brasileira” sempre me seduziu.

Como identificação que sinto com as obras dos artistas escolhidos, há essa questão do nacional e do autêntico. Eles e eu, também me coloco nesse quadro, temos em comum na realização de nossas obras artísticas o elo com a vida pessoal, com nossas particularidades cotidianas. “Ninguém revive a história alheia” dizia Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 1986, p. 24). Cada um de nós tem um caminho próprio e único.

Os processos de produção destes artistas evidenciam diferenças fundamentais que garantem riqueza e especificidade. Contudo, o teor simbólico de suas obras e o foco de intersecção entre eles é o cotidiano, o estar próximo, o que é vivido por cada um, com raízes em suas histórias pessoais.

Antonio Henrique Amaral mostrou o Brasil com as suas “bananas”; Bispo do Rosário nunca quis ser artista: criava por uma necessidade real de existência. Foi um brasileiro nato, sem influências e interferências externas. Criava o que estava guardado em sua “memória”; Luise Weiss manteve a forte ligação de sua vida pessoal e de

seus antepassados como recurso expressivo; Rubem Valentim foi declarado um grande artista que representava a “alma” do brasileiro, a consciência do povo, da terra.

O senso comum entre os artistas escolhidos é a autenticidade que, ao mesmo tempo em que representam a si próprios também fazem parte dos diferentes aspectos que compõem o mosaico da Arte Contemporânea Brasileira hoje. Suas obras me atraem pela coerência, expressão pessoal e obstinação nas trajetórias pautadas pela autenticidade de criação.

Temos aqui, algumas habituais menções que permeiam as minhas obras artísticas feitas neste estudo: memória, sentimento, gratidão e ser brasileiro. Creio que estas palavras representam a motivação principal da minha produção realizada. A compreensão que poderia traduzir é que das situações vivenciadas, gravadas em minha memória, destacam-se aquelas registradas pela hierarquia do sentimento. Como apreciador de exposições, senti empatia com determinadas obras e isso ficou armazenado de modo a eclodir e ser resgatado no momento necessário.

Na escolha dos artistas para uma sintonia com suas

obras, a fim de representar “gratidão” e homenagem por suas produções, a lembrança dos nomes surgiu à mente para servir de base ao estudo realizado.

A minha obra nasce de onde estou e de situações em que vivo. Dou valor àquilo que está próximo, mais direto, não impedindo a compreensão das informações que me vêm de longe, de forma mais indireta.

Para traduzir o meu pensamento, recorro às palavras de Paulo Freire: “A minha mundialidade se explica por minha brasilidade, a minha brasilidade se explica por minha pernambucanidade, a minha pernambucanidade se explica por minha recifensidade” (2000. p. 42). Se a minha obra contém significados universais, isso é natural, próprio do contexto “Arte” em ultrapassar fronteira. Mas, a origem do que faço artisticamente está em mim, naquilo que me cerca e naquilo que vivo.

As minhas instalações em forma de poéticas visuais nada mais são do que um elogio à Arte Brasileira, aqui representada simbolicamente pelos artistas: Antonio Henrique Amaral, Arthur Bispo do Rosário, Luise Weiss e Rubem Valentim.

15. Referências

AMARAL, Antonio Henrique. Antonio Henrique Amaral. Entrevista concedida a Frederico Moraes. Rio de Janeiro: **Diário de Notícias**, 20 set. 1969.

AMARAL, Aracy. **Antonio Henrique Amaral**. Atibaia: 2007. Entrevista concedida a Paulo Cheida Sans em 26 mai 2007.

ARGAN. Giulio Carlo. Rubem Valentim. In: **Rubem Valentim** - 31 objetos emblemáticos e relevos emblemas: catálogo. Rio de Janeiro: MAM, 1970. Catálogo de exposição do artista Rubem Valentim.

BAITELLO JR., Norval. Luise Weiss – “aquatinium” e “pepi”. p. 19 – 20. In: WEISS, Luise. **Luise Weiss**. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial do Estado, 2004. 158 p.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo / Porto Alegre: Perspectiva / Fundação loschpe, 1991. 134 p.

_____. Tópicos utópicos. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1998. 198 p.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Imaginário e EDUSP, 1991. 128 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 2007. 210 p.

BELLUZZO, Ana Maria; **AMARAL, Antonio Henrique**, Obra Gráfica: 1957 / 2003. Coordenação editorial e entrevista de MILLIET, Maria Alice. São Paulo: Momesso edições de Arte. 2004. 220 p.

_____. A arte por ela mesma. In: **Releituras**: catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1984. Catálogo da exposição Releituras.

BLAUTH, Lurdi. Ativar o vazio / cheio numa produção gráfica

peçoal. **Revista de Artes Visuais**, nº 23, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes Visuais da UFRGS – nov. 2005. Disponível: www.feevale.br/files/documentos/doc/20417.doc. Acesso: 21 de junho de 2009.

BRASIL, Assis. **Arte e deformação**: como entender a estética moderna. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987. 104 p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. 13 ed. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. p. 15 – 22 e p. 603 – 605.

CLAUS, Marta. Arthur Bispo do Rosário: a criação artística. **Existência e Arte** - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano II - Número II – janeiro a dezembro de 2006. Disponível: <http://www.existenciaearte.ufsj.edu.br>. Acesso em 14 de setembro de 2008.

COSTELLA, Antonio F. **Gravuras**: catálogo. Campos do

Jordão: Casa da Xilogravura, 1994. Catálogo de exposição do artista Paulo Cheida Sans.

D'AMBRÓSIO, Oscar. **Luise Weiss**: a poética do tempo. Disponível: <http://www.artcanal.com.br/oscardambrosio/luiseweiss.htm>. Acesso: 25 de abril de 2009.

D'HORTA, Vera (Org.). **Arnaldo Pedroso d'Horta**: O Olho da Consciência: Juízos críticos e obras desajuizadas. São Paulo: Imprensa Oficial, Secretaria de Estado da Cultura e Edusp, 2000. 410 p.

DALLARI, Dalmo de Abreu; KORCZAK, Januz. **O direito da criança ao respeito**. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1986. 104 p.

DUARTE JR., João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. 4 ed., Curitiba: Criar Ed., 2006. 228 p.

ECO, Humberto. **História da feiúra**. Trad. Elina Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. 454 p.

FONTELES, Bené. **Valentim 22/92**: antes arte do que tarde:

catálogo. Brasília e São Paulo: Museu de Arte de Brasília, Palácio Itamaraty, Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1992.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Editora UNESP, 2000. 134 p.

FREITAS, Verlaine. **Adorno & a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. 72 p.

GABEIRA, Fernando. **Bispo**. Rio de Janeiro: Documentário sobre o artista Arthur Bispo do Rosário. Série: Cartas. 9 min., s/d. Disponível: www.youtube.com/watch?v=x9wc-XoCcw. Acesso: 12 de outubro de 2008.

GULLAR, Ferreira. In: **O meu e o seu**: gravuras de Antonio Henrique Amaral: álbum de gravuras. São Paulo: Edição do artista, 1967.

GULLAR, Ferreira. **Relâmpagos**: dizer o ver. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 175 p.

GULLAR, Ferreira. **Resmungos**. Ilustrações de Antonio Henrique Amaral. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006. 208 p.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário – O Senhor Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. 208 p.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 104 p.

KATZ, Renina. Luise. p. 139 – 142. In: WEISS, Luise. **Luise Weiss**. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial do Estado, 2004. 158 p.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. 152 p.

LEGRAND, Gerard. **Dicionário de filosofia**. Lisboa: Edições 70, 1983. p. 211 – 212.

LOURENÇO, Maria Cecília. Rever um ato de contemporaneidade. In: **Releituras**: catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1984. Catálogo da exposição Releituras.

MATTOS, Cláudia Valladão de. In: **Saga**: Luise Weiss. São Paulo, Espaço Fundação Sticckel, 2006, 20 p. Catálogo de exposição da artista Luise Weiss.

MILLIET, Maria Alice. **Antonio Henrique Amaral**, Obra Gráfica: 1957 / 2003: catálogo. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2004, 36 p. Catálogo de exposição do artista Antonio Henrique Amaral.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. 7 Ed. Trad. Edgar de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. 68 p.

PASSERON, Roger. **Picasso**. São Paulo: Câmara de Comércio e Indústria Franco - Brasileira, 1986. 278 p.

PAZ, Octavio. **Convergências**: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. 242 p.

PEDROSA, Mário. A contemporaneidade de Rubem Valentim. In: **Rubem Valentim** - 31 objetos emblemáticos e relevos emblemas: catálogo. Rio de Janeiro: MAM, 1970. Catálogo de exposição do artista Rubem Valentim.

RIBEIRO, Darcy. **Universidade Para Quê?** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986. 32 p.

SANS, Paulo de Tarso Cheida. **Fundamentos para o ensino das artes plásticas**. Campinas: Alínea, 2005, 108 p.

SIMAS, Renée Gunzburger. Grav-ata. In: **Paulo Cheida Sans**: Desenhos e gravuras: catálogo. Brasília: Casa da Cultura da América Latina da UnB, 1995. Catálogo de exposição do artista Paulo Cheida Sans.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. **Paulo Cheida Sans**: catálogo. Belo Horizonte: Cemig, 2002. Catálogo de exposição do artista Paulo Cheida Sans.

VALENTIM, Rubem. Texto: depoimentos. In: GULLAR, Ferreira. **Arte brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. p. 186 – 191.

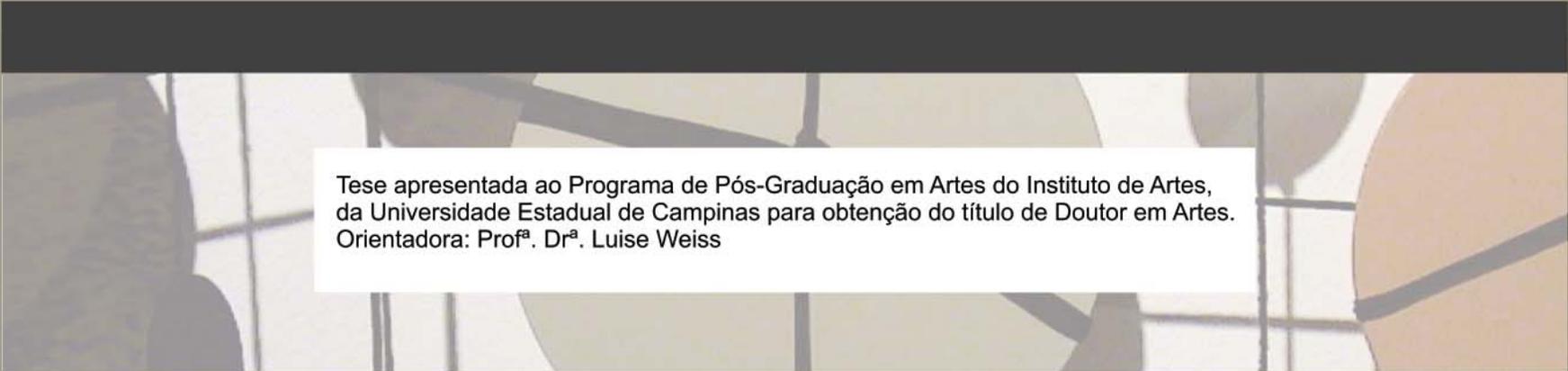
VIEIRA, José Geraldo. Pinturas de Antonio Henrique do Amaral. São Paulo: **Folha de S. Paulo**, 06 ago. 1969. Disponível: www2.uol.com.br/ahamaral/critica/banana.htm. Acesso: 23 out. 2008.

WEISS, Luise. Luise Weiss. p. 62. In: KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. **Gravura**: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural e Cosac & Naify, 2000. 270 p.

_____. **Luise Weiss**. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial do Estado, 2004. 158 p.

_____. **Saga**: Luise Weiss. São Paulo, Espaço Fundação Stickel, 2006, 20 p. Catálogo de exposição da artista Luise Weiss.

YAZIGI, Lafite. **As obras de Arthur Bispo do Rosário**: ensaio fenomenológico. In: Anais do Congresso ARIC, Amiens, França, 2003, 18 p.



Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes,
da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Artes.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luise Weiss