



RODRIGO SOARES GUIMARÃES

7 CADERNOS

CAMPINAS

2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RODRIGO SOARES GUIMARÃES

7 CADERNOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

ORIENTADOR: MÁRCIO DONATO PÉRIGO.

Este exemplar corresponde à versão final de dissertação defendida pelo aluno Rodrigo Soares Guimarães, e orientada pelo Prof. Dr. Márcio Donato Périgo.

CAMPINAS

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Guimarães, Rodrigo Soares, 1976-
G947s 7 cadernos / Rodrigo Soares Guimarães. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Marcio Donato Périgo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Desenho. 2. Cor. I. Périgo, Marcio Donato, 1949-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: 7 notebooks

Palavras-chave em inglês:

Design

Color

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Marcio Donato Périgo [Orientador]

Lygia Arcuri Eluf

Andre Luiz Tavares Pereira

Data de defesa: 29-01-2015

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pelo
Mestrando Rodrigo Soares Guimarães - RA 124051 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Marcio Donato Périgo
Presidente


Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Titular


Prof. Dr. Andre Luiz Tavares Pereira
Titular

RESUMO

Todos sabemos que é difícil tentar expressar num discurso verbal o que é arte. Quando indagado sobre esse mesmo dilema, o músico contemporâneo Frank Zappa (1940-1993) afirmou que "escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura". Ainda assim, gostaria de arriscar essa empreitada com a intenção de explicitar parte de meu processo de construção das imagens, principalmente as que foram realizadas durante essa investigação sobre os cadernos de desenho. A construção de tais cadernos impõe um processo de reflexão específico, ligado aos meios expressivos que permitem uma aproximação mais adequada com a imposição determinada pelas configurações técnicas de formatos e suportes que os cadernos de desenho impõem, tanto na sua confecção, como no manuseio e, até mesmo, nas formas de expor. Visando expressar-me textualmente da forma mais racional, clara e sistemática possível sobre minha própria produção, dentro da perspectiva de um olhar pautado pela poética visual proposta, decidi organizar esse olhar, essa reflexão por meio da seleção, apresentação e análise de sete cadernos separados em capítulos distintos. Eles evidenciam eixos comuns importantes, como as questões afetivas que direcionam e moldam a construção das imagens, as escolhas cromáticas carregadas de informações visuais ou assumindo uma postura de franca vocação documental, como a proposta praticada há muito pelos artistas viajantes, acadêmicos ou contemporâneos. A confecção ritualizada dos cadernos, prevê posturas diversas em várias etapas do trabalho, da escolha dos materiais, procedimentos técnicos, tomada de decisões, direcionamento do olhar, da memória ou de experimentações mais livres, até a sua completa finalização.

PALAVRAS-CHAVE: DESENHO, COR, CADERNO DE DESENHO, ARTISTA VIAJANTE, REGISTRO GRÁFICO.

ABSTRACT

We all know that it is difficult to try to express a verbal discourse what is art. When asked about this same dilemma, the contemporary musician Frank Zappa (1940-1993) said that "writing about music is like dancing about architecture." Still, I would risk this venture with the intention of explaining part of my images of the construction process, especially those carried out during the investigation into the sketchbooks. The construction of such notebooks impose a particular reflection process on the expressive means to a more appropriate approach to the imposition determined by technical configurations of formats and supports the sketchbooks impose both in its making, as the handling and, even in the forms of display. In order to express myself literally the most rational, clear and systematic as possible on my own production, from the perspective of a look marked by poetic visual proposal, decided to organize this look, this reflection through the selection, presentation and analysis of seven separate notebooks in separate sections. They show important common axes as affective issues that drive and shape the construction of images, loaded chromatic choices of visual information or assuming an attitude of frank documentary vocation, as the proposal practiced long by artists travelers, students or contemporary. The ritualized manufacture of notebooks, provides for various positions in various stages of work, the choice of materials, technical procedures, decision-making, direction of gaze, memory or more free trials until its full completion.

KEYWORDS: DESIGN, COLOR, DESIGN NOTEBOOK, ARTIST TRAVELER,
LOG GRAPH.

SUMÁRIO

<i>Introdução</i>	pg. 01
1.0 - O Caderno de Caraíva.....	pg. 05
1.1 - O Caderno de viagem.....	pg. 07
1.2 - Da construção do olhar.....	pg. 09
1.3 - A tradição do viajante.....	pg. 11
1.4 - Dos procedimentos.....	pg. 14
1.5 - Vivência x processo.....	pg. 21
2.0 - O Caderno do Vale do Ribeira.....	pg. 23
2.1 - Tão perto e tão longe.....	pg. 25
2.2 - Vivência x processo.....	pg. 26
2.3 - O viajante contemporâneo.....	pg. 27
2.4 - Vergara.....	pg. 27
2.5 - Matuck.....	pg. 29
2.6 - Patrimônio Vivo.....	pg. 41
2.7 - Desafios da preservação.....	pg. 42
3.0 - O Caderno dos Guarani M'bya.....	pg. 45
3.1 - Da vivência nas aldeias do Jaraguá.....	pg. 47
3.2 - Imagem e espiritualidade.....	pg. 48
3.3 - Construção de grafismo.....	pg. 49
3.4 - No caminho da cor.....	pg. 50

4.0 - O Caderno do Entorno.....	pg. 63
4.1 - Um olhar ao redor de si mesmo.....	pg. 65
4.2 - Vivência x processo.....	pg. 66
4.3 - Intuição, intelecto e afeto.....	pg. 67
4.4 - Histórias de igrejas destruídas.....	pg. 68
4.5 - No interior da igreja.....	pg. 79
 5.0 - O Caderno do Museu.....	pg. 87
5.1 - O Caderno do museu - MASP.....	pg. 89
5.2 - Artista x professor.....	pg. 89
5.3 - Com os alunos no museu.....	pg. 90
5.4 - Algumas considerações sobre o desenho.....	pg. 94
 6.0 - O Caderno do Autorretrato.....	pg. 107
6.1 - Espelho de Artista.....	pg. 109
6.2 - Gil Vicente - Inimigos.....	pg. 111
6.3 - O caderno como suporte.....	pg. 112
6.4 - A restrição da cor - Michael Craig Martin.....	pg. 113
6.5 - O Caderno do Autorretrato.....	pg. 114
 7.0 - O Caderno Gigante das Quatro Páginas.....	pg. 119
7.1 - Da construção do caderno gigante.....	pg. 121
7.2 - Inventando o modo de fazer.....	pg. 122
7.3 - Inventando a própria poética.....	pg. 123
 Considerações Finais.....	pg. 129
Bibliografia.....	pg. 131
Anexos.....	pg. 135

Ao meu filho Benjamin,
porque aprendi a ver o mundo com olhos de criança outra vez...

AGRADECIMENTOS

à toda minha família pelo apoio

à Mirella Valente por compartilhar dessa jornada

ao Prof. Dr. Marcio Périgo pela confiança e generosidade

à Profa. Dra. Lygia Eluf pela inesgotável vontade de ajudar

ao Prof. Dr. André Tavares pela brilhante apreciação

à Serena Eluf por propiciar e estimular o presente trabalho

aos amigos tão necessários

Paulo, Sônia, Sachiko e Daniel

à toda equipe do IA e da secretaria da pós-graduação

7 CADERNOS

"Talvez cada estilo e cada situação de um estilo, talvez cada técnica, exijam de preferência uma determinada espécie de homem, uma determinada família espiritual. Em qualquer caso, é na inter-relação destes três valores que podemos apreender a um tempo a obra de arte como única e como elemento de uma linguística universal."

Henri Focillon

INTRODUÇÃO

Desde a época em que a memória pessoal permite desvelar alguma consciência da capacidade de produzir, guardar, mostrar meus desenhos e promover atividades coletivas envolvendo a prática de desenhar, o caderno de desenho faz parte da minha vida. Quando criança, percorria inúmeras modalidades de acordo com interesses distintos que poderiam ser formas abstratas inusitadas, cenas de estórias ouvidas, assistidas ou inventadas, paisagens, personagens, objetos, animais, veículos e máquinas fantásticas, criados e ou observados. O lugar seguro mais propício para guardar tudo de forma única e especial quase sempre foram as páginas de algum caderno, mesmo aquele simples modelo escolar de papel sulfite que costumava trazer papéis de seda entre as folhas brancas bem finas, quase sempre no formato paisagem e com espiral metálico. A aparência externa era definida por desenhos bem genéricos na capa como imagens estilizadas de lápis coloridos, pincéis, tubos de tinta, paisagens ou personagens e confeccionada em um papelão fino, mas de certa rigidez.

Muitas vezes, considerava e ainda considero como um tipo de jogo complexo mental dentro de um mundo particular, uma ferramenta indispensável para lançar mão nos momentos de apreciação, reflexão, introspecção e sofrimento. Vários desses cadernos pessoais perderam-se no tempo, foram desfolhados, desprezados ou simplesmente desfizeram-se no meio do caminho. Certamente todos seriam de valor inestimável caso fossem milagrosamente recuperados e passíveis de serem estabelecidos como guia e ao mesmo tempo como espelho dessa jornada que percorremos ao deixar marcas no mundo por meio da linguagem visual.

O costume de viajar sozinho na juventude certamente marcou uma relação com os cadernos como suporte ao vivenciar um tipo de satisfação aventureira na introspecção propiciada por essa forma de estar só e poder refletir, explorar ideias, desenvolver uma espécie de mundo imaginário particular e exclusivo por meio do desenho.

De qualquer forma, trata-se de uma parceria leal que sempre pode vir a revelar algo novo e em constante diálogo com as vivências e memórias pessoais. Na graduação e no trabalho docente, o caderno de desenho mostrou-se um indispensável instrumento de estudo, espaço de gestação de ideias e resolução de trabalhos, além dos registros gráficos de processos e etapas do pensamento e da construção de imagens.

Sete capítulos são apresentados a seguir com o objetivo de refletir sobre a minha própria produção. Trata-se da seleção e organização do pensamento sobre sete cadernos que trazem diversos olhares e posturas distintas. A trajetória percorrida em cada estudo carrega a tentativa de, além de considerar as vivências obtidas em cada caderno, estabelecer relações e constatações observando-se a atuação de elementos da linguagem mais significativos, levantando informações sobre algumas referências importantes e comentando processos construtivos utilizados e elaborados.

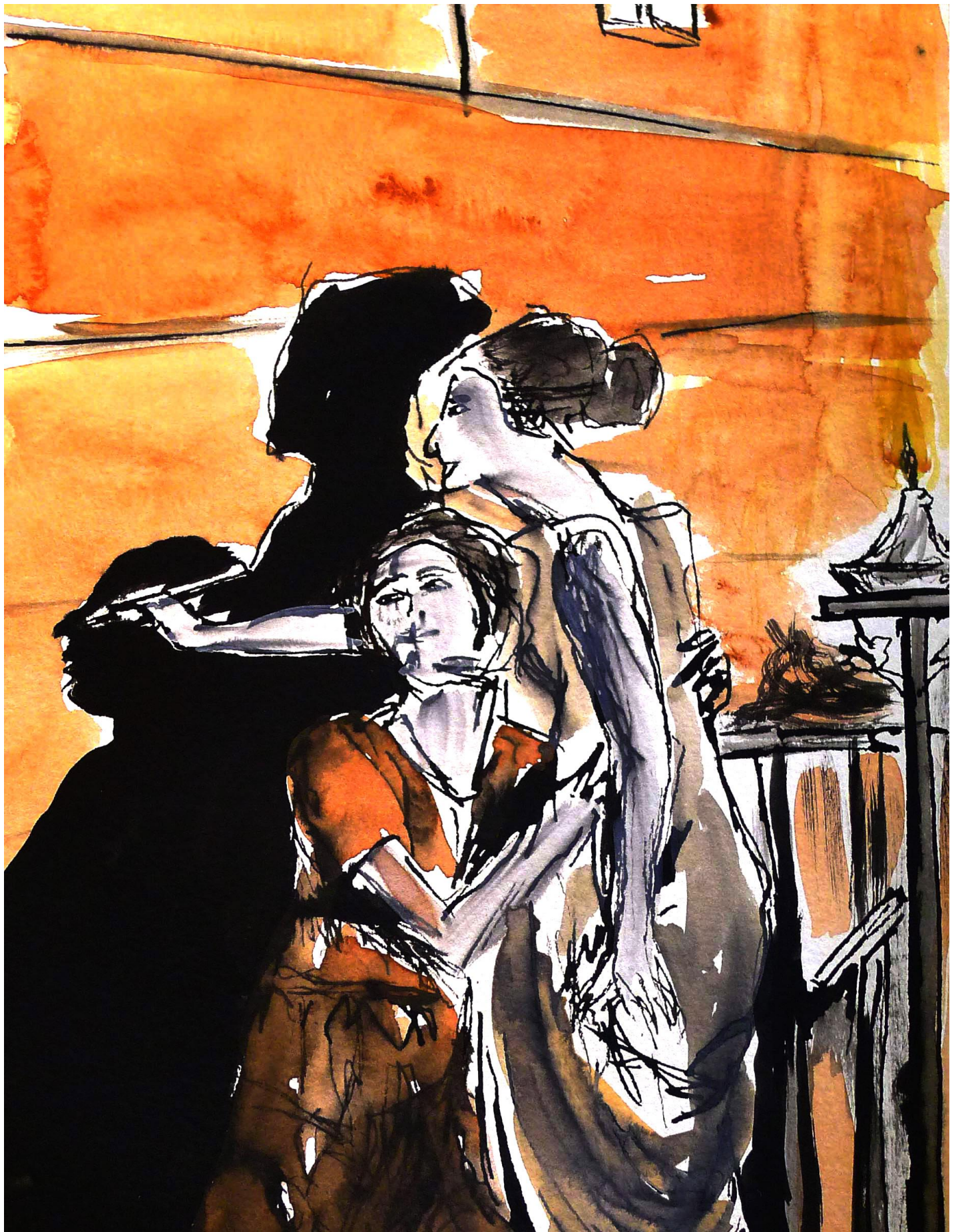
A proposta de produzir e refletir sobre esses cadernos teve como ponto de partida um olhar sobre a *Desenhista Apaixonada*, imagem autoral feita com tinta nanquim, pena de bambu e aquarela sobre papel (pag. 04) na tentativa de representar uma cena proveniente do mito grego da origem do desenho. Considerei essa imagem como um marco inicial que de certa maneira fomentou questões relacionadas ao papel que o afeto pode exercer no percurso da elaboração das imagens, influenciando o processo criativo e modelando toda a construção dos cadernos estudados. Plínio "O Velho", apresentou esse conhecido mito em

seu “*História Natural*”, sua apreciação permite disparar questões sobre o desenho como meio expressivo e a própria gênese da obra plástica.

A bela filha de um famoso oleiro de Corinto (Butades de Sícion)¹, encontrou-se desesperadamente enamorada por um jovem que estava prestes a partir deixando a cidade. Movida por um gesto de amor, ela tenta guardar para si uma imagem marcando na parede da casa as linhas de contorno do perfil da face de seu amado por meio da observação do modelado da sombra projetada pela luz de uma lamparina. Posteriormente, seu pai aplica argila sobre o desenho formando uma escultura que foi queimada junto com outros vasos de barro e transformada em cerâmica. Segundo Plínio, Butades inventou, dessa forma, a arte de modelar retratos em argila.

O mito da desenhista apaixonada pode mostrar-nos como o entusiasmo, a emoção, a faísca que move a mão do artista e produz o gesto que tenta capturar, perpetuar a imagem da pessoa amada é a grande força criadora que faz surgir o desenho e a escultura. No caso desses sete cadernos, cada qual pode desvelar um caminho tortuoso e arbóreo pautado por relações humanas, emoções, espiritualidades, vivências, aproximações com artistas, culturas, matérias, lugares e formas de olhar, pensar e estar no mundo.

¹ Considerado pela tradição o primeiro a modelar em terracota. Esteve ativo, possivelmente em torno de 600 a.c.



O CADERNO DE CARAÍVA

CAPÍTULO

1

CADERNO DE VIAGEM

Ao longo da história, podemos perceber um forte interesse do ser humano em fixar e reproduzir imagens para as mais diversas finalidades. Desde o século XVI, os renascentistas já utilizavam a câmara escura, ou seja, dominavam técnicas que possibilitavam projetar uma determinada imagem na parede interna da câmara, faltava apenas um produto químico que pudesse fixar por um tempo adequado a cena ao suporte. Mesmo quando surge a fotografia, na primeira metade do século XIX, a forma mais detalhada de representar ou fixar uma imagem com fidelidade ao mundo real visível, muito provavelmente, ainda era a pintura, já que as primeiras fotografias feitas em preto e branco, apresentavam baixíssima resolução. Desde então, a pintura e a fotografia mantiveram estreitas ligações e evoluíram de forma interdependente. Uma enorme transformação ocorrida na história da pintura ocidental, que fez valorizar de diversos ângulos o gesto da mão do artista foi em grande parte propiciada pelo avanço tecnológico nos meios de produção e reprodução de imagens. Durante um bom tempo, para considerar-se arte, o objeto deveria representar uma espécie de janela para o mundo real, gradualmente essa janela foi sendo direcionada para a mente de quem a produz. Como um prisma que modifica a luz branca do sol, mas no lugar do cristal temos as vivências, a memória, a intuição, questões afetivas e intelectuais.

Em *Universos da Arte*, Fayga Ostrower (1920-2001) desvela de forma clara e didática por meio do relato de um curso para leigos, cada um dos principais elementos da linguagem visual. Ela também estabelece uma busca constante de referências na história da arte e expressa no livro três posturas básicas em relação à representação pictórica; a clássica, a expressionista e outra impressionista. Uma visão sob esses aspectos será

importante ao considerar as diferentes modalidades, temas ou gêneros de imagens reproduzidos ao longo desse texto.

A questão cromática é um elemento indispensável e oferece ricas informações no momento de apreciação das imagens selecionadas. Podemos expressar-nos apenas pela questão da cor, tudo é cor na percepção visual, reconhecemos os modelados das formas encontradas no mundo a nossa volta principalmente pela distinção das cores e tons. A construção das linhas, formas e texturas também fazem parte das análises propostas, pois são direcionadas pelo entusiasmo que move a mão, atinge a matéria e objetiva congelar, guardar um recorte da vida como forma de registro imagético. O desenho de observação que percorre praticamente todo o trabalho pode ser encarado como um tipo de olhar analítico, reflexivo que caminha na direção de um desenvolvimento da própria visão e ao mesmo tempo intuitivo e emotivo.

As configurações que os procedimentos, suportes e materiais que a prática do desenho podem apresentar são infinitas, o livro objeto, livro de artista, caderno de desenho ou caderno de viagem, são exemplos dessas possibilidades. Na contemporaneidade chegamos a uma ampliação conceptual que rompe a fronteira que teoricamente separa essas diversas modalidades. A pesquisadora Gilian Robinson em *Think: inside the sketchbook*, faz um levantamento visual dessa riqueza e variedade de formas e configurações e constata íntima relação entre forma e conteúdo. Ela analisa conceitos envolvendo o estudo acerca da presença do caderno de desenho nas mais diversas áreas do conhecimento. Sobre os diferentes tipos de pessoas que costumam lançar mão desse artifício a autora destaca, além do artista e do estudante, o caderno do arquiteto, do cenógrafo, do designer, do cientista, do dramaturgo, do matemático e do músico entre outros.

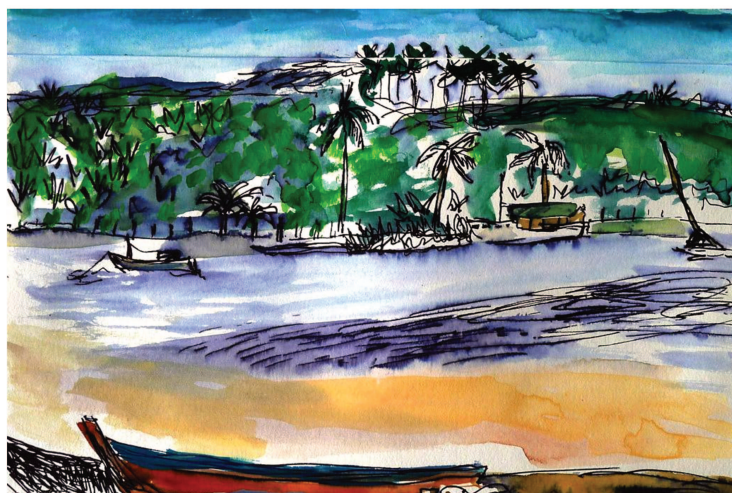
DA CONSTRUÇÃO DO OLHAR - O CADERNO DE CARAÍVA

Há alguns anos atrás, movido pela vontade e pela necessidade de algum tipo de refúgio geográfico temporário do ambiente e da cultura urbana paulistana na qual tendemos a ficar imersos ao habitar regiões mais centrais da grande metrópole, a ideia de adquirir em parceria com um grande amigo uma casa rústica numa antiga vila de pescadores no litoral baiano como uma espécie de segundo lar foi uma excelente solução e um ótimo investimento em todos os sentidos. O longo e difícil acesso terrestre ao local impediu de diversas formas o desenvolvimento desenfreado das grandes construções arquitetônicas, indústrias, vias automotivas e garantiu uma boa preservação de elementos da cultura nativa e belas paisagens naturais. A demarcação por parte da FUNAI de terras indígenas nessa área também contribuiu para garantir certas questões culturais e naturais como a produção de objetos característicos ou a densa e exótica vegetação que chega a encobrir as falésias e os vários rios e manguezais que serpenteiam cortando a paisagem em direção ao oceano. A pesca e a agricultura, assim como uma íntima relação com o mar e a culinária típica também fazem parte da apreciação do local. Além disso, a proibição de veículos automotores nas ruas de areia facilita e estimula os deslocamentos a pé, de barco ou carroça.

As pessoas que habitam parecem mais simples e amistosas, com generosos sorrisos desconfiados e muitas histórias para contar. As lendas, a terra, o peixe. Gente que vive um dia de cada vez e mantém vivas suas tradições mesmo sem consciência disso, como a capoeira, as danças e festas religiosas que impressionam pela alegria. Aqui, a vida parece tem outro sentido, marca um outro ritmo. Faz sentido pelo jeito simples e maneira de ser feliz.

Trata-se de um lugar onde podemos identificar facilmente a beleza nas diversas sensações capturadas pelos meios perceptivos que atuam conjuntamente. Os cheiros, os sons e ruídos, as conversas, a textura das madeiras e do próprio chão alimentam a observação e a memória. As cores são extremamente marcantes, como o incrível contraste gerado entre o tom suave do céu e um avermelhado intenso produzido pela copa de uma roseira ou a constante alteração do matiz azul esverdeado que o mar reflete ao longo do dia. O clima tropical marca uma forte presença na paisagem já que o calor e o contato com a luz direta do sol pode tornar-se insuportável dependendo da hora do dia.

Algumas referências inspiraram um olhar documental, como anotações visuais, um tipo de levantamento iconográfico onde podemos perceber até mesmo certa identidade comum nas relações entre as cores e formas pitorescas típicas. A memória e o afeto foram guias importantes na construção das imagens, assim como a configuração do suporte no formato de cadernos manufaturados que facilitam deslocamentos, diálogos visuais, cronologias, narrativas e chegam a determinar a própria estratégia de atuação técnica. Interessante como a forma pode interferir e influenciar nas definições dos conteúdos e vice-versa.



Retirada de uma das páginas do caderno, a paisagem anterior exemplifica como os enquadramentos definidos na construção das imagens foram pautados por uma tentativa de simular um olhar que, de certo modo, aproxima-se dos populares e tradicionais registros fotográficos, como aqueles feitos por viajantes comuns a passeio e que por vezes pode reverberar recursos, recortes e relações emprestados da pintura.⁹ Em diversos momentos, chegava a utilizar a própria câmera como forma de analisar as inúmeras cenas e paisagens percorridas sempre a pé. Essa região, que fica na costa do descobrimento ao sul da Bahia, próxima ao Monte Pascoal, é um famoso marco da história colonial brasileira. Paisagens naturais exuberantes, reserva indígena dos Pataxós², encontros entre os rios e o mar. Os caminhos tomados ao apreciar um lugar assim podem facilmente adquirir contornos poéticos seja qual for o meio ou suporte.

A TRADIÇÃO DO VIAJANTE

Algumas expedições artísticas, muitas vezes realizadas em condições adversas por meio de canoas, caminhadas, deslocamentos arriscados e aventureiros e contato com doenças, todo tipo de imprevisto que a natureza inexplorada pode impor, produziram um inúmero acervo iconográfico sobre o Brasil continental e marcaram profundas transformações na história da arte brasileira. O próprio Debret (1768-1848) chegou a fundar no Rio de Janeiro a primeira Academia Imperial de Belas Artes. Já no início do século XIX, a expedição Langsdorff que percorreu aproximadamente dezessete mil quilômetros em

² Povo de língua da família maxakali, do tronco macro-jê. Vivem em sua maioria na Terra Indígena Barra Velha do Monte Pascoal, ao sul do município de Porto Seguro, a menos de um quilômetro da costa, entre as embocaduras dos rios Caraíva e Corumbau. O território entre esses dois rios, o mar a leste e o Monte Pascoal a oeste é reconhecido pelos pataxós como suas terras tradicionais, as quais abrangem uma área de 20.000 hectares.

cerca de cinco anos, partiu do interior de SP e dividiu-se em duas frentes até o reencontro das equipes no extremo norte do país. Sua importância como forma de referência para esse trabalho reside, principalmente na ideia de apreciação e em certo sentido de aproximação com primorosas produções desses artistas, como forma de diálogo com a história da arte e com a postura curiosa de observação cuidadosa, das estratégias de registros e anotações propiciados principalmente pelos deslocamentos geográficos e, conseqüentemente, o contato com as diferenças e vivências

Num primeiro momento, o cônsul russo estabelece-se como fazendeiro e sabiamente contrata um virtuose no desenho que registra imagens de extrema importância e valor cultural incalculável. Entretanto, o artista alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) acaba voltando para a Europa antes da grande empreitada efetivamente, embora tenha deixado extenso legado artístico sobre tudo belos registros gráficos da fauna e da flora, entre tantos outros gêneros que garantiram verdadeiros documentos visuais sobre questões culturais, sociais e políticas dessa época colonial. Diante da súbita falta de um artista para registrar sua expedição, Langsdorff contrata dois outros artistas que pudessem cumprir a tarefa com a mesma qualidade de imagem. Hercule Florence (1804-1879) e Aimé-Adrien Taunay (1803-1828) assumem a tarefa e produzem um acervo inestimável de estudos visuais pelos caminhos percorridos com o objetivo de ampliar o conhecimento em diversas áreas sobre um país de dimensões continentais, até mesmo por uma questão econômica da descoberta e exploração de recursos naturais valiosos. Florence também foi um importante e criativo "inventor" e colaborou, significativamente, para o desenvolvimento das técnicas fotográficas por aqui, estabeleceu-se em Campinas e chegou a colecionar imagens de céus por meio de aquarelas realizadas a partir de diferentes observações durante as viagens. Cento e setenta anos depois, sua tetraneta a artista plástica Adriana Florence produziu o

documentário; *No Caminho da Expedição Langsdorff*, um ousado projeto de pesquisa que foi expresso em diversas linguagens, textos, imagens em forma de desenhos, fotografias, pinturas e filmagens. Florence nasceu na França, assim como Adrien Taunay, outro importante participante da famosa expedição que dominava o desenho e a pintura. Chama a atenção a qualidade de suas delicadas aquarelas que demonstram extrema virtuosidade em explorar harmoniosamente as cores e formas na construção das imagens, como podemos verificar nas belas paisagens que fez de Minas Gerais ou na pintura apresentada a seguir onde representou com detalhes e fidelidade rigorosa o aspecto visual que uma aventura dessas poderia apresentar. A canoa como meio de transporte, a sinuosidade dos rios, o adensamento e a variação da mata, a logística e o uso de armas para eventual proteção. Impressionam as soluções tonais que dão conta do belo efeito luminoso e geram movimento. Infelizmente, Taunay faleceu prematuramente ao tentar atravessar o rio Guaporé à nado.

Fig. 01 - Rio Cubatão. Fonte: www.novomilenio.inf.br/cubatao/cfoto104.htm, acesso em 01/12/2014.



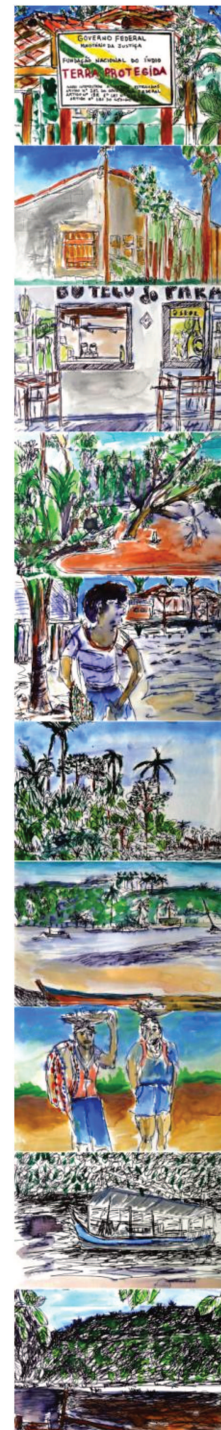
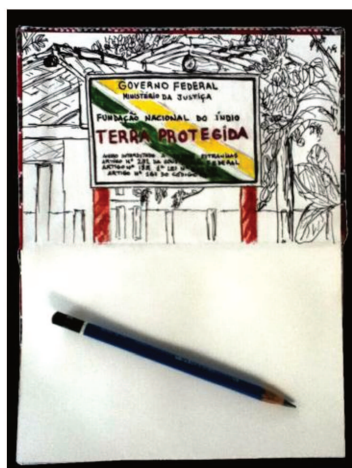
Uma postura ligada a um tipo de olhar curioso e investigativo, motivada pelos deslocamentos, as escolhas dos materiais e suportes estabeleceram algumas referências visuais importantes na produção desses artistas, na aquarela *Rio Cubatão*, podemos perceber uma organização rigorosa e intencional dos elementos de forma a ressaltar o movimento da canoa deslizando suavemente pela água do rio que intitula o trabalho. O ponto de vista do observador encontra-se inserido na cena, a poucos metros da embarcação. Esse recurso reforça a questão da possibilidade da imagem como um plano de recorte da realidade, muitas vezes guiado por forças intuitivas e afetivas que surgem como facilitadores da materialização das ideias. As sobreposições das diversas coisas do mundo vão construindo a cena, objetos, bagagens, vestimentas, personagens, elementos naturais e espécies bem definidas como a palmeira que ocupa boa parte da composição ou as diferentes formas de vegetação que encobrem as margens.

DOS PROCEDIMENTOS - O CADERNO DE CARAÍVA

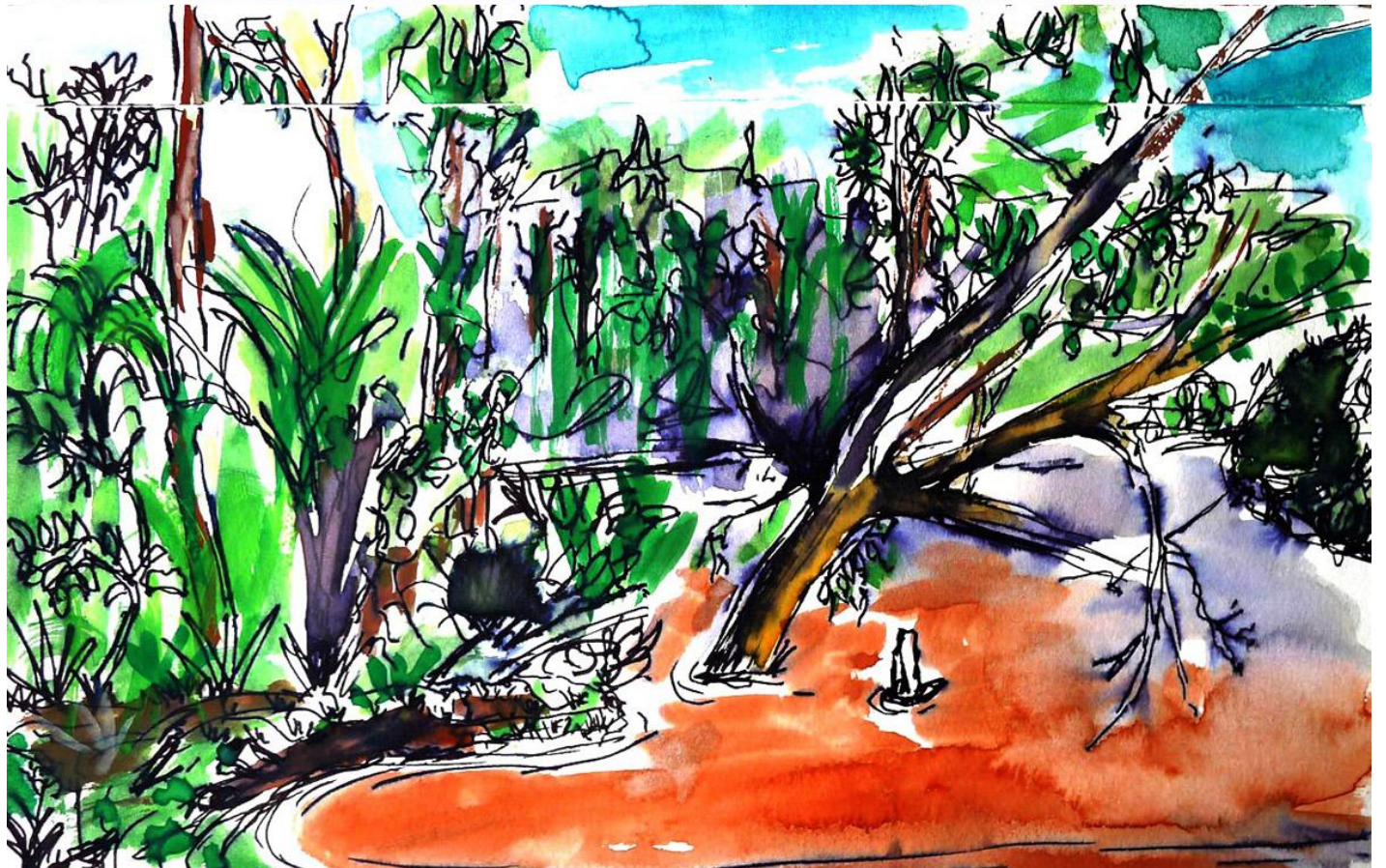
As imagens que seguem compõem o caderno de viagem Caraíva, onde procurei trabalhar com um olhar mais voltado para uma tendência analítica, naturalista, curiosa, mas também aberta à variações cromáticas por vezes casuais, aos distanciamentos e aproximações que a memória permite. As imagens reproduzidas nas páginas a seguir foram organizadas em configuração sequencial na tentativa de aproximar-se do formato original desse caderno que é o principal objeto de análise desse primeiro capítulo. Os desenhos, posteriormente aquarelados, foram todos realizados durante caminhadas pela vila, sempre apoiando o caderno sobre a própria mão no ato do registro. No caso das pessoas, como não posaram sabendo que estavam sendo desenhadas, podiam mexer-se a qualquer instante, o

que acabou determinando o ritmo e a clareza das linhas. Num segundo momento, a construção cromática no ateliê baseou-se, unicamente, em memórias afetivas da cor, como a tendência natural para os matizes verdes nas matas ou os azuis no céu. Atualmente, parece que vivemos um certo receio em relação ao uso da cor, a tendência em pintar as paredes das nossas casas e muitas outras construções com matizes predominantemente neutros reflete o medo de que alguma cor cause um efeito indesejado ou transmita alguma informação equivocada. Inegavelmente, podemos mostrar um pouco de nós mesmos, enquanto personalidade, por meio das cores que vestimos ou que elegemos para os objetos mais próximos.

O caderno de Caraíva mostra-se como uma janela para o mundo real enquanto representação, mas também para a memória e as vivências na medida em que pode ser considerado um espelho de si mesmo no mundo, alguns artistas chegaram a afirmar que todo e qualquer desenho produzido por um indivíduo pode ser considerado um tipo de autorretrato e, portanto, de autoconhecimento.













VIVÊNCIA X PROCESSO - O CADERNO DE CARAÍVA

Os desenhos reproduzidos na página ao lado são estudos referentes ao processo de construção desse caderno que explicitam determinada postura em relação à observação e ao trabalho com as linhas. As pessoas presentes na cena maior são índias da aldeia pataxó, elas costumam caminhar pelas vilas dessa costa do descobrimento no intuito de comercializar objetos produzidos como colares, adereços e ornamentos feitos com sementes, cascas, penas, além de utensílios e imagens de animais da região esculpidos em madeira. Bastou uma parada estratégica na mesa de um pequeno comércio para servir ao traço que buscou uma rápida essência aplicada em um caderno de viagem sempre à mão. Logo abaixo o estudo do emaranhado quase caótico das linhas que compõem o detalhe de um coqueiro. As folhas dos coqueiros, abundantes na região, podem transmitir um fantástico espetáculo visual pelos movimentos, contrastes entre o céu ou entre a própria vegetação. Até mesmo os sons gerados devido a ação do vento de algum modo fizeram parte da cena. Ao lado, um detalhe da arquitetura típica, as casas em diversos momentos aparentam brotar por entre as cercas de madeira e abundantes vegetações.

O deslocamento propiciado pelo caminhar leva a uma exploração da paisagem natural e relações com os diversos elementos passíveis de serem incorporados nessa coleção de anotações visuais. Considerei a aplicação das linhas como um tipo de registro das sensações perceptivas, principalmente do olho e da mente, mas também dos cheiros, sons, sentimentos afetivos e intuitivos. Na maioria das situações, o meio mais próximo à mão foi o desenho, um dos primeiros passos na construção de uma narrativa por meio de imagens como recortes. O fluir das linhas do desenho marca direções, passagens, cruzamentos, aproximações e a busca de uma arquitetura que vai constituindo gradualmente as informações visuais transformando-se em uma nova matéria e inédita representação

dentro do percurso pessoal. O olho analisa, depura e seleciona aquilo que realmente interessa, o pensamento processa e coordena a ação do gesto, só então o contato e o manuseio das ferramentas e materiais transpõem as ideias para o mundo legível. As ideias iniciais, nesse caso provêm de um registro gráfico ingenuamente documental, mas objetivam um tipo de mapeamento emocional, como um atlas afetivo que estimula determinada coleção e organização de imagens. Ao mesmo tempo é contorno e matéria construtiva, erro e acerto, impressão e expressão. Nesses estudos iniciais foi necessário abrir mão da cor, ou é linha ou espaço em branco vazio.

Em alguns momentos, as escolhas, os enfoques e gêneros que definem as cenas nas imagens podem flertar com um olhar balizado pelas diferentes camadas que um indivíduo pode apresentar segundo a teoria das cinco peles de Friedensreich Hundertwasser (1928-2000). O pintor, teórico naturista e arquiteto austríaco propunha uma ideia de relação harmoniosa do ser humano com a natureza em contraponto ao racionalismo que condiciona a estrutura de seu habitat e determina os modos de vida na nossa sociedade. O corpo pode ser considerado a primeira pele, a morada primordial, a segunda pele é o vestuário que mostra-se um suporte comunicativo, seguem as peles da identidade social que intervêm no meio urbano, no meio global e a última instância o coletivo consumindo de maneira consciente e sustentável.

Os desenhos impressos anteriormente e alguns cadernos apresentados ao longo desse trabalho podem ser considerados como representações direcionadas no sentido de expressar uma visão sobre algumas dessas camadas.

O CADERNO DO VALE DO RIBEIRA

CAPÍTULO

2

TÃO PERTO E TÃO LONGE

Esse caderno que pode ser aberto em formato de sanfona, confeccionado com o objetivo de obter um suporte para receber determinado conjunto de imagens, impressões, estudos e anotações visuais foi construído a partir de observações e registros fotográficos feitos ao longo de duas viagens realizadas por cidades históricas importantes da região do litoral sul paulista conhecida como Vale do Ribeira³. Essa região abriga a maior área de mata atlântica contínua do planeta e tem sido palco de profundas reflexões sobre a necessidade de um debate das questões ambientais, levando-se em conta o respeito às comunidades tradicionais e aos povos indígenas que mantêm íntima relação com os biomas.

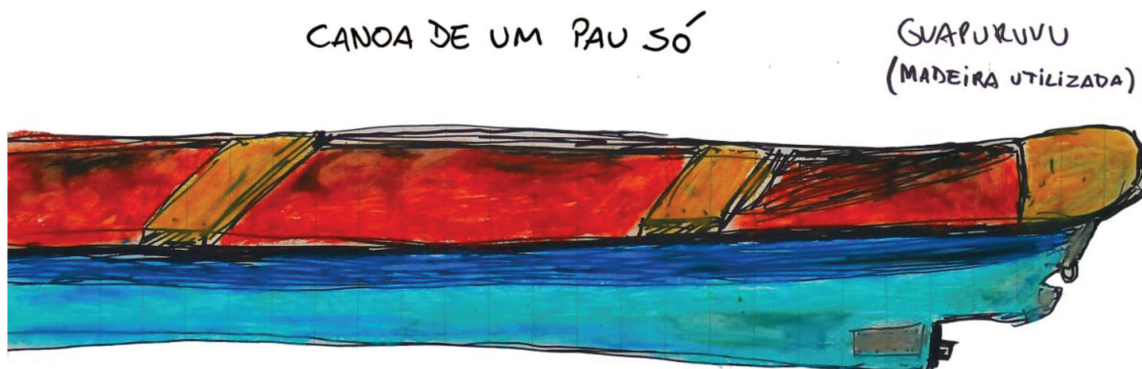
Outra grande preocupação em relação a riqueza de informações que essas cidades apresentam é a de garantir a preservação de centenas de edificações históricas assim como a valorização da memória das culturas caiçara e quilombola que remontam os tempos coloniais do descobrimento. Várias festas religiosas que ocorrem ao longo do ano chegam a oferecer grande explosão e variedade de cores vibrantes, formas simbólicas, como as imagens de devoção ou os instrumentos da pesca artesanal. Uma expressão musical típica proveniente dos grupos de fandango também faz parte da cultura local. A vivacidade das cores percebidas nos percursos de barco ou caminhando encontra-se até mesmo em contos e causos locais, como a lenda da *mãe de ouro*. Segundo soube-se, a mãe de ouro é uma bola de fogo amarela que atravessa montanhas e some repentinamente. No folclore brasileiro, a mãe de ouro foi uma aparição que mostrou-se a um escravo, deu-lhe ouro e castigou com a

³ Recebe este nome em função da bacia hidrográfica do Rio Ribeira de Iguape e ao complexo estuarino lagunar de Iguape, Cananeia e Paranaguá onde são encontradas não apenas florestas, mas importantes comunidades indígenas, quilombolas, caiçaras, imigrantes e uma biodiversidade em plena preservação.

morte seu opressor. Podemos ouvir vários desses casos na comunidade do Mandira em Cananéia.

VIVÊNCIA X PROCESSO - O CADERNO DO VALE DO RIBEIRA

O caderno foi produto de uma reconstrução poética por meio da desconstrução e ressignificação das imagens fotográficas realizadas como registros das viagens. A elaboração final do processo construtivo das imagens em ateliê contou com o recorte e colagem de imagens fotográficas impressas e desenhos como o reproduzido abaixo, que inicialmente foram considerados como registros de vida local, centro histórico, do casario, da basílica de Bom Jesus de Iguape, da Igreja Matriz de Cananéia e de elementos naturais da mata atlântica e marinhos observados na Ilha do Cardoso durante alguns dias de incursões de barco ou à pé. Os pigmentos em forma de tinta têmpera foram aplicados como manchas de cor que sobrepõem-se à imagem fotográfica gerando efeitos cromáticos pensados a partir de contrastes percebidos nas cenas e paisagens urbanas e naturais apreciadas nos deslocamentos. Ora as formas são mais orgânicas como um meio de diálogo com as imagens observadas em deslocamentos que podem sugerir um tipo de mapa ou região demarcada ora tendem para o grafismo como meio de reorganização das imagens. Vários mapas antigos também contavam com certa subjetividade e artesanias nas representações, indicações e legendas simbólicas.



O VIAJANTE CONTEMPORÂNEO

Os olhares sobre a atuação de dois artistas viajantes contemporâneos também foram considerados como elementos fundamentais nos caminhos tomados durante o processo construtivo visual apresentado nos capítulos iniciais. A relação que estabeleci com esses artistas ficou por conta de uma aproximação em relação a aspectos ligados ao registro de viagem como um tipo de dialeto específico dentro do contexto da poética visual, de elementos cromáticos e de uma postura até mesmo lúdica já que algumas questões podem ter sido superadas. Segundo Ana Maria Belluzzo os “viajantes têm o dom de evocar ausências. Promovem jogos entre o que é possível lembrar e o que se esquece, entre o que está presente e o que desapareceu. Provocam também tensões entre o visto e o enunciado.”

VERGARA

O grupo formado por artistas contemporâneos brasileiros e alemães que refez na década de 90 o percurso original da expedição Langsdorff contou com a participação do brasileiro Carlos Vergara (1941). Dentro desse contexto, ele produziu obras que transcenderam de certo modo um tipo de registro gráfico mais naturalista, objetivo e direto. Valendo-se de um conceito ampliado de desenho, da valorização do rastro ou marca colocada em um suporte, abre-se mão da figuração, no sentido de trilhar o caminho das notas e efeitos cromáticos e do próprio pigmento. Transformando um pedaço do chão característico de pedra da cidade de Diamantino em Minas Gerais (fig.2) em uma matriz geradora de cópias, e por meio do uso de pigmentos, imprime seus trabalhos: são formas peculiares provenientes dos desenhos do próprio chão, com seus espaços geometrizados e formatos imperfeitos.

Qualquer tipo de linha, mancha, cor, gesto, movimento, utensílio, processo ou estratégia inicial e imediata, que consiga dotar de uma corporeidade, a essência da idéia que reside no interior do artista, é um desenho, independentemente do suporte ou meio escolhido (BULLÓN DE DIEGO, 2010, p. 80).

Vergara também explora, nas regiões de mata, sobreposições de diversas folhas de plantas locais como vestígios formais, sobrepondo-as no papel e adicionando pigmentos. As viagens pelo Brasil, interior de Minas, Pantanal, ampliam e valorizam a poética em seu trabalho. Dos vestígios e fósseis da usina de pigmentos, aos registros de calçamento de cidades históricas e as próprias marcas da natureza, chega-se a um atlas pictórico da paisagem brasileira, registrado por meio da criação de um vocabulário plástico contemporâneo ancorado em valores locais.

Fig. 02 - Registros de calçamento



Das três imagens acima, as duas primeiras apresentam detalhes de obras acabadas e a terceira mostra o próprio chão da cidade em etapa do processo. Fonte: COSTA, 1995, p. 136, 137.

MATUCK

O artista brasileiro Rubens Matuck (1952), em seus cadernos de viagem (fig. 3), desde sua confecção artesanal até o término do trabalho, adota um cuidado especial e uma postura lúdica inspirada em produções dos artistas viajantes tradicionais: o olhar curioso, a valorização da variedade de imagens, um registro gráfico realizado com maestria por meio da técnica da aquarela, acrescido de breves anotações textuais e vestígios locais. Das viagens que fez para aproximar-se dos ecossistemas, o principal produto é o caderno com os registros escritos e ilustrados do que viu e percebeu, dos animais e das plantas, das folhas e sementes rigorosamente catalogadas. Fez cerca de oitenta cadernos, como os das viagens à Juréia, no litoral paulista; Pantanal, no Mato Grosso do Sul; Chapada do Araripe, no Ceará; Iguaçu, no Paraná; Curaçá, no sertão baiano; Abaetuba e os rios Juruá e Ipixuma, no Pará; e diversos lugares da Amazônia, como Belém e Manaus, o arquipélago de Anavilhanas, o Alto Rio Negro e as aldeias Araweté e Campa, no Acre. São formas de olhar e entender o Brasil.

O difícil é separar as imagens e as memórias de uma viagem dos trabalhos que vou elaborando no dia-a-dia do ateliê. Cada vez mais me convenço de que a imagem criada pelo artista se distancia das memórias dos cadernos e adquire uma característica singular. O som das vozes, o cheiro, o calor, o azul do céu, o gosto das frutas, o sabor da amizade absolutamente não pertencem ao ateliê. Por isso sempre tento mostrar o caderno como uma forma de arte autônoma (MATUCK, 2003, p. 89).

Imbuído do espírito poético de germinação das sementes, transforma-se cada viagem em um caderno. Apesar de estáticos, seus desenhos são plenos de movimento e emoção. O gesto, a fauna e a flora, não existe natureza separada do homem e a própria técnica da aquarela propicia uma observação contemplativa.

Fig. 3 - Caderno de viagem



Página de caderno de viagem: realizado durante percurso pelo Rio Negro (Amazonas) até o arquipélago de Anavilhanas. Aquarela sobre papel. Fonte: MATUCK, 2003, p. 86.





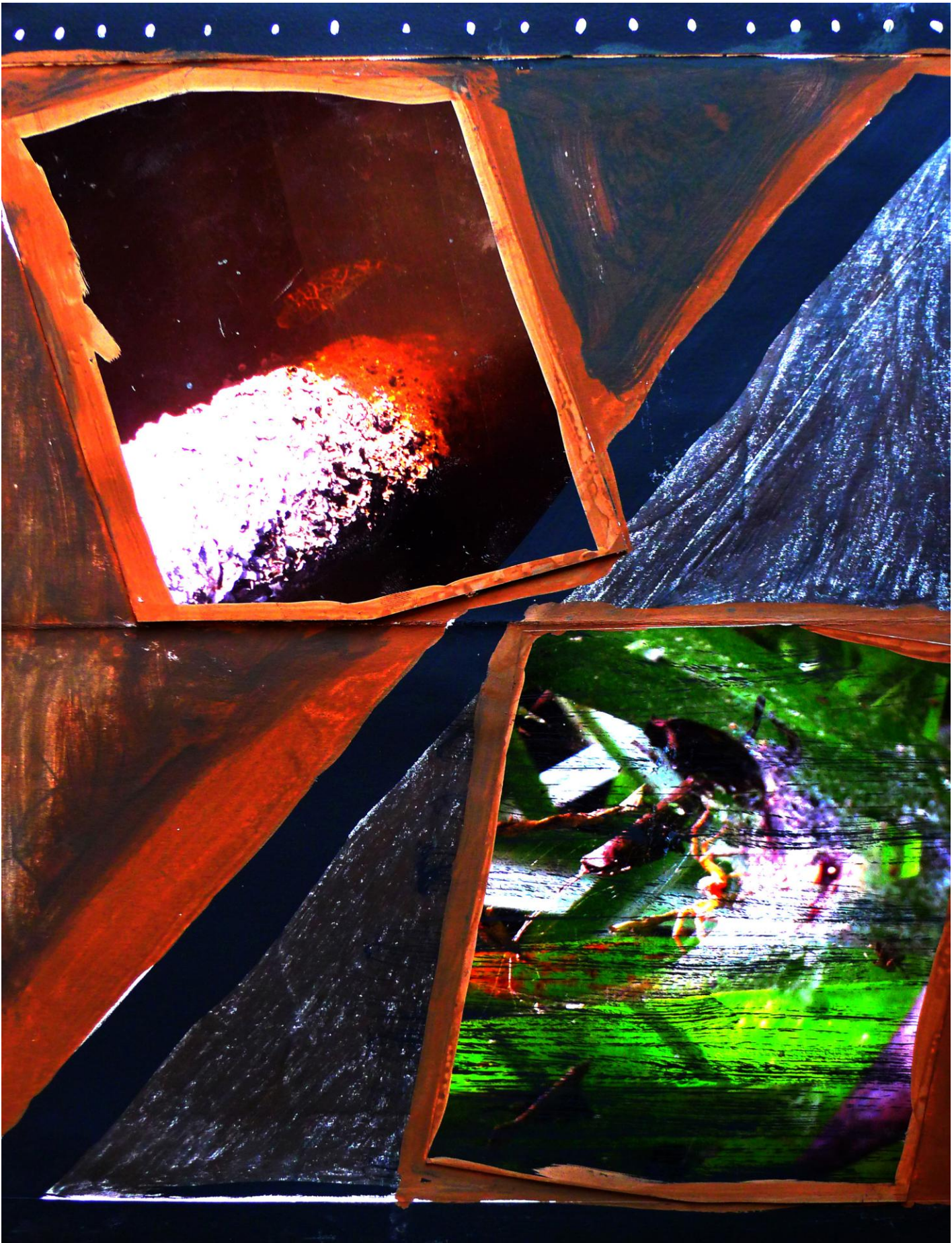




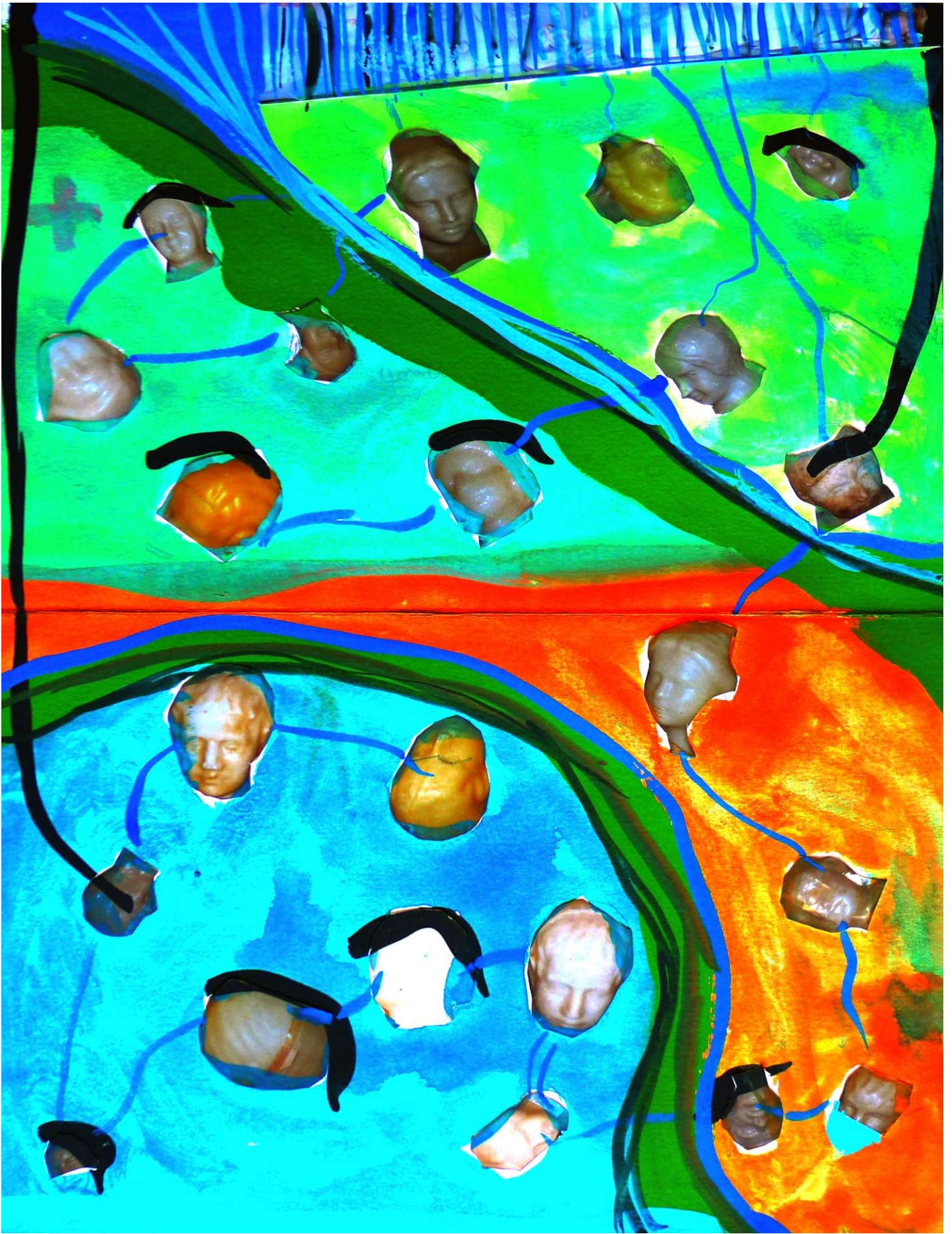
האדמה והאדם



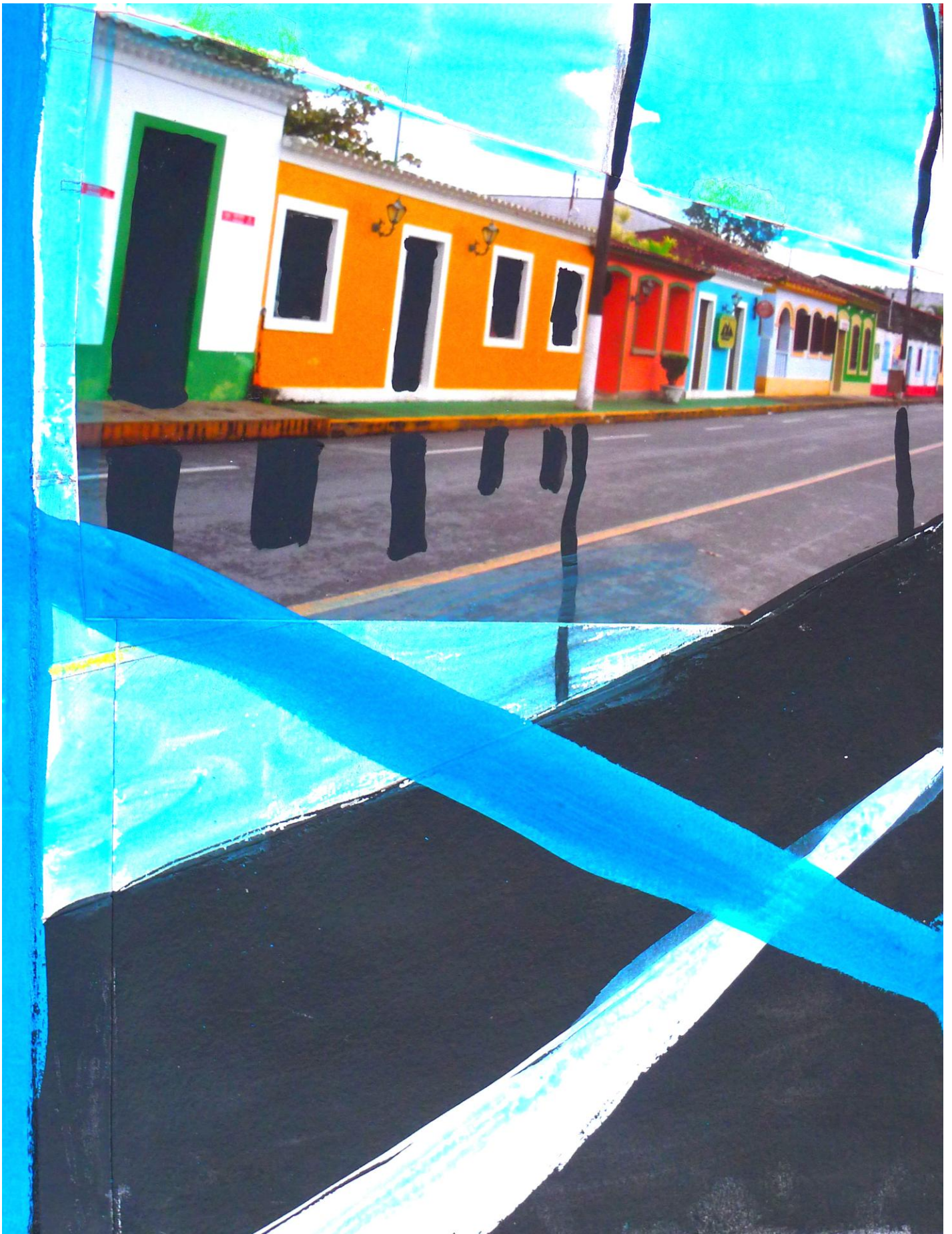












PATRIMÔNIO VIVO

Fig. 04 - Intervenções urbanas em Iguape



Imagens do catálogo da exposição realizada na Casa do Patrimônio do Vale do Ribeira sob a orientação do artista Raurício Barbosa. Impressão fotográfica. Fonte: catálogo de exposição *Patrimônio Vivo*, 2013, p. 21, 24, 26.

O contato com esse trabalho ao visitar a casa do patrimônio em Iguape foi uma descoberta importante como repertório e referência. Muito interessante perceber outros olhares sobre elementos históricos de modo subjetivo, poético. A proposta orientada por Raurício Barbosa retomou a preocupação em abordar questões que envolvem relações com pessoas que habitam áreas de tombamento histórico: o pertencimento, a ressignificação e a memória. Trata-se de uma produção fotográfica feita em Iguape, a partir dos registros de

performances que interagiram visualmente com o espaço urbano. A pintura corporal dos personagens (moradores) retratados dialogaram com as formas e principalmente com as relações cromáticas verificadas nas fachadas das construções. Cabe destacar que os matizes que cobrem essa arquitetura são determinados por rigorosas regras impostas pelo IPHAN que podem ser verificadas no livreto distribuído à população local onde constam as *Orientações para reformas simplificadas, letreiros, toldos e pinturas*.

DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO

Na página ao lado estão reproduzidos desenhos de viagem realizados como estudos de elementos que considere como um tipo de coleção iconográfica coletada em caminhos percorridos por essa inigualável região. Esses elementos de algum modo demonstram como é difícil separar o ser humano da natureza ou das construções e objetos. Um dos retratados por meio do desenho, o “seu Romeo”, é um antigo morador da região que demonstrou profundo conhecimento científico sobre a natureza ao seu redor, principalmente sobre as plantas medicinais e a biologia animal. Ele atua como guia na Ilha do Cardoso e chegou a fazer o registro gráfico da fauna e da flora ali presentes até mesmo nas paredes da própria casa. Conversar e conviver com o “seu Romeo” trouxe a reflexão sobre nossa relação com o meio ambiente e um aguçamento, aprofundamento na apreciação das infinitas cores, formas e relações que a natureza ali exuberante oferece aos sentidos.

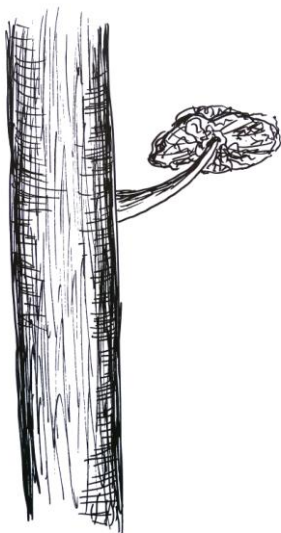
O processo final de construção das imagens em ateliê contou com uma revisitação das viagens por meio das fotografias, desenhos, anotações, folhetos, catálogo de exposição e santinhos distribuídos nas igrejas. As fotografias serviram como matéria construtiva dentro desse caderno e relacionam-se com a pintura sobreposta como camadas de formas orgânicas e sinuosas e cores chapadas sobre as imagens e o papel. Os registros feitos nas salas de ex-votos das igrejas também mostraram-se referências bem importantes.



SEO ROMEO



ORELHA-DE-GATO
(CICATRIZANTE)



GUAPURUVU

O CADERNO DOS GUARANI M'BYA

CAPÍTULO

3

DA VIVÊNCIA NAS ALDEIAS DO JARAGUÁ

O caderno de desenho apresenta-se como um objeto mutante de acordo com a direção indicada pelo tipo de reflexão ali disparada. O estudo visual verificado no conjunto de imagens do caderno reproduzido a seguir foi motivado por uma profunda necessidade de aproximação da questão indígena enquanto busca de laços e diálogos interculturais de dimensões pedagógicas e artísticas.

Dentro de uma perspectiva de desenvolvimento de projetos de parceria entre escolas e instituições, abriu-se a possibilidade de criar uma frente de trabalho de ação social junto à escola indígena que fica encravada na base do Pico do Jaraguá, em SP. Inicialmente no CECI (Centro de Educação e Cultura Indígena), com crianças de zero a seis anos e posteriormente na escola onde funciona o Ensino Fundamental, em parceria com o prof. David (Karaí Popyguá) e sua turma de aproximadamente vinte alunos de 12 a 14 anos.

A *Escola Estadual Indígena Djekupé Ambá Arandy* está localizada na Aldeia *Tekoá Pyawu*⁴, do povo indígena Guaraní Mbya, e oferece às crianças indígenas a possibilidade de estudarem do primeiro ao nono ano do Ensino Fundamental, quando então terão de buscar fazer o Ensino Médio numa escola não indígena, fora da aldeia. A Escola Guaraní oferece, além das matérias curriculares oficiais e “comuns”, as disciplinas *Língua Guaraní* e *Cultura Guaraní*.

⁴ Os Guaraní habitam essa terra a, no mínimo, 50 anos, quando a dona Jandira e seu esposo foram empregados como caseiros numa pequena propriedade, ainda não uma Terra Indígena, e onde ficaram até os dias de hoje, sendo que somente em 1988 o local da referida aldeia foi homologada como Terra Indígena. Além da Tekoá Pyawu (*aldeia de baixo*), onde se encontra a Escola Djekupé Ambá Arandy, há também a *aldeia de cima*, chamada Tekoá Ytu, ainda em processo para reconhecimento e posterior homologação.

Apesar de ser uma *escola indígena*, com apoio do Governo do Estado de São Paulo e de contar, eventualmente, especialmente no *Mês dos Povos Indígenas* (abril), receber grande número de visita de não indígenas, a *Djekupé Ambá Arandy* é uma escola com pouco apoio da comunidade não indígena, o que fica evidente na escassez dos recursos necessários ao funcionamento de uma escola, o que se dirá de uma escola indígena.

IMAGEM E ESPIRITUALIDADE

Foi a partir de vivências proporcionadas por esse contato com os Guarani nos ateliês e oficinas de artes visuais que envolveram a manipulação de objetos culturais de diversas maneiras que se fez necessária uma investigação sobre as formas, cores e ligações espirituais. Os grafismos típicos dessa origem étnica são bem geométricos e um tanto minimalistas em relação a grande variação formal que podemos verificar entre os diferentes grupos indígenas.

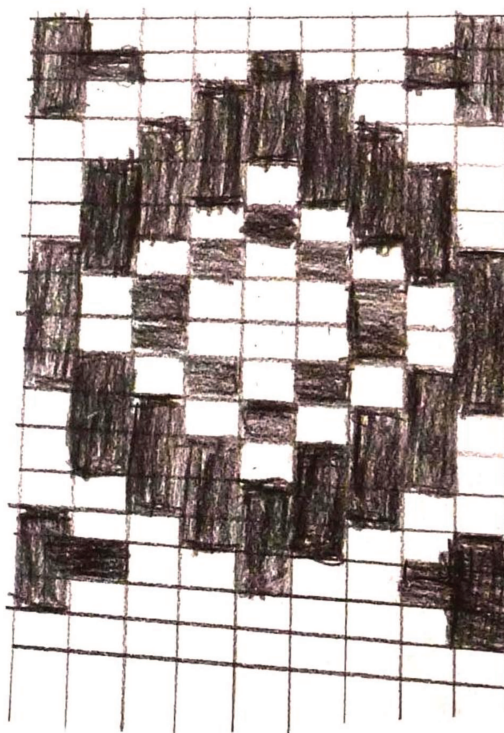
Podemos perceber um interesse constante da sociedade em geral de consumir e colecionar todo tipo de manifestação artística produzida pelos povos indígenas ainda existentes no Brasil. Assim como seus rituais, danças e músicas são admirados pelo exotismo inigualável, seus objetos, adereços e a cestaria em especial, encantam pela beleza, simplicidade e grande variedade de grafismos utilizados em sua rica ornamentação. O pesquisador brasileiro José Sarmiento tratou do estudo de grafismos nas cestarias dos Guarani M'byá que habitam a região de Paraty-Mirim, segundo ele é notável como as cobras tem uma presença simbólica muito forte no arcabouço visual guarani. Objetos confeccionados por meio de palhas vegetais comumente conhecidos como cestos, de um modo geral eram utilizados para levar as frutas, o milho e o pão sagrados nos rituais

realizados na casa de reza. Atualmente, além desse uso os cestos têm um papel importante como fonte de renda da comunidade. Constantemente representada em torno do cesto como elemento decorativo, a cobra tem a função simbólica de proteger os alimentos ali contidos. Os objetos dessa cultura carregam consigo um forte significado religioso e sagrado, assim como seus caminhos nômades percorridos são orientados pelo sonho de encontrar a “terra sem males”. O líder espiritual (pajé) que recebe uma imagem do suposto local tem a função de guiar o grupo que parte a sua procura com o objetivo de lá estabelecer-se. Chega a ser dramática a condição de viver como nômade num mundo constituído de fronteiras.

CONSTRUÇÃO DE GRAFISMO

O desenho reproduzido ao lado (fig.05) mostra um estudo feito à lápis sobre papel pelo professor indígena David (Karaí Popyguá) nas atividades educativas de parceria com alunos e professores da escola Djekupé. Podemos perceber que a imagem foi construída com auxílio de uma régua para traçar as linhas retas, mas sem tanto rigor na medição dos ângulos e espaços e apresenta um padrão bem geométrico que pode repetir-se como um tipo de estampa ou mosaico. Além disso, nessa construção fica clara a relação com as formas resultantes da

Fig. 05 – Grafismo guarani



técnica de trançar as palhas no intuito de estruturar as modelagens dos objetos.

NO CAMINHO DA COR

A escola *Djekupé Ambá Arandy* encontra-se na base de uma área de preservação ambiental de importância histórica, cultural e turística para a cidade de São Paulo, os Guarani que ali residem, apesar de não poderem estabelecer uma relação de subsistência com a mata, preservam uma íntima relação com a fauna e a flora ali presentes.

Cuidar da aparência e fazer do próprio corpo um suporte, e do que coloca-se sobre ele, mostruário de situações e de intenções também demonstra grande valorização da expressão corporal por meio da linguagem visual tendo a informação da cor como elemento indispensável. A qualquer momento e de diversos modos podemos expressar algo por meio das cores. Nas roupas, acessórios, adereços, carros, casas e quando ficamos com medo de errar ou transmitir uma informação equivocada ou inadequada utilizamos cores neutras, a exemplo do famoso "pretinho básico" e das tonalidades de cinzas e beges que predominam em ambientes internos de escolas, empresas, shoppings centers e hospitais, chega-se a uma espécie de cromofobia coletiva crônica.

Um grande número de etnias indígenas pintavam, e ainda pintam o corpo utilizando pigmentos vegetais e minerais por diversos motivos e em diversas situações. Elementos químicos presentes em alguns dos pigmentos utilizados podem oferecer algum tipo de proteção contra o sol e os insetos, mas as funções ligadas ao elemento de linguagem visual mostram-se ainda mais evidentes; como na organização dos clãs, em guerras, na caça na viagem, nas festas ou no âmbito dos rituais religiosos e sociais. Não ficamos surpresos ao verificar em algum veículo de mídia, impressa ou televisiva, uma imagem jornalística atual

de indígenas cobertos com pinturas corporais em algum tipo de ato público, protesto ou conflito agrário, como aqueles ocorridos recentemente no sul da Bahia com os Pataxó ou em Belo Monte⁴ com os Mundurucus. O impacto do vermelho vivo presente nos grafismos e ou recobrimdo partes inteiras do corpo, aumenta consideravelmente a carga expressiva da intenção de uma certa agressividade, comumente percebida por nós, ao relacionar esse matiz, em determinados contextos cromáticos, com a ideia de guerra, sangue e violência.

Quando os europeus desembarcaram na costa Brasileira, ficaram impressionados com os indígenas e seus costumes "exóticos", como podemos observar no curioso relato feito por Pero Vaz de Caminha em sua carta a D. Manoel I, Rei de Portugal, em 22 de abril de 1500, sobre o pigmento vermelho proveniente do Urucum, na pintura corporal.

Creia V. Majestade, a verdadeira mina do Brasil, são uns ouriços que os índios trazem nas mãos para colorir o corpo. Os ouriços são cheios de grãos vermelhos, pequenos, que, esmagados entre os dedos, fazem tintura muito vermelha, da que eles andam tintos; e quanto se mais molham mais vermelhos ficam. (CAMINHA, 1500)

Podemos verificar uma paleta cromática relativamente variada quando consideramos as diversas etnias indígenas em um país de dimensões continentais. O Brasil possui uma enorme diversidade étnica e linguística, estando entre as maiores do mundo. São, aproximadamente, duzentos e vinte povos indígenas, mais de setenta grupos de índios isolados, sobre os quais ainda não há informações objetivas. Foram confirmadas, cento e oitenta línguas, pelo menos, que são faladas pelos membros dessas sociedades, que pertencem a mais de trinta famílias linguísticas diferentes.

⁴ A Usina Hidrelétrica de Belo Monte é uma central hidrelétrica que está sendo construída no Rio Xingu, no estado brasileiro do Pará, nas proximidades da cidade de Altamira. Movimentos sociais e lideranças indígenas da região consideram que os impactos socioambientais não estão suficientemente dimensionados, o que tem gerado atos de protesto.

As cores e os respectivos pigmentos mais utilizados pelos índios para pintar seus corpos são; um vermelho muito vivo do Urucum e um azul escuro da tintura proveniente do suco de Jenipapo, que vai assumindo gradualmente tonalidades mais desaturadas até desaparecer por completo alguns dias após sua aplicação sobre a pele ou assume tons azuis esverdeados sobre papel branco de gramatura média. Algumas etnias chegaram a manusear o branco do pigmento mineral extraído da Tabatinga(pedra argilosa), podendo também haver o acréscimo de cinzas de vegetais carbonizados e algumas resinas naturais. A escolha destas cores é importante, porque o gosto pela pintura corporal também está associado ao esforço de transmitir ao corpo sensações contidas nas cores vivas e intensas. De um modo geral, o vermelho do Urucum recobre e dissimula partes do corpo e o negro azul esverdeado do jenipapo serve para a ornamentação gráfica. A pintura corporal percorre, praticamente, toda história da humanidade e pode ter sido um dos suportes primordiais, antes mesmo das pinturas rupestres. No século XXI, podemos perceber que diversas tribos indígenas mantiveram o hábito de pintar o corpo, e as cores seguem um padrão tradicional ligado a importantes pigmentos naturais.

O estudo das cores é extremamente complexo. Durante um bom tempo definiu-se que o espectro deveria ter um sentido claro, que as cores seriam facilmente categorizadas e organizadas de maneira simples e objetiva. Semiótica, psicologia e misticismo não chegaram a um consenso em relação ao estudo das cores. Por exemplo, se compararmos as informações pré-processadas na capacidade de percepção visual de um indivíduo que viveu na década de cinquenta com a de outro que vive na atualidade, devemos considerar as questões ligadas ao meteórico e constante desenvolvimento da qualidade de imagem nos dispositivos de produção, reprodução, manipulação e criação de imagens, o que colocaria a percepção visual humana em constante mudança e adaptação. Percebemos a influencia da

cor em, praticamente, tudo, modelando de diversas maneiras nossa percepção, desde a comunicação de infinitas relações de associações, simbolismos ou a transmissão de uma ideia mais clara que qualquer palavra escrita.

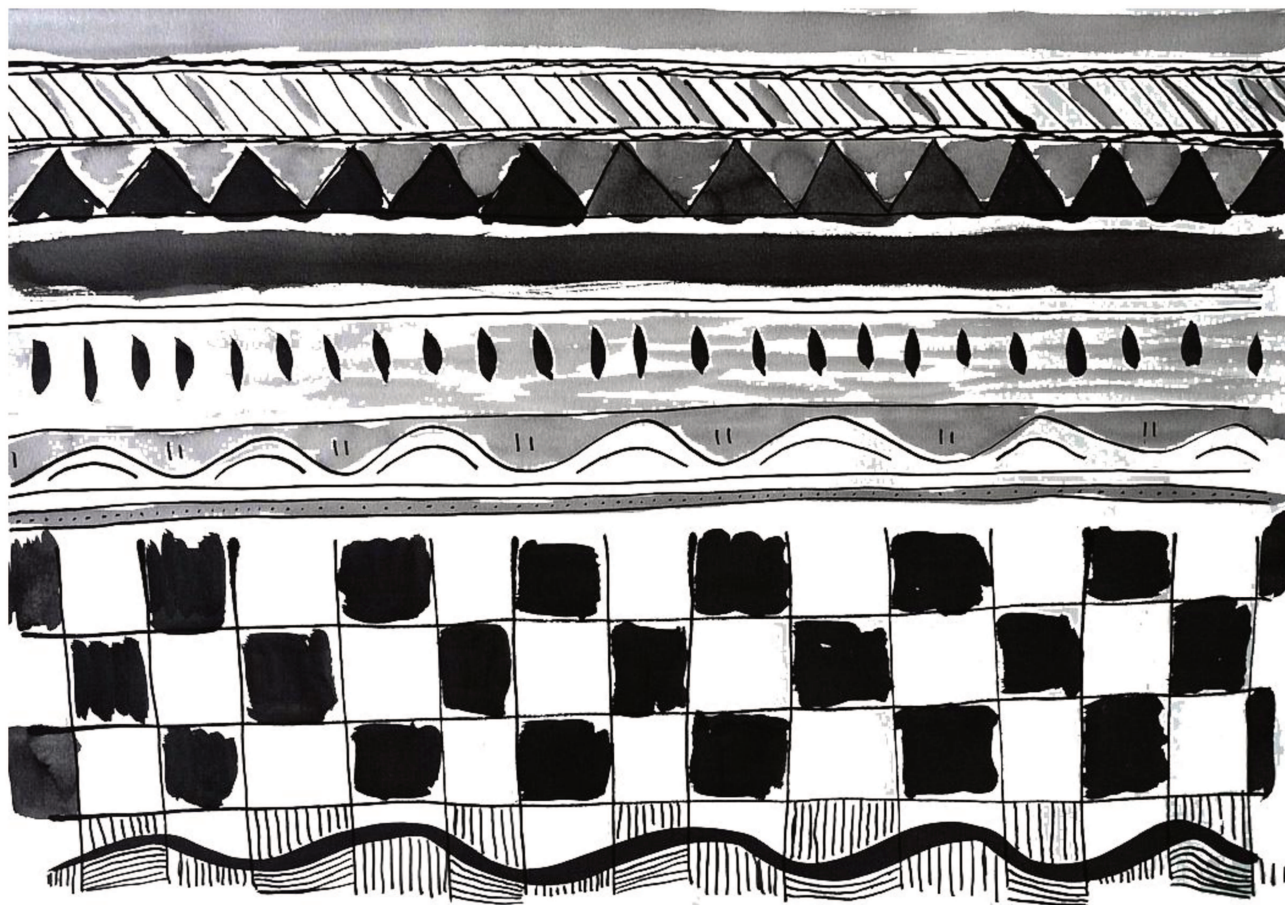
Ao estudar as cores como elemento da linguagem visual, devemos ter em mente a grande empreitada que o assunto exige diante da grande variedade de campos distintos do conhecimento envolvidos. Podemos considerar a cor, basicamente, como uma percepção visual, sensação causada por um feixe de fótons⁵ que atua diretamente sobre células especializadas da retina, que transmitem por meio de informação pré-processada no nervo óptico, impressões para o sistema nervoso central. Muitos estudiosos trataram de diversas questões relacionadas ao estudo das cores em séculos passados; Newton, Goethe e Munsell são alguns dos nomes mais significativos que fizeram avançar consideravelmente o entendimento da cor, cujo estudo mostra-se infindável. De certa forma, o trabalho desses teóricos encontra uma densa continuidade em pesquisas mais recentes, graças às abordagens de especialistas indispensáveis a esse estudo, como; Josef Albers, Johannes Itten, John Gage, Israel Pedrosa e Eva Heller entre outros.

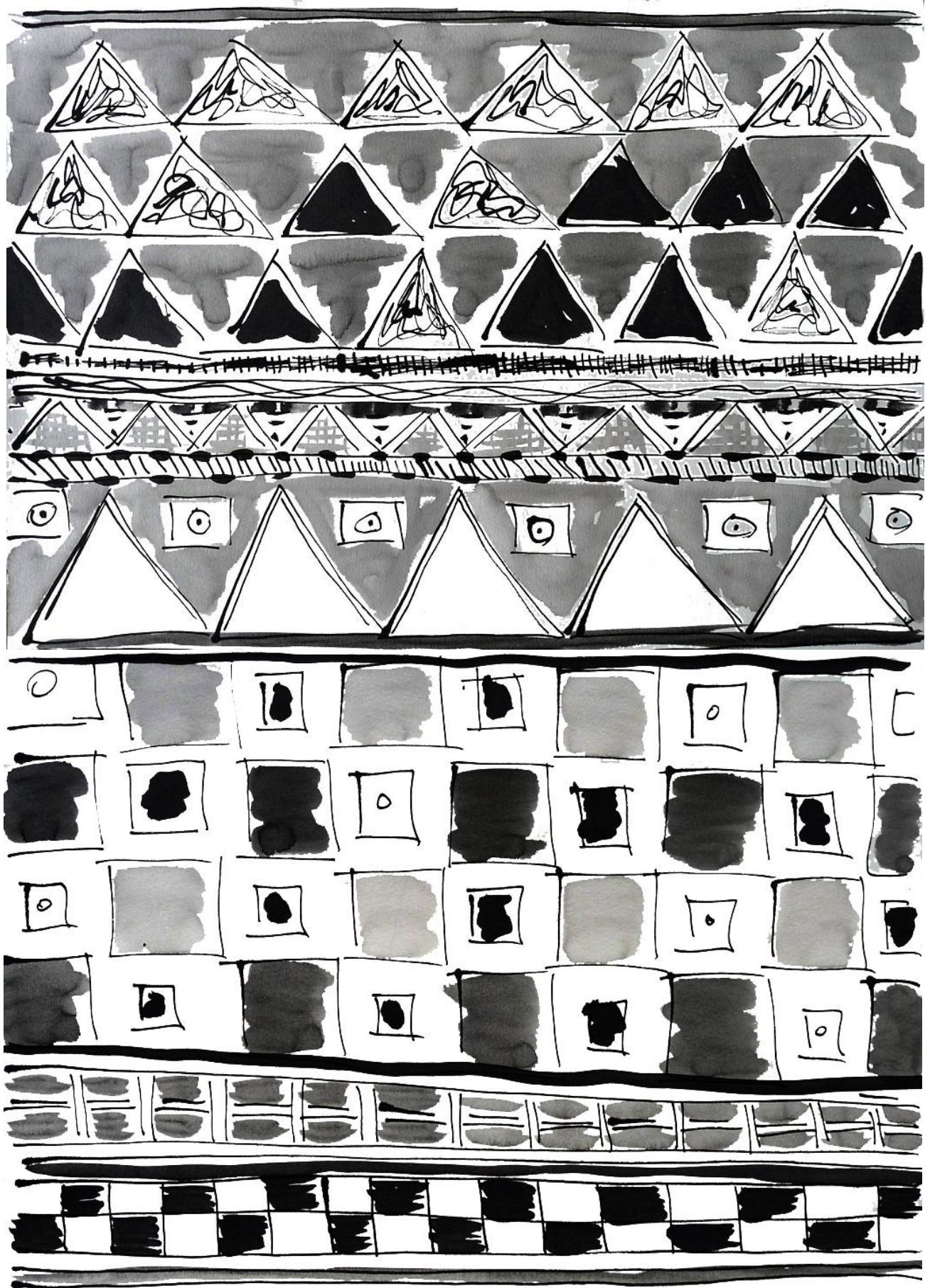
Podemos encontrar certa dificuldade ao tentar estabelecer relações e conexões culturais diretas entre o vermelho indígena proveniente do urucum e as simbologias e significados que internalizamos pelo contato com o arcabouço cultural oferecido pelo mundo ocidental, embora elementos como o sangue e o estado de raiva possam definir possíveis elementos comuns. Em seu “*A Cor como informação*”, Luciano Guimarães estabeleceu inúmeras relações entre as cores e seus significados culturais, simbólicos, linguísticos e biofísicos para analisar o vermelho utilizado em capas da revista *Veja*.

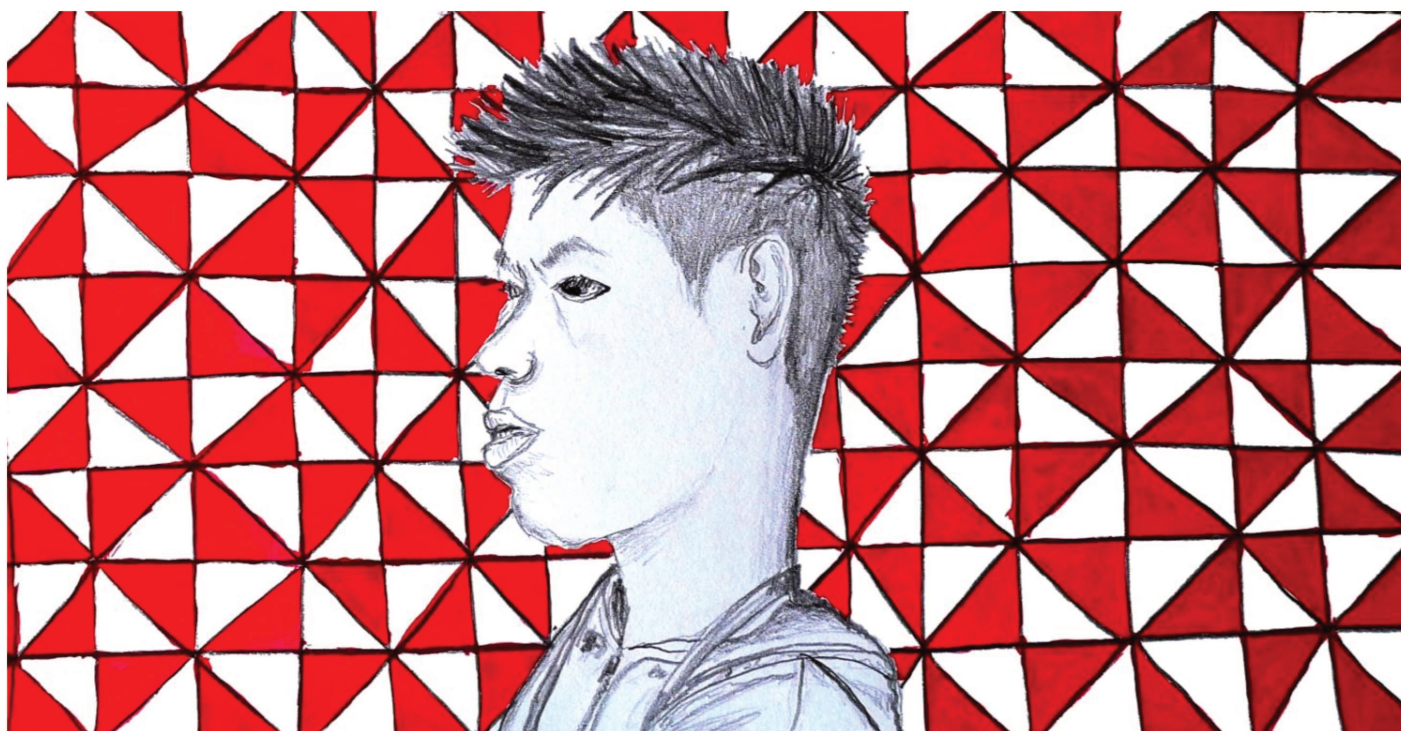
⁵ Qualquer tipo de luz é composta de um ou mais fótons propagando-se pelo espaço como ondas eletromagnéticas.

Segundo ele o vermelho, sob uma ótica da fisiologia do olho humano, está em uma situação limite como cor visível, o que já garantiria uma parte da sensação agressiva que esse matiz pode causar em nossa percepção visual.

Nas próximas páginas que seguem reproduzi imagens do caderno que considere mais significativas e também estudos e produções paralelas. A proposta inicial foi de um processo construtivo pautado por vivências e relações com a produção visual e a própria vida dos guaranis m'bya.

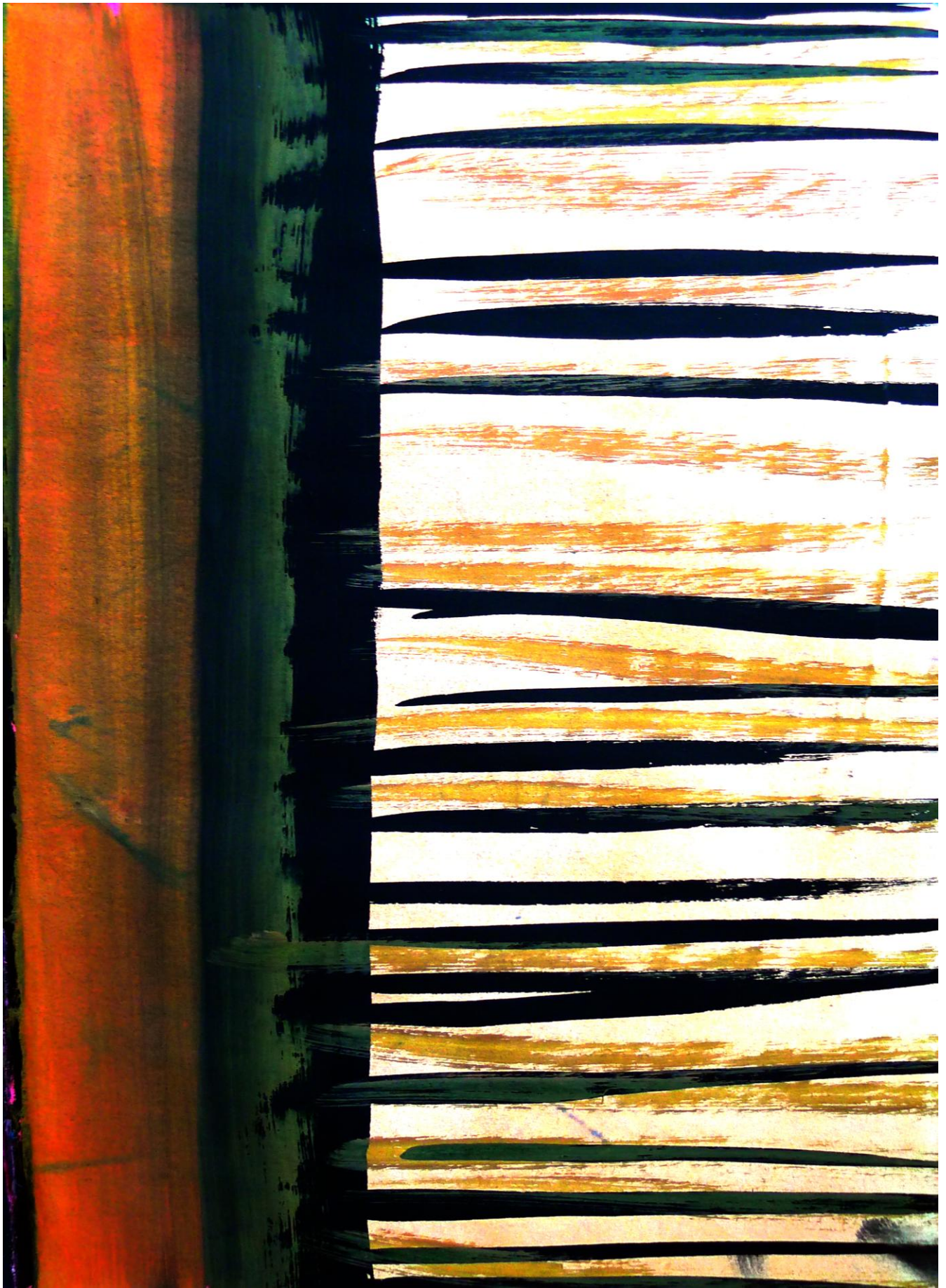


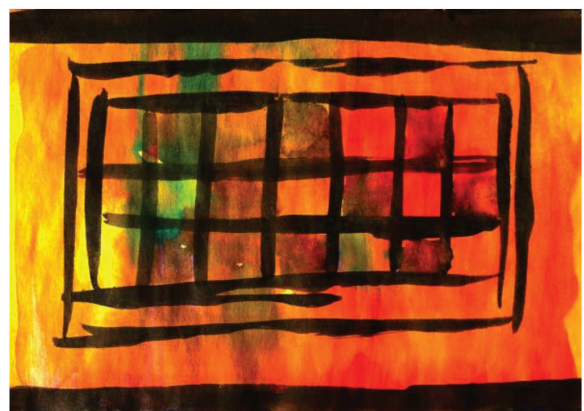
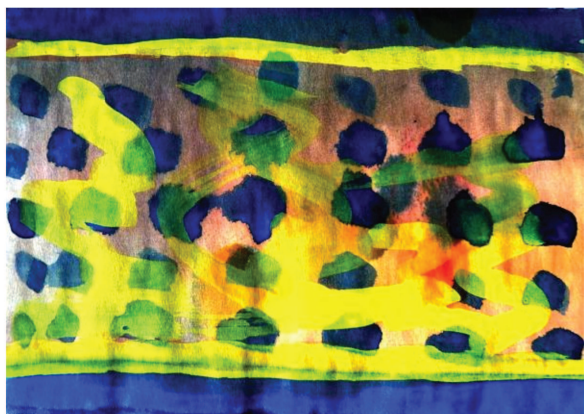


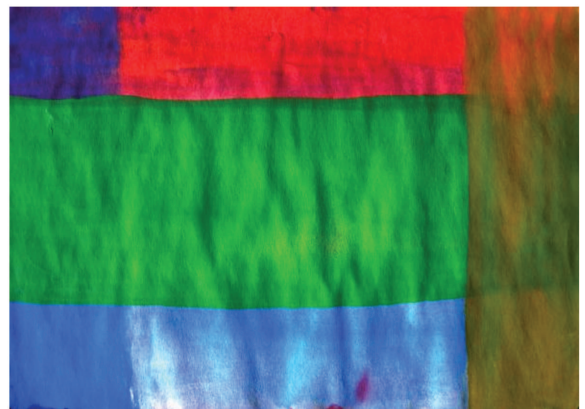
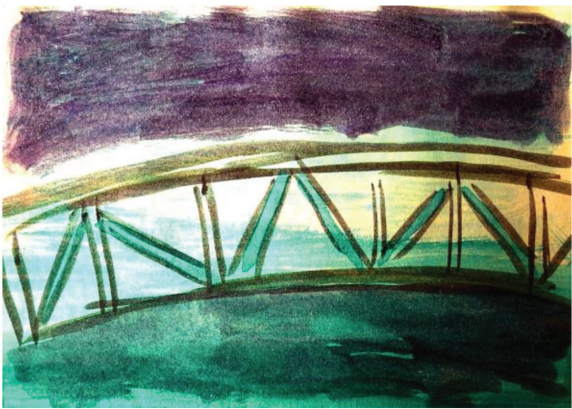
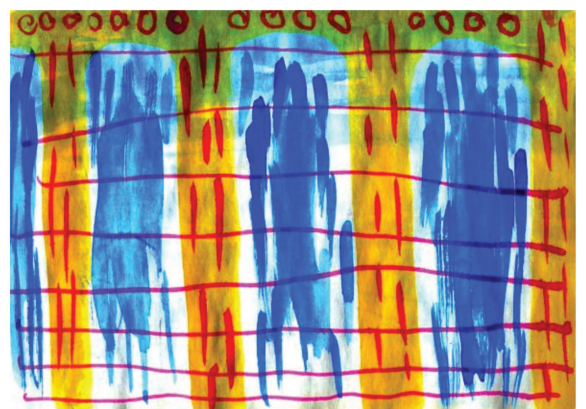
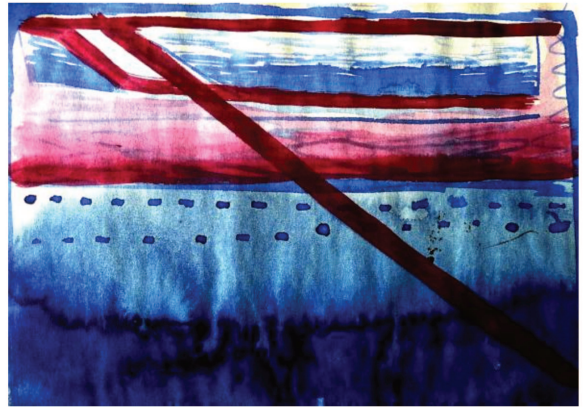
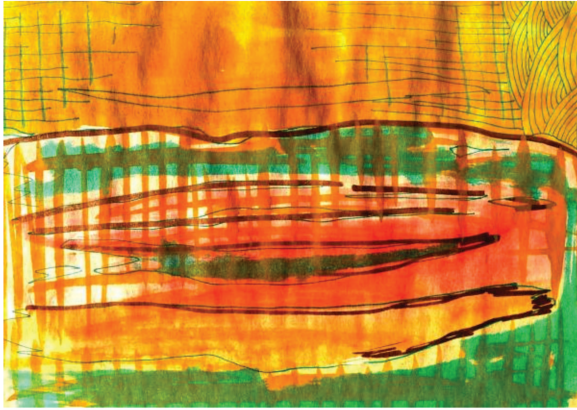












O CADERNO DO ENTORNO

CAPÍTULO

4

UM OLHAR AO REDOR DE SI MESMO

A exploração de formas e linhas verificadas em uma cuidadosa observação do aspecto visual urbano no entorno do próprio lar foi a principal questão abordada na construção das representações visuais nesse caderno. Olhar através das janelas do apartamento no sétimo andar do prédio revelou um emaranhado caótico de linhas que compõem o conjunto excessivo de casas, telhados, fios, postes, ruas e prédios. As imagens desenhadas em cada página foram construídas como representações de recortes visuais de uma apreciação da paisagem urbana visualizada ao redor do próprio lar.

Num segundo momento, essa investigação do entorno obteve continuidade a partir da observação do interior de um dos elementos arquitetônicos registrados anteriormente, que considerei mais marcante enquanto forma na observação da paisagem acima descrita. O interior da Igreja de Nossa Senhora da Lapa cujas torres aparentavam emergir heroicamente de uma caótica paisagem urbana. A ideia inicial de produção desse caderno partiu da necessidade de cumprir uma orientação médica e ter que ficar vários dias de repouso na cama em decorrência de problemas de saúde. Sendo condicionado a observar a cidade através da própria janela, considerei as formas e cores visíveis como objetos prontos para serem colecionados e reorganizados por meio do desenho e da manipulação cromática.

A relação com o aspecto caótico, sombrio e ao mesmo tempo poético que uma grande metrópole pode apresentar ao observador mais atento e aberto às relações de formas, linhas, cores e movimento, encontra-se com certa frequência como elemento expressivo na produção de diversos artistas, muitos deles pintores e fotógrafos. O alemão Anselm Kiefer (1945), por exemplo, chegou a representar a densa malha urbana paulista em várias de suas



pinturas como um ambiente de atmosfera mística e nebulosa por onde paira a figura feminina de ares sinistros proveniente da mitologia hebraica conhecida como Lilith.

VIVÊNCIA X PROCESSO - O CADERNO DO ENTORNO

A prática desses desenhos feitos como se fossem anotações visuais, levou a um íntimo diálogo com as linhas que constituem a paisagem do entorno observado e tratado como resultado de aglomerados de construções, prédios, telhados, janelas e todos os elementos que, de alguma forma, compõem a paisagem urbana.

Esse tipo de suporte formado por folhas de papel que são dobradas e fechadas em forma sanfonada, além de oferecer uma configuração sequencial narrativa e ou rítmica, propicia um formato fechado e outro aberto que acaba por facilitar e direcionar as relações estabelecidas entre as imagens ali construídas, como as que ficaram na frente e as que podem ser produzidas no verso.

Esses registros gráficos de observação foram realizados da janela de um apartamento. As folhas da frente foram previamente preenchidas com variações graduais de um mesmo matiz em cada página utilizando-se tinta aquarela. Posteriormente, os fundos coloridos receberam desenhos feitos diretamente à caneta. Nas folhas do verso, os desenhos feitos à lápis e passados à caneta "fine pen" diretamente sobre o branco do papel foram levemente borrados por meio de um pincel com água. Nos dois conjuntos, frente e verso, a falta de controle gerada por algumas incertezas do acaso participaram do trabalho, principalmente na relação com os matizes. Como o efeito cromático inesperado obtido ao borrar delicadamente uma linha feita com uma caneta aparentemente preta que criou e preencheu os espaços com leves tons de um suave matiz azulado.

Diferentes perspectivas do olhar geraram uma coleção de intervenções que buscaram guardar, de algum modo, marcas do nosso crescimento urbano desordenado. O enquadramento aproxima e afasta o olhar marcando um ritmo como uma lente que amplia e logo em seguida reduz o campo de visão em busca de detalhes perdidos no imenso espaço arquitetônico, como uma respiração que expande e retrai.

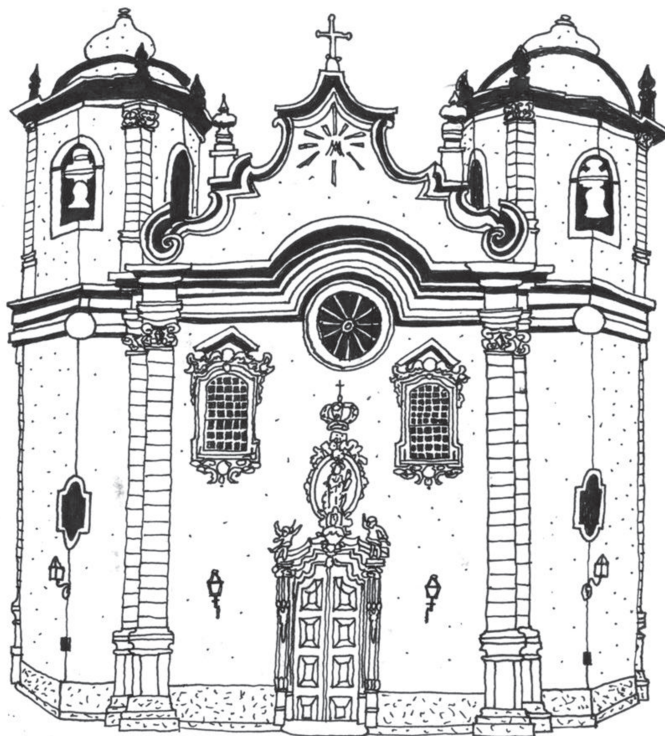
INTUIÇÃO, INTELECTO E AFETO

Segundo Sartre (1905-1980), o processo criativo compreende três eixos básicos; uma dimensão intelectual, uma a intuitiva e outra afetiva. Nesse sentido os recortes de detalhes do elemento urbano remetem a uma busca de ordem em meio ao caos, de organizar o mudo. Ao mesmo tempo, um olhar apurado sobre a paisagem urbana do entorno de minha própria residência. O afeto por formas que mantêm uma relação talvez mais harmoniosa ou inusitada entre si pelas cores, linhas, diálogos, poéticas e, indiscutivelmente, pela memória. Utilizar o olho como a lente ou até mesmo o "zoom" da câmera fotográfica facilita as decisões acerca dos enquadramentos. Como recortes, detalhes que ora aproximam ora afastam-se na tentativa de estabelecer um ritmo quase nauseante, num repetido vai e vem. Acerca da questão cromática, o azul permanece como resultado de um gosto particular pela cor primária do céu que em diversos momentos cobre a cidade e as mais distintas paisagens percorridas desde a infância. Ao mesmo tempo esse azul penetra nas formas arquitetônicas da cidade formando figuras. A opção por essa monocromia limitou algumas escolhas de matizes e suas relações, mas gerou belos efeitos inesperados.



HISTÓRIAS DE IGREJAS DESTRUÍDAS

Fig. 06 – Igreja Nossa Senhora do Carmo – São João Del Rey



Nossa Senhora do Carmo, São João Del Rey.

Reprodução de um dos inúmeros desenhos de igrejas destruídas de Eduardo Verderrame. VERDERRAME. Fonte: <https://everderame.wordpress.com/igrejas-barrocas-brasileiras/>, acesso em 05/12/2014.

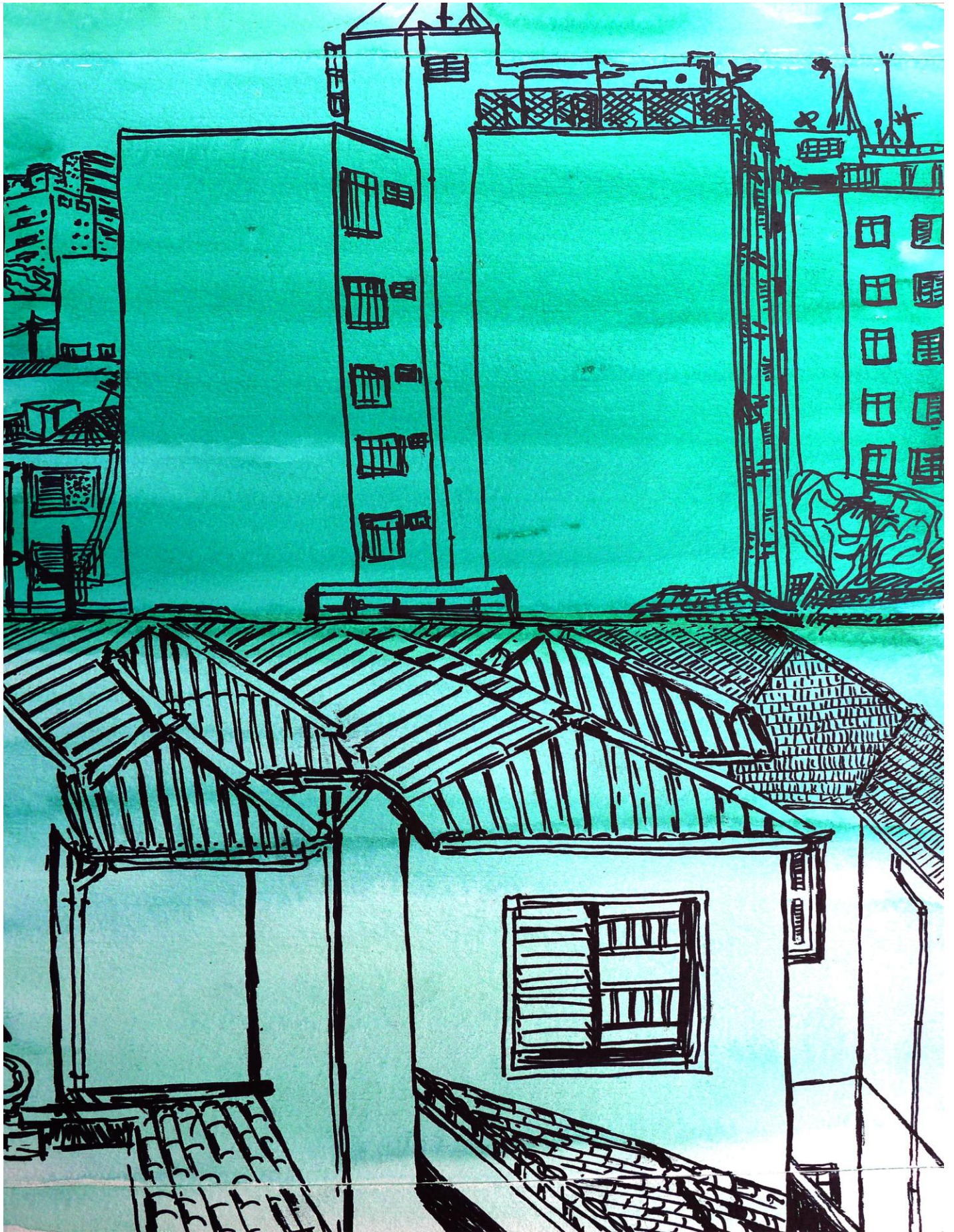
Em seu *Histórias de Igrejas Destruidas*, Eduardo Verderrame apresentou um espetacular conjunto de desenhos de igrejas que ficam localizadas nas principais cidades e vilas coloniais brasileiras. As imagens foram construídas a partir de uma postura de simplicidade e rigor no trabalho com as linhas que valorizou e explicitou as relações entre as linhas e formas. O próprio contraste acromático entre o branco do papel e o preto da pena reforça ainda mais essa questão e desvela predominantemente formas provenientes do sinuoso, rebuscado e variado estilo barroco.

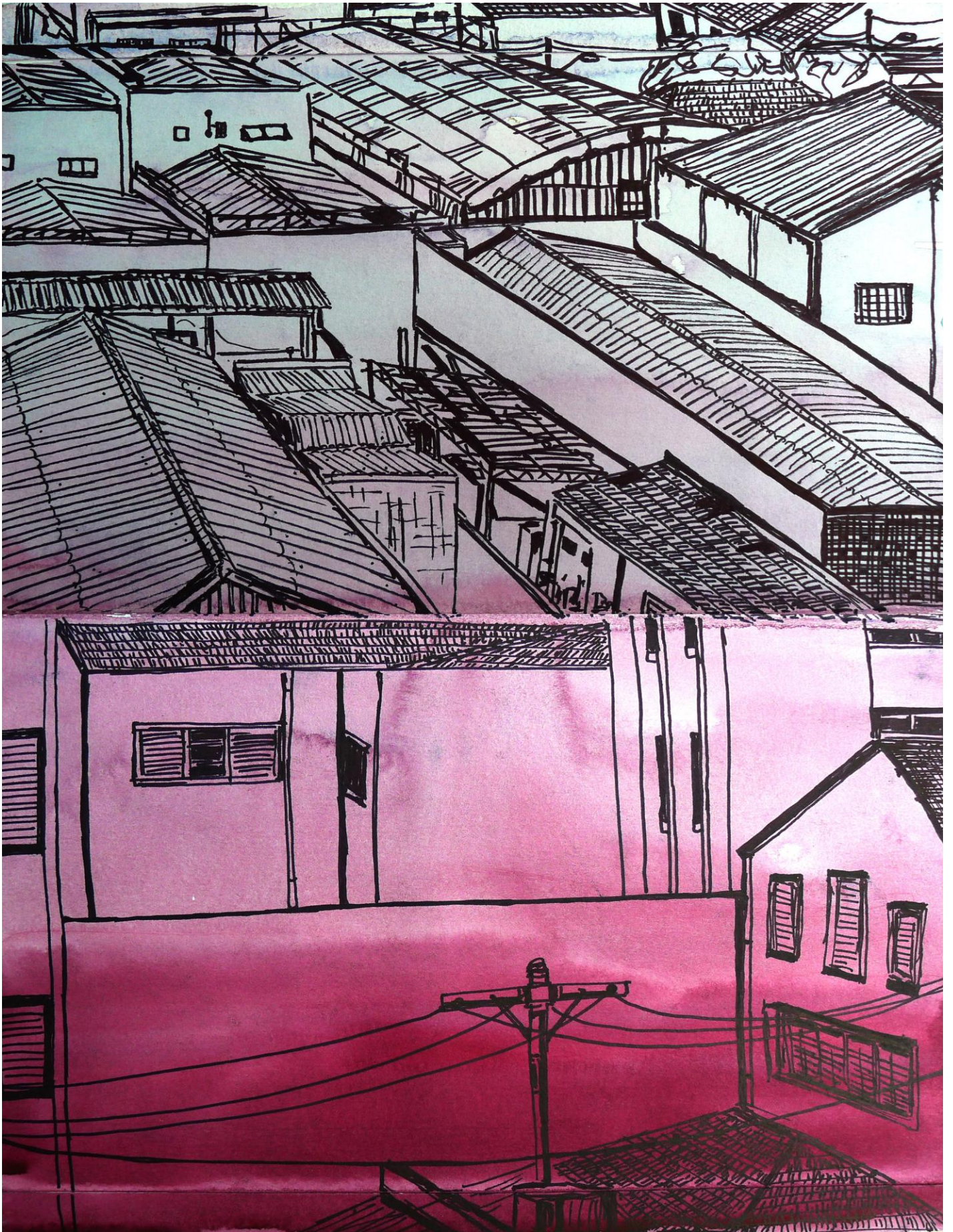
Verderrame pesquisou histórias e imagens na web e fez deslocamentos por cidades brasileiras e estrangeiras para registrar, à maneira dos artistas viajantes, os contornos provenientes desse estilo que pode estabelecer de diversos modos uma ponte para um passado cheio de transformações.

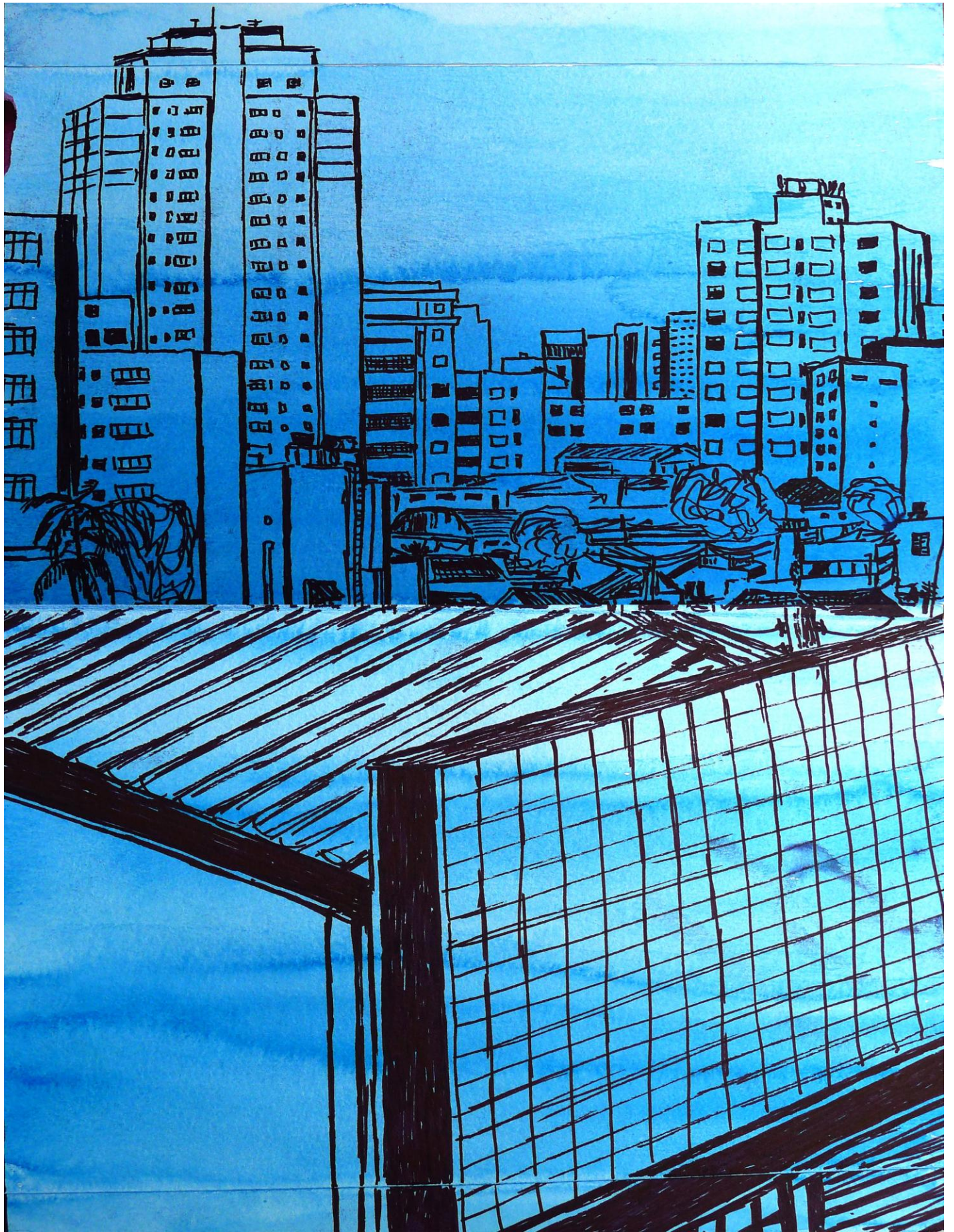
O contato com esse trabalho logo no início da pesquisa foi um elemento que considerei de grande importância. Tanto o cuidado especial verificado no tratamento e publicação das imagens em forma de livro e website quanto na questão do olhar poético e no minucioso processo de coleção e organização das informações visuais e históricas fez parte dessa apreciação.

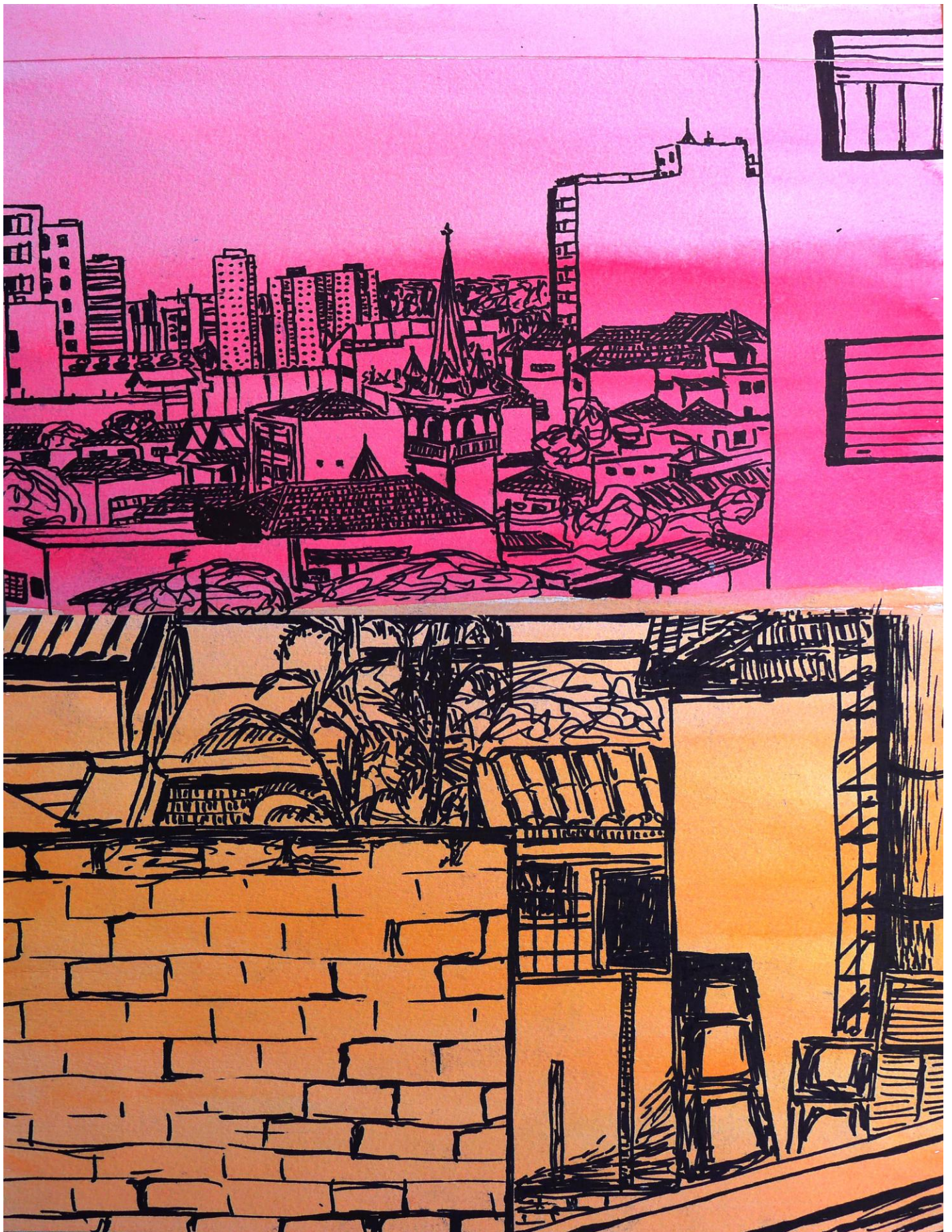
Nas próximas páginas segue reproduzido o Caderno do Entorno.





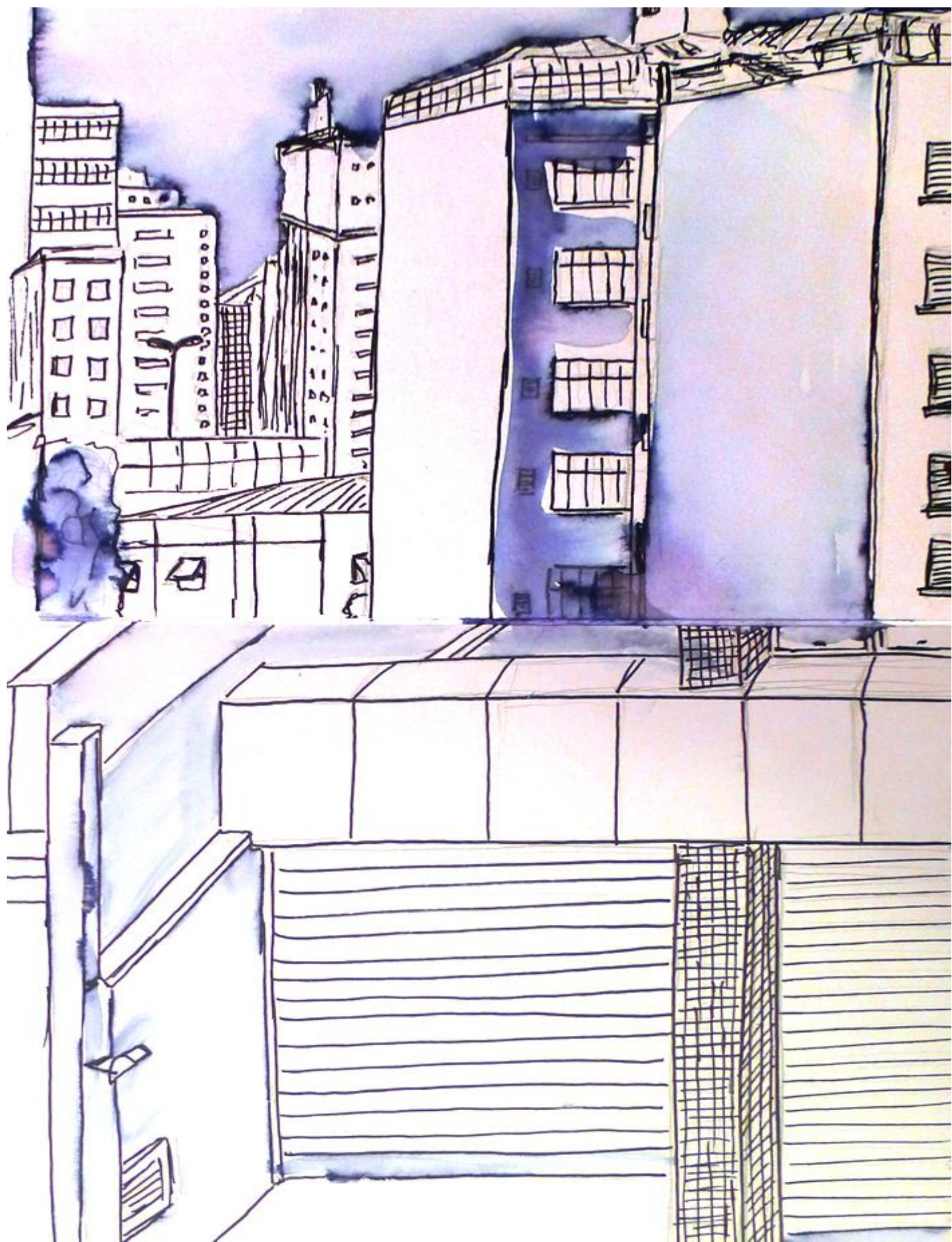


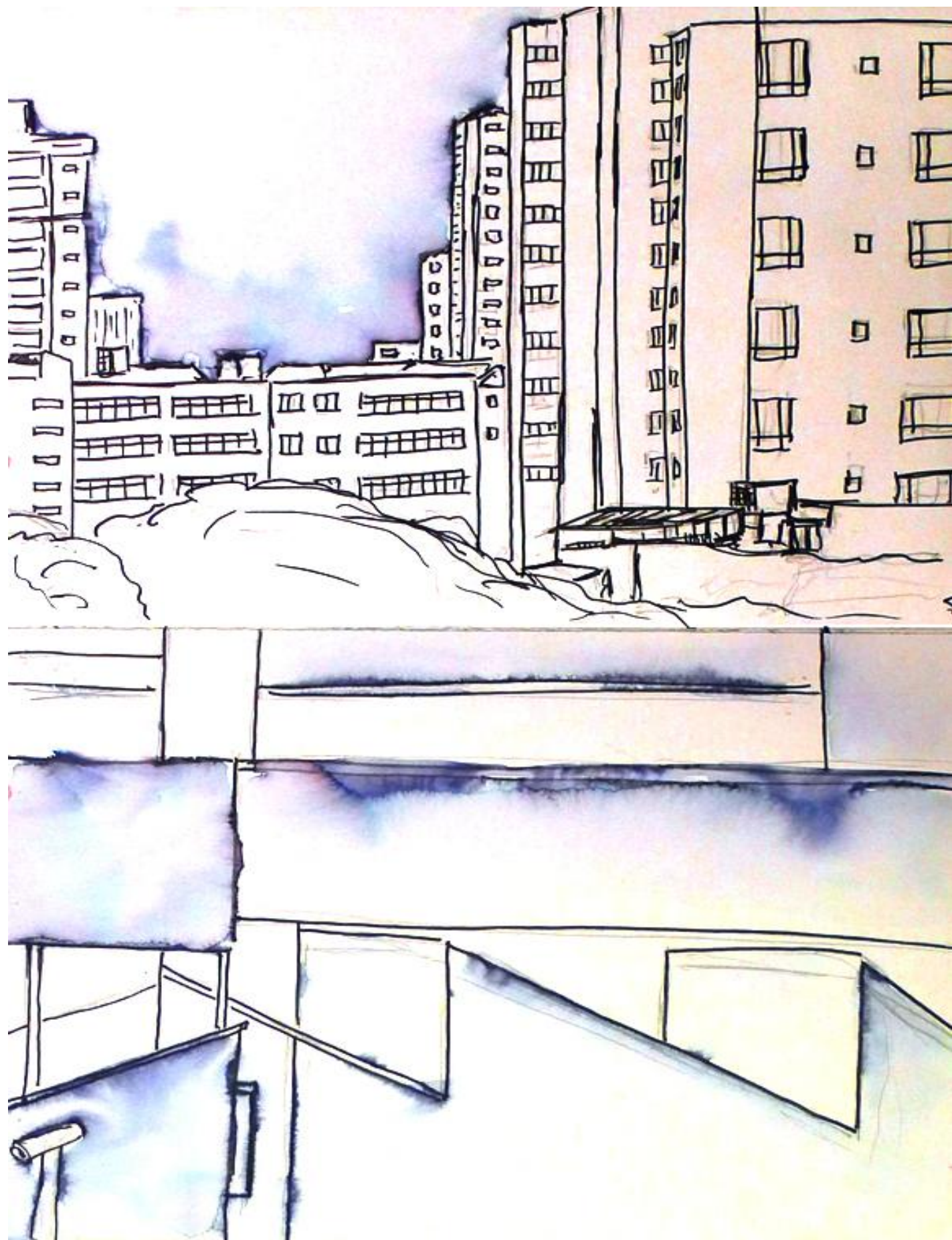












NO INTERIOR DA IGREJA - O CADERNO DO ENTORNO

O desejo de aprofundar esse olhar sobre o entorno levou ao interior da igreja cujas torres apareceram em vários desenhos. A incursão com caderno e caneta em mãos em um local religioso como esse permitiu uma cuidadosa contemplação da profusão de imagens, símbolos e ornamentos dos mais variados estilos, materiais e funções. O silêncio e a presença de fiéis também contribuíram para uma determinado estado de concentração e tomada de decisões.



A construção cromática mostrou-se um constante desafio de percepção e escolhas entre as diversas possibilidades de caminhos que são orientados por determinados materiais e instrumentos. Além das questões relacionadas à escolha dos suportes, a tinta aquarela pode ser utilizada de forma a garantir certos percursos casuais quando manuseada de forma mais aguada sobre um desenho feito com caneta de tinta escura, dessa forma perde-se uma parte do controle sobre a imagem em construção e a cor parece percorrer o papel por “vontade própria”. Por outro lado, no caso das misturas e sobreposições cromáticas após cada camada de tinta foi necessário aguardar sua completa secagem antes da aplicação da cor seguinte, uma particularidade percebida nesse processo de pintura com aquarela que propicia a constante apreciação do trabalho em andamento e da escolha de caminhos.



Considereei essas imagens como um “segundo volume” do Caderno do Entorno, que teve como objeto de estudo elementos da igreja Nossa Senhora da Lapa. Os desenhos foram feitos rapidamente e a caneta, observando a igreja de dentro e de fora, a cor foi aplicada posteriormente no ateliê. Enquanto realizava os desenhos iniciais no interior da igreja permaneci postado em pé, olhando para os detalhes e imagens (escultóricas e pictóricas) como a da *Virgem Maria*. Curiosamente, algumas pessoas também olhavam para a mesma imagem enquanto sussurravam algumas palavras de adoração e chegavam mesmo a tocá-la como uma forma de estabelecer algum tipo de contato com um plano elevado, espiritual, sagrado.

Várias religiões produzem um rico acervo iconográfico, como no caso do forte simbolismo presente na arte católica, vide a espada fincada no peito da Virgem, como uma clara referência a dor insuportável de ver o filho morrer crucificado.

Sentado em um dos longos bancos de madeira escura próximos ao altar central, olhei em volta e verifiquei um exagero de formas e símbolos, não se trata de um excesso flamejante, mas de um estilo eclético de influências tão variadas quanto um construção religiosa do século vinte pode apresentar.

As cores quentes do fundo acabaram por representar os dourados, comumente percebidos na pintura, um luz divina, mística, sobrenatural, como aquela que adentra pelos vitrais de catedrais góticas. A cruz certamente é um dos símbolos mais fortes, esse aparato que antigamente era utilizado para executar condenados à morte pela sociedade, transformou-se ao longo da história em objeto de adoração. Decidi então registrar no caderno uma cruz que fazia parte de um detalhe presente em um tipo de ostensório dourado ornamentado por várias volutas bem ao lado do altar principal onde todos podiam facilmente vê-lo.









O CADERNO DO MUSEU

CAPÍTULO

5

O CADERNO DO MUSEU - MASP

O processo construtivo empreendido na produção desse caderno baseou-se na relação com o estudo do museu de arte e teve como fio condutor a criação de imagens, representações visuais a partir da apreciação de obras do acervo MASP. O contato com os originais, principalmente com obras representantes das escolas francesa e italiana assim como as referências das formas arquitetônicas minimalistas e geométricas pautaram as intenções de tentar registrar por meio do desenho de observação, elementos visuais marcantes desse importante ponto de encontro e convivência que é considerado por muitos como um local simbólico da cidade. A exploração de imagens e outras informações sobre seu histórico obtidas no website do museu, em livros e catálogos também contribuíram para o processo de construção e desenvolvimento desse caderno.

ARTISTA X PROFESSOR

De modo geral, tem sido difícil separar a atuação como professor de artes visuais da produção pessoal, inclusive aquela destinada como principal objeto de reflexão para esse trabalho. A própria escolha do caderno como suporte carrega em si a influência direta de uma estratégia pedagógica que privilegiou a construção de imagens como modo de registro e como olhar sensível e poético de alcance transdisciplinar no contexto do ensino fundamental. Segundo o educador Paulo Freire (1921-1997), o processo mental que estabelecemos ao ensinar gera um novo aprendizado em relação ao conteúdo ensinado. Nesse sentido, orientar os alunos na confecção de seus "cadernos de artes" pessoais é sempre uma forma de repensar meios, estratégias, materiais, procedimentos e conceitos abordados em relação a linguagem.

COM OS ALUNOS NO MUSEU

Abre-se aqui uma tentativa de explicitar a proximidade entre vivências adquiridas no trabalho docente e caminhos da própria produção. Inicialmente, segue uma transcrição do relato da sequência didática que desenvolvi e tenho utilizado para o estudo dos alunos do sétimo ano na visita ao MASP. Em seguida são reproduzidos alguns desenhos de alunos feitos no museu e amostras das capas de cadernos elaboradas a partir do uso de retalhos de tecidos trazidos pelos próprios alunos.

1º ato - a preparação

Pesquisa prévia sobre o histórico do museu, análise crítica coletiva de imagens do acervo e obras consagradas que evidenciam transformações na história da arte. De onde vem a palavra museu? Por que conhecer essa coleção? Qual a finalidade da arte? Podemos ler uma imagem?

2º ato - a visita

A apreciação de algumas obras propicia uma continuação da conversa anterior; como explicar a importância e perceber a beleza de um Van Gogh? Por que Monet pintava tudo meio borrado? E Manet? As meninas do Renoir, as bailarinas de Degas, Rodin, Dali, Turner, Soutine, Cézanne e Toulouse-Lautrec. Entramos num túnel do tempo ainda mais poderoso e encontramos também Rafael, Delacroix, Ingres, El greco, Tintoretto, Mantegna e Poussin. Todo o conjunto, sob a guarda de uma bela deusa esculpida em mármore,

tranquilamente deitada, de arco nas mãos e uma delicada lua na testa, filha de Júpiter, parece uma caçadora adormecida.

3º ato - o desenho

Quando visitamos uma exposição de arte, pode ser que alguma obra tenha chamado mais a atenção. Essa pode ser a "sua obra", guarde-a com carinho, que tal desenhá-la? Após a construção das linhas, experimente traduzir as cores em tonalidades do lápis 6B.

Quem fez? A partir de quais materiais? Quando? Ela transmite alguma sensação ou ideia? Qual? Consegue descrevê-la objetivamente? E subjetivamente? Reconhece algum estilo? E o gênero?

4º ato - o ateliê do museu

Nesse espaço, iniciamos com perguntas que são prontamente respondidas e dão o tom do trabalho.

Qual o local de trabalho do artista?

- O ateliê!

Quem escolhe os materiais?

- O artista!

Quem decide o tema?

- O artista!

Quem decide se o trabalho será individual ou coletivo?

- O artista!

5º ato - a pintura de painéis coletivos inspirados no acervo MASP

Após rever o acervo pelo site do museu, em pequenos grupos, a seleção de uma obra como referência. Ao exercício de tentar reproduzir a ideia principal do artista, segue-se a experiência de manipular a imagem, coletivamente. Por fim, retornamos ao tema inicial do curso de artes visuais do sétimo ano; o estudo da cor. Que tal utilizar os conhecimentos sobre teorias cromáticas e tentar criar os próprios matizes?

Desenhos feitos por alunos do sétimo ano dentro do museu





ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O DESENHO

Quando estudamos questões relacionadas ao desenho é lícito supor que ficamos á mercê de alguns perigos como o da dispersão dentre o vasto campo de conhecimento que o tema permite. No campo do desenho infantil, por exemplo, encontramos diversas abordagens em inúmeros aspectos e pontos de vista. Desde a relação entre os processos gráficos e as diversas faixas etárias, até a análise da produção de artistas consagrados que consideraram o desenho da criança como um dos eixos principais de seu trabalho. Paul Klee, Miró, Kandinsky, Dubuffet ou o brasileiro Marcelo Nitsche com suas "garatujas" e pinceladas, são alguns exemplos de artistas que flertaram com essa questão. Caberia também, dentro dessa mesma perspectiva, uma comparação conceitual entre a produção do artista, a do louco e a da criança, assunto que vem sendo constantemente abordado em mostras e coleções, desde o início do século XX, no Brasil.

Outro caminho poderia guiar-nos a uma reflexão acerca do desenho como meio de conhecimento, por meio do qual desvelamos a alma interna dos objetos e das varias formas de vê-lo. Podemos verificar um bom exemplo dessa ideia no texto do Yogue Ramacháraca⁷ intitulado: "O Segredo da Observação", ele relata o percurso de um aprendiz que inicialmente não entende a orientação de seu mestre em deixá-lo tanto tempo observando e desenhando um simples peixe. Ele percebe, no entanto, que após sua observação inicial e a dedução de que já havia concluído a tarefa com enorme tempo de sobra, começaram a surgir novas informações que haviam sido desconsideradas num primeiro olhar; como a

⁷ Pseudônimo de Wilian Walker Atkinson, advogado, comerciante e escritor norte-americano falecido em 1932. Foi editor responsável pelas revistas "Suggestion" (1900-1901), "New Thought" (1901-1905) entre outras. Dedicou-se à difusão da filosofia yogue e do ocultismo oriental no ocidente, sendo considerado pelo povo da Índia como uma autoridade no assunto. Contribuiu para a formação das bases de uma nova concepção para a psicologia e um novo pensamento a respeito do mundo mental e sua relação com a realidade espiritual do homem.

ausência de pálpebra, variações sutis na cor, detalhes no formato do corpo, das escamas e algumas texturas nas suaves formas das nadadeiras.

O aprendiz percebeu uma outra forma de observar, de pensar algo. Ele vivenciou que o lápis pode ser considerado o melhor dos olhos.

O arquiteto Oscar Niemeyer, discípulo de Le Corbusier e considerado um dos expoentes mais significativos na história da arquitetura, faleceu aos cento e quatro anos de idade em 2012, deixando um legado inestimável. O desenho arquitetônico e industrial também abrem caminhos estratégicos e fundamentais no estudo dos processos gráficos.

Podemos admirar a beleza e suavidade no traço do arquiteto modernista que trata o concreto com ilegítima suavidade e sinuosidade sutil das linhas. A espontaneidade do traço e a simplicidade são características marcantes na construção visual que expressa conceitos e ideias relacionadas ao bem público e a delicadeza na simplificação das formas arquitetônicas.

No campo das artes aplicadas os caminhos são inúmeros, no design, podemos considerar o trabalho do italiano Sergio Pininfarina⁸ a materialização de um dos maiores ícones da era industrial; o automóvel Ferrari. Por meio do desenho de formas arrojadas e uma sofisticação na relação entre as linhas no sentido de enfatizar a questão da velocidade. Pininfarina foi apontado como um dos mais criativos projetistas da indústria automobilística, com desenhos assinados para as mais diferentes marcas de veículos.

No século XVI, com o renascimento italiano, percebemos uma consolidação da importância do desenho como elemento de linguagem fundamental do trabalho intelectual do artista, uma forma de pensar, criar, projetar, planejar, externar, designar, revelar,

⁸ Formado em engenharia mecânica, Sergio assumiu o comando da Carrozzeria Pininfarina em 1966. Por quatro décadas, desenhou carros considerados obras de arte sobre rodas. Falecido em julho de 2012, aos 85 anos.

materializar, dar corporeidade a uma ideia: transformar o desenho interno em desenho externo. Ao longo de seu desenvolvimento conquistou um lugar de respeito no currículo acadêmico que pode ser verificado em inúmeros segmentos, modalidades e produções, de um modo geral, considerado o ponto de convergência entre todas as artes, como por exemplo: da pintura, da escultura, da gravura e da arquitetura.

Podemos observar o reflexo da importância do desenho desde os tratados de anatomia humana de Leonardo da Vinci (1452-1519), os estudos de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) para o teto da Capela Sistina e ao longo de toda história da arte, até a atualidade (séc. XXI) nas aulas de desenho de observação com modelo vivo nas principais faculdades de artes visuais.

Fig. 7 - Paisagem do Arno



Desenho a pena e tinta sobre um esboço a lápis parcialmente apagado, 1473, 190 x 285 mm. Florença, Galleria degli Uffizi. Fonte: ZOLLNER, 2010, p. 10.

Além dos diversos estudos anatômicos e técnicos, Leonardo se debruçou sobre a natureza, nesse trabalho (fig. 7), feito a pena e tinta sobre um esboço preparatório, percebemos a vista de um vale com montanhas em ambos os lados e no último plano, bem distante, o horizonte. Uma construção arquitetônica, pequena em relação ao poder sublime da natureza, pode ser notada atrás da montanha de onde parte o ponto de vista do artista. Provavelmente esboçada ao ar livre e posteriormente trabalhada com pena e tinta no ateliê.

...no desenho de Leonardo da Vinci as linhas e sequências rítmicas percorrem a imagem de margem a margem sem serem interrompidas em seu fluir.... Embora o movimento visual se condense em determinadas áreas do plano, as linhas não se detêm nunca; dessas áreas de condensação surgem impulsionadas e novamente se dissolvem em ritmos amplos, quase que movimentos de respiração de espaços infinitamente cantantes (OSTROWER, 2003, p. 15).

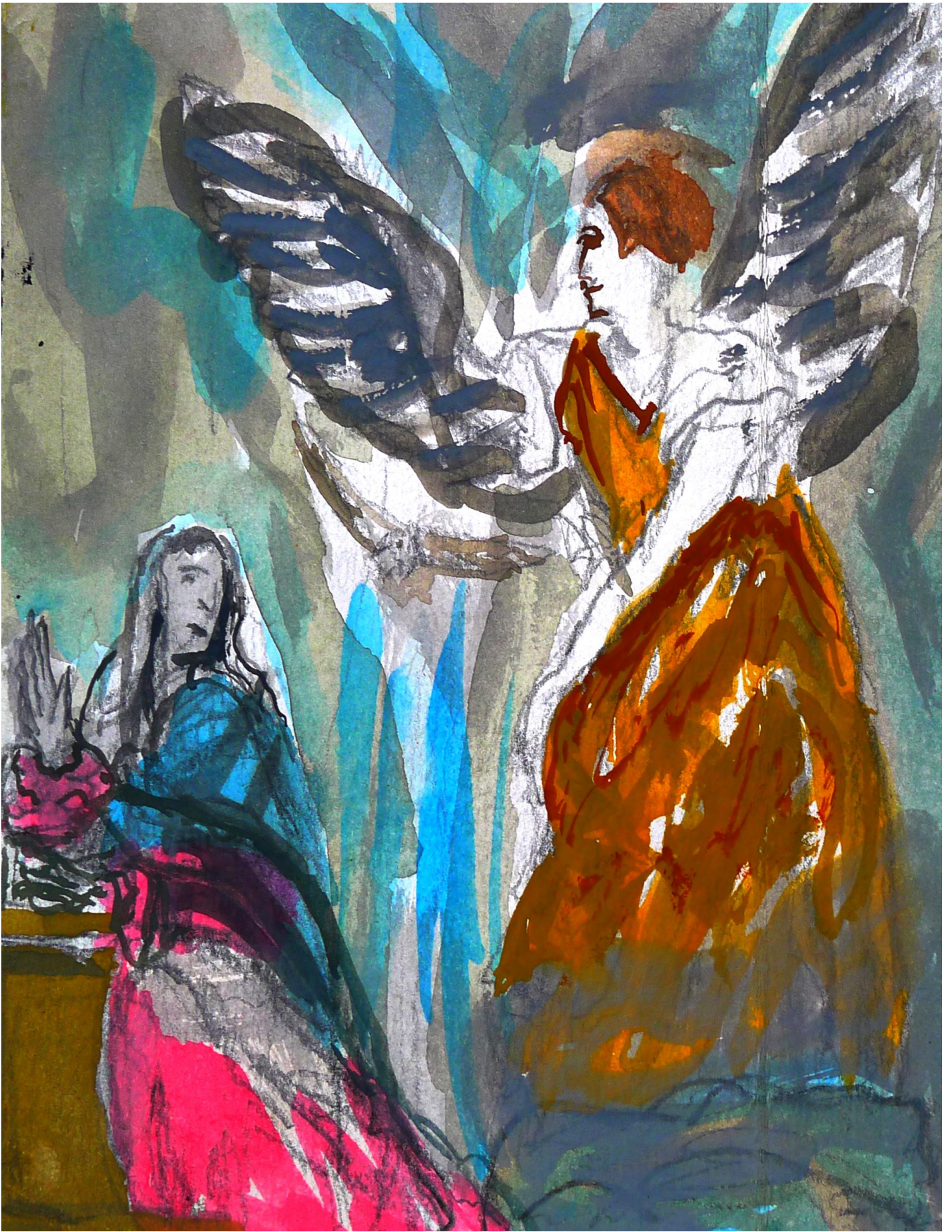
Essas palavras de Fayga Ostrower (1920-2001) trazem luz a uma análise focada sobre a importância do movimento na expressão e no espaço da linguagem visual. Demonstra também um olhar sobre alguns caminhos e estratégias utilizadas por um dos grandes mestres do século XVI, que reuniu a sensibilidade poética com a objetividade do cientista e uma visão transcendente do pensamento humanista. "As anotações, pensamentos, esboços e projetos podem nos mostrar o universo gráfico pessoal que nos leva, em última instância, a compreender o processo interno de gestação de cada uma dessas obras." (BULLÓN DE DIEGO, 2010, p. 10).



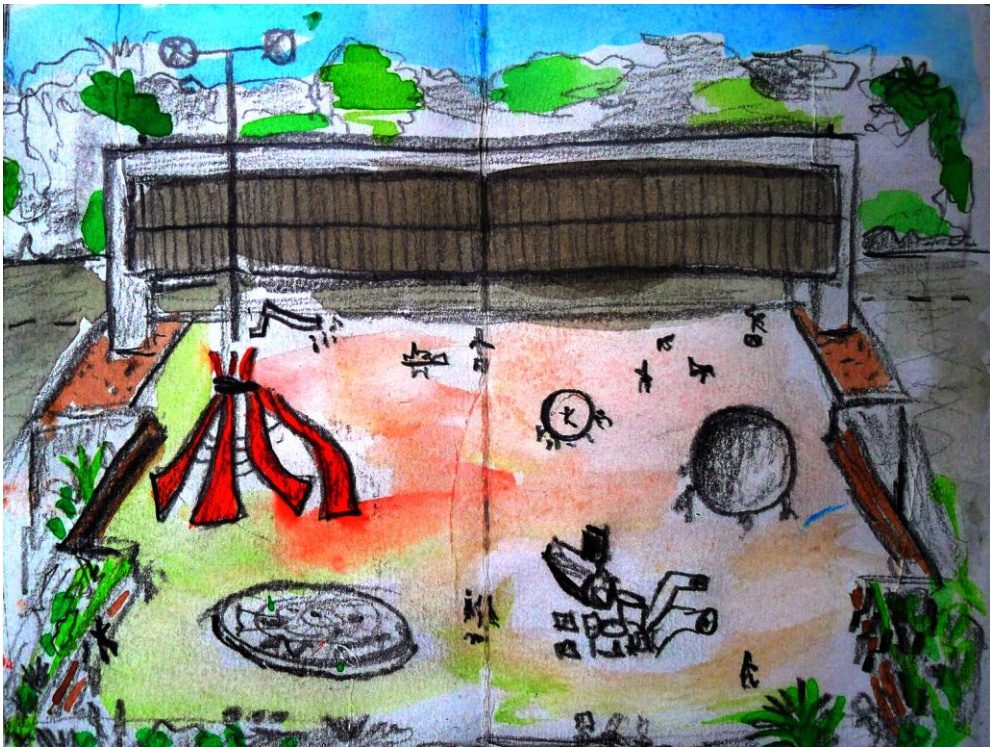
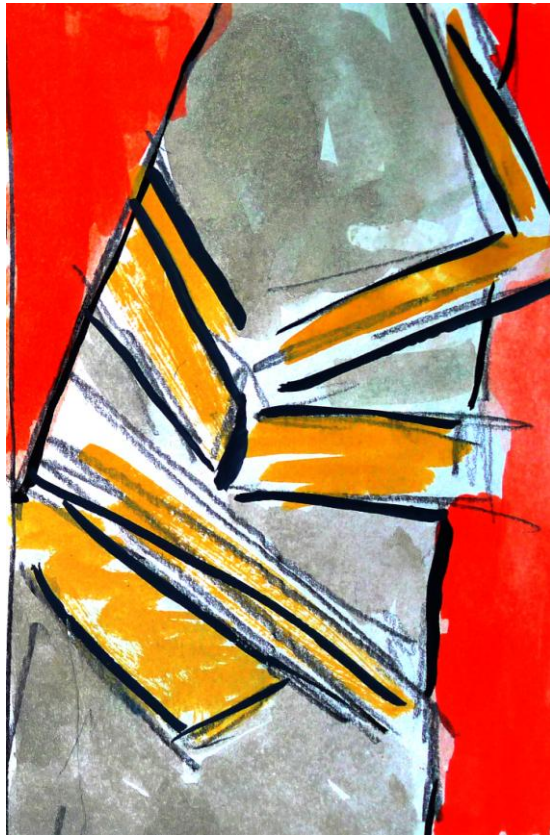


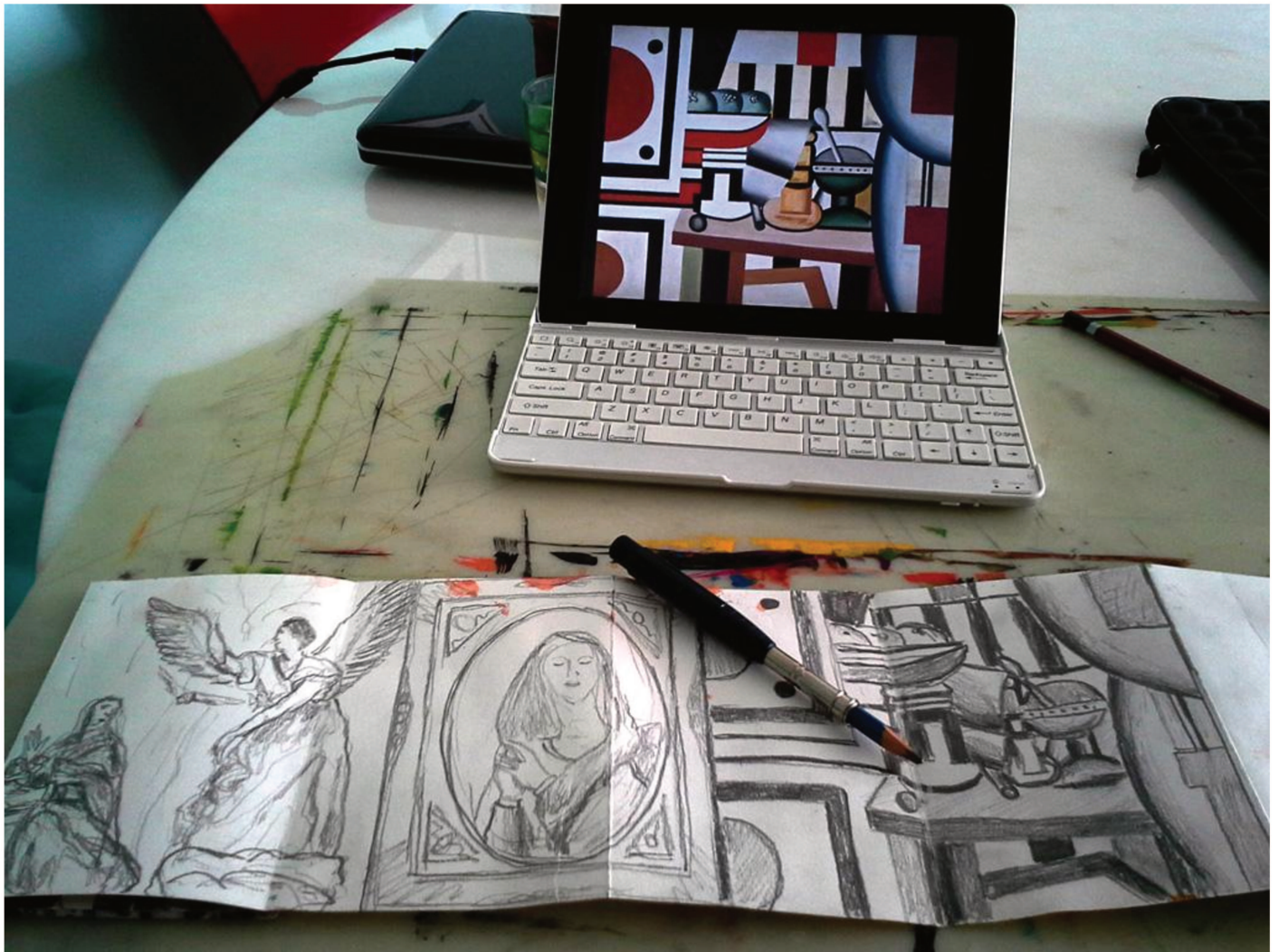












O CADERNO DO AUTORRETRATO

CAPÍTULO

6

ESPELHO DE ARTISTA

O autorretrato independentemente do suporte sempre foi um caminho bem desafiador e recorrente em minha prática pessoal. Ao construir uma representação imagética de si mesmo emergem várias reflexões e conflitos sobre a construção da imagem, como traduzir em linhas a percepção e a manipulação das formas do próprio corpo ou a logística específica que o meio expressivo impõe durante o fazer artístico. Admito grande afinidade e curiosidade em abordar esse popular, indispensável e amplo gênero de imagem que encontramos desde os primórdios da pintura. Seu uso permanece recorrente nas mais variadas produções contemporâneas como na impressionante escultura hiper-realista do artista australiano Ron Mueck (1958) (fig. 9) ou no comportamento atualmente em voga de registrar em diversos momentos a própria imagem com a câmera fotográfica de aparelhos celulares mais modernos a cada geração. As tecnologias contemporâneas têm permitido novas experimentações como o recente uso do equipamento conhecido como impressora 3D que permite uma rápida impressão de imagens em três dimensões de praticamente qualquer objeto ou ser vivo. Alguns artistas chegaram a uma postura quase obsessiva em produzir retratos de si mesmo como identificamos em Rembrandt (1606-1669) ou de forma bem alegórica como nas pinturas de Frida Kahlo (1907-1964) que trazem reflexos de um grande drama pessoal em relação ao próprio corpo.

O autorretrato mostra-se um indispensável e amplo recurso da linguagem visual cuja principal característica é ter o próprio artista como modelo, objeto de análise e observação. Desde os tempos mais remotos o contorno das mãos constituiu-se um valioso meio de auto-representação que podemos encontrar gravada, impressa por meio de pigmentos naturais como uma marca ou identidade consolidada pelo tempo nas paredes de algumas cavernas.

No final da idade média, Giotto di Bondone (1266-1337), considerado por muitos um precursor da pintura moderna, chegou a incluir-se em uma consagrada representação do juízo final num afresco. Já a partir do século XVI, com a gradual valorização do ser humano em detrimento do domínio religioso o autorretrato populariza-se de tal forma a suprir várias necessidades que vão desde o poder de garantir certa posteridade, passar uma imagem profissional, alguém importante, expressar sentimentos, sensações, conceitos ou utilizar a própria imagem como experimentação para explorar elementos da linguagem visual como as cores, texturas, contornos, linhas e formas.

Rembrandt (1606-1669) chegou a produzir uma centena deles em várias fases da vida, conseqüentemente representou formas físicas bem distintas como aquelas de aspecto jovem ou mais idoso com traços característicos de uma pessoa madura. As transformações também são verificadas na maneira mais solta de pintar que ele foi adquirindo ao longo das produções.

Fig. 9 – Mask II (2002) - Escultura autorretrato de Ron Mueck



Muitos dos personagens representados em suas esculturas são provenientes de sonhos. Fonte: <https://catracalivre.com.br/sp/agenda/barato/ron-mueck-leva-suas-esculturas-hiper-realistas-a-pinacoteca/>, acesso em 05/12/2014.

GIL VICENTE - INIMIGOS

Em 2010 na 29ª Bienal de SP, considerei extremamente marcante a apreciação da obra "*inimigos*" do artista pernambucano Gil Vicente (1958) (fig. 10). Uma série de desenhos feitos à carvão sobre papel representando cenas construídas com certa preocupação naturalista e em escala real onde o próprio artista aparece assassinando várias personalidades públicas mundialmente conhecidas, como presidentes de grandes nações ou instituições internacionais, a exemplo da rainha Elisabeth e do papa Bento XVI entre outros. A obra gerou grande repercussão por causa da extrema violência explicitada nas imagens, chegando ao ponto de sofrer uma tentativa de censura por parte da Ordem dos Advogados do Brasil.

Em relação ao processo construtivo, chamou atenção a escala realista, o material primordial e supostos processos e recursos técnicos na execução de um autorretrato em que, muito provavelmente, o artista abriu mão do uso de uma imagem refletida no espelho.

Fig. 10 – Desenho da série "*inimigos*" de Gil Vicente



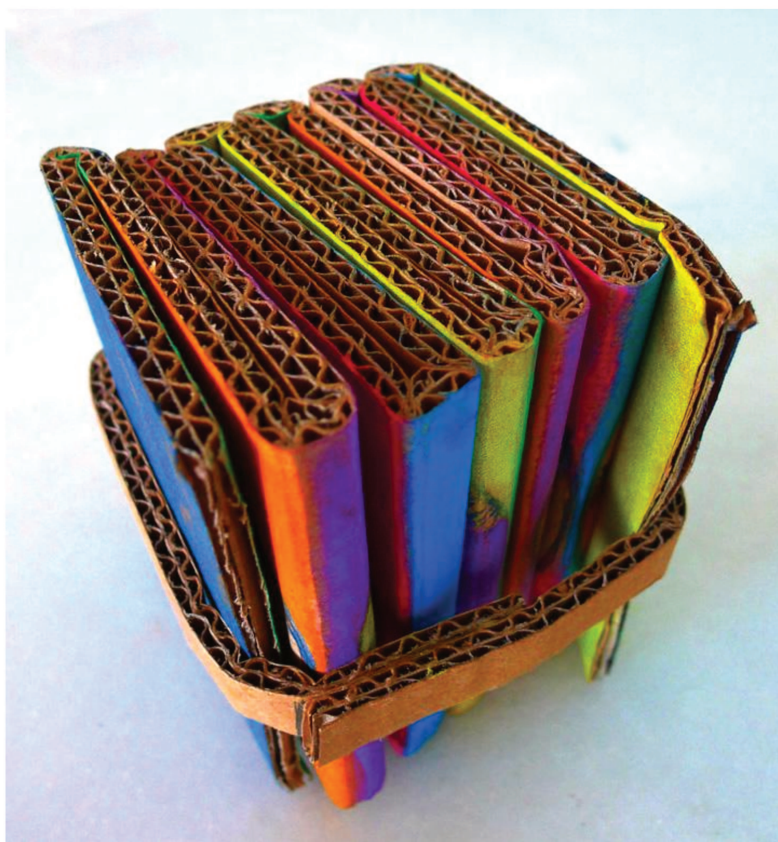
Fonte: <http://subterranea.art.br/wpress/?p=26>, acesso em 01/12/2014.



O CARDERNO COMO SUPORTE

Nesse caderno dedicado ao autorretrato, os materiais foram escolhidos de modo a percorrer um caminho que se distanciou um pouco dos cadernos anteriores. Um longo pedaço de papelão com dobras em formato de sanfona recebeu os desenhos e em seguida a cor por meio do uso de crayon pastel seco.

O processo de observação do próprio corpo contou com o uso de um pequeno espelho redondo que permitiu uma variada seleção de enquadramentos e relações entre figura e fundo, posteriormente explorados na questão cromática.



A RESTRIÇÃO DA COR - MICHAEL CRAIG MARTIN

No final dos anos setenta, Michael Craig Martin (1941) começou a fazer desenhos de linha de objetos comuns, criando ao longo dos anos um vocabulário cada vez maior de imagens que formam a base de seu trabalho até os dias atuais. Ele continuou a trabalhar em vários meios, mantendo sempre uma elegante restrição na exploração dos matizes e extrema clareza conceitual.

Fig. 11 – Pintura do britânico Michael Craig Martin inspirada em obra de Georges Seurat

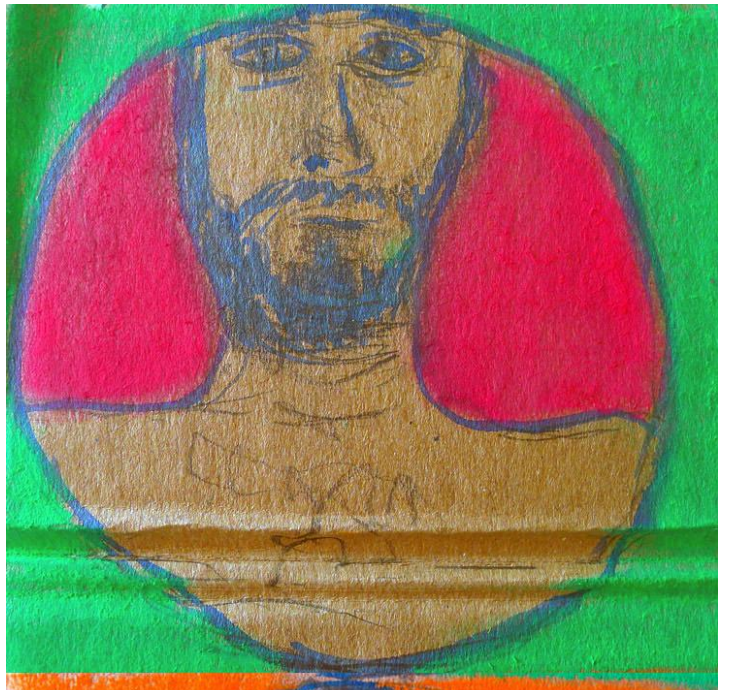


Fonte: <http://inhalemag.com/wp-content/uploads/2014/06/craig-martin5.jpg>, acesso em 01/10/2014.

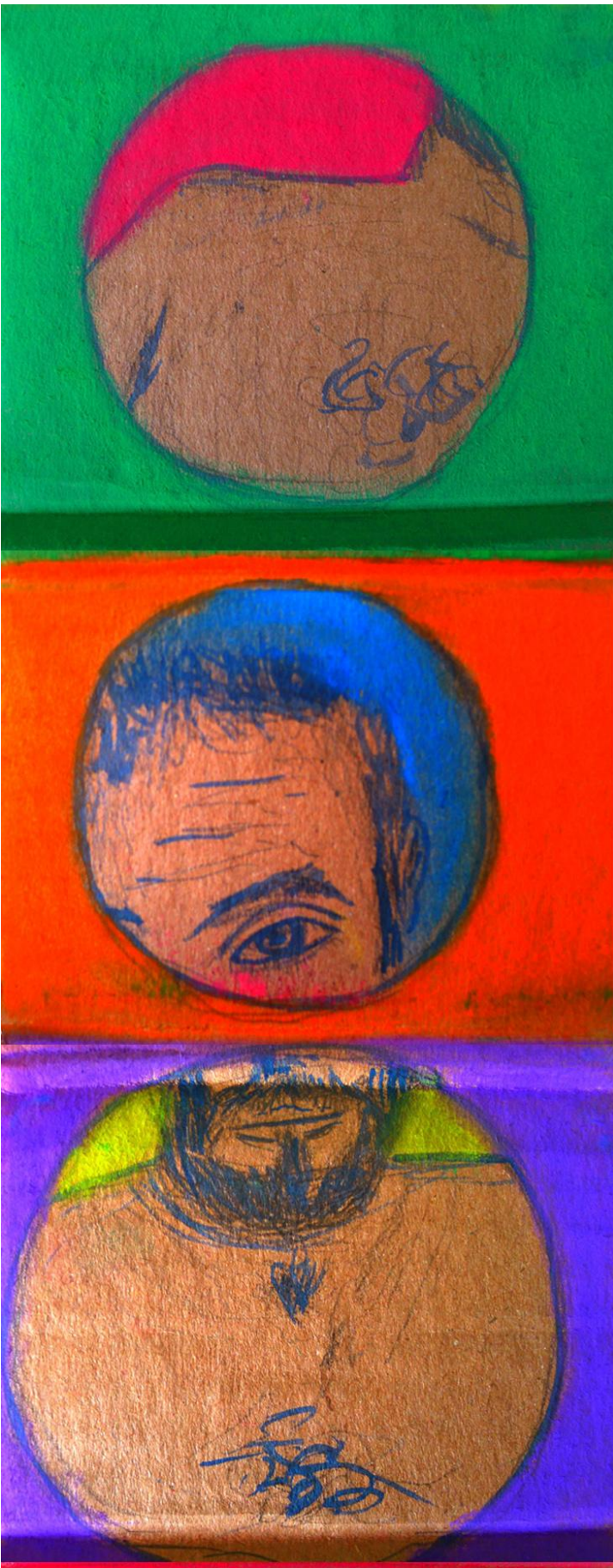
O CADERNO DO AUTORRETRATO

Logo abaixo, dois autorretratos significativos em meu processo, eles foram executados anteriormente à proposta desse caderno. Já a série de imagens reproduzidas nas páginas seguintes constituem as páginas do Caderno do Autorretrato, onde o uso de cores chapadas complementares influenciou e reforçou de diversas maneiras as relações entre a figura corpo e os fundos e entre as diversas páginas do caderno. A grande intensidade e a pureza de cor que o crayon pastel seco pode propiciar foram fundamentais no resultado do efeito cromático obtido.











O CADERNO GIGANTE DAS QUATRO PÁGINAS

CAPÍTULO

7

DA CONSTRUÇÃO DO CADERNO GIGANTE

O último caderno produzido nessa série que serviu como reflexão para o trabalho de pesquisa foi confeccionado a partir de uma problematização sobre o próprio conceito de caderno de desenho enquanto espaço de criação, suporte, forma e conteúdo. Aqui as páginas tem o mesmo formato definido pelo contorno da silhueta de um desenho de autorretrato realizado em escala ampliada (pouco maior que o real). A proposta de construção das imagens estabeleceu uma relação com o próprio recorte do suporte em um formato que definiu o desenho interno e também o espaço de uma página vazia pronta para receber determinado preenchimento que foi pautado por questões tratadas nos cadernos anteriores.

Após um registro fotográfico de si mesmo, utilizei um projetor para sobrepor a imagem ao suporte e só então traçar as linhas à lápis. Em seguida os cortes foram executados seguindo-se a orientação dos contornos. Sempre guardei certa admiração pelos trabalhos de pintura de Luiz Paulo Baravelli (1942), principalmente aqueles em que o recorte feito a partir de alguns contornos reforça a grande delicadeza e leveza que o suporte adquire nesses casos, como na recente série intitulada “*Mulheres Verticais*”.



INVENTANDO O MODO DE FAZER

A ideia inicial de confeccionar esse caderno foi motivada pela intenção de revisitar e pensar sobre os capítulos anteriores. Eis que essa reflexão sobre todos os processos, métodos e possíveis eixos comuns anteriormente verificados levou-me a tratar essas quatro páginas como uma espécie de consideração final em forma de imagem sobre a pesquisa. Em determinado momento, mesmo sem saber a que resultado chegaria, encontrei em mãos enormes páginas vazias em formato não convencional e uma série de registros fotográficos impressos em papel das produções anteriores.



INVENTANDO A PRÓPRIA POÉTICA

O resultado inusitado obtido na elaboração do Caderno Gigante das Quatro Páginas foi como um retorno ao estágio inicial da proposta de pesquisa. Ao estudar possibilidades para a configuração expressiva desse trabalho emergiu novamente o formato do caderno como suporte, dessa vez dentro de um conceito ainda mais amplo e com novas possibilidades em diversos sentidos. Algumas dessas páginas foram preenchidas por meio do recorte e colagem de imagens fotográficas de outros cadernos gerando um novo diálogo com as produções anteriores.











CONSIDERAÇÕES FINAIS

A bibliografia consultada e estudada concentra-se basicamente em livros referentes à linguagem visual, mais especificamente do desenho e da cor além de livros e textos referentes aos assuntos, temas e questões relacionadas com meus objetos de estudo desenvolvidos ao longo desse trabalho. A falta de aprofundamento em algumas questões técnicas desvelou um objetivo maior de tentar tratar das relações entre as imagens levando em conta as vivências e experimentações dentro dos processos construtivos verificados em cada caderno.

Algumas contextualizações históricas mostraram-se importantes em diversos momentos, assim como a discussão conceitual acerca do caderno de desenho ou caderno de viagem como suporte e como eixo determinante dentro da sintaxe visual.

As propostas foram pensadas e construídas a partir de uma forma de olhar que investiga o mundo ao redor de maneira quase lúdica, mas com certeza poética. Nessa articulação de imagens foi determinante todo universo ao meu redor enquanto influência que direciona e de certo modo conduziu a produção dessas imagens, principalmente a questão do desenho dentro de um conceito ampliado. Esse universo adquire contornos rizomáticos na medida em que percorre vivências em diversas instâncias: a constante atuação no ensino de artes visuais, as relações com os registros das viagens, o estudo do museu de arte, o tortuoso e incerto percurso da prática pessoal, a admiração por artistas e contextos históricos, as manifestações inconscientes, gostos pessoais, as trocas de repertório, experimentações técnicas e as memórias e experiências de vida.

Cada um dos cadernos constitui-se um caminho, um eixo de trabalho em minha prática pessoal, mas o conjunto desses cadernos surge como uma nova trilha que mesmo

sem chegar a determinado consenso ou fechamento, aponta para novos rumos e meios de chegar a outros possíveis caminhos e possibilidades.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIN, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. Thomson Pioneira, 1998.
- ATKINSON, William Walker. *Círculo de Estudos Ramacháraca*. Disponível em <<http://www.ramacharaca.com.br/>>. Acesso em 6 dez 2012.
- BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo, Edição Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994 , 3 vol. O Brasil dos Viajantes. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 20 de out. a 18 de dez. de 1994, Metalivros/Fundação Odebrecht (Catálogo de Exposição).
- BENJAMIN, Valter. *Obras Escolhidas*. Brasiliense, 2012.
- BULLÓN de Diego, José María. *Dibujo Interno: um ensaio sobre el dibujo y sus procesos creativos*. Espanha: Cultiva Libros, 2010.
- CALVINO, Ítalo. “*As Odisséias na Odisséia*”, in: Nilson Moulin (trad.), Por que Ler os Clássicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Fundação Biblioteca Nacional: Departamento Nacional do Livro. Disponível em <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em: 22 Jun. 2013.
- COSTA, Maria de Fátima G. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX: artistas alemães e brasileiros refazem a Expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- DONATO, Hêrnani. *Os Índios do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1995.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Martins Editora, 2007.
- FOCILLON, Henry. *A Vida das Formas*. Lisboa/Portugal: edições 70, 1943.

FRASER, Tom. *O Guia Completo da Cor*/Tom Fraser e Adam Banks. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

ÍNDIO, Fundação Nacional do. *Os Índios*. Disponível em <<http://www.funai.gov.br/>>. Acesso em 20 jun. 2013

GODOY, Marília G. Ghizzi, Coord. *Nhande Rekoymaguare a'é Aygua— Nossa Vida Tradicional e os Dias de Hoje: índios guarani m'bya*. Coordenação de Marília G. Ghizzi Godoy. São Paulo: Terceira Margem, 2007.

GUIMARÃES, Luciano. *A Cor Como Informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

MATUCK, Rubens. *Cadernos de Viagem*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2003

MIRAGAYA, Fernando. *Morre Sergio Pininfarina, designer que criava carros como arte*. O Globo, São Paulo, 3 ago de 2012. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/economia/morre-sergio-pininfarina-designer-que-criava-carros-como-arte-5383337>>. Acesso em: 8 dez. 2012.

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa, Estampa, 1982.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Martins Editora. 2005.

PORFÍRIO, José Luiz. *A Pintura no Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Inapa, 1992.

ROBINSON, Gilian. Mountain, Alison. Hulston, David. *Think: inside the sketchbook*. London: Collins Education, 2011.

BERGER, John. *Bento's Sketchbook*. Random House, 2011.

GARNER, Steve (Edited by). *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*. Chicago, USA: Intellect, 2008.

- JOLY, Martine. *Introdução á análise da imagem*. Campinas: SP. Papyrus, 2012.
- NATUREZA DIVINA, Irmandade Beneficiente. *Bixa Ollerana L.* Disponível em <<http://naturezadivina.org.br/textos/bixa-ollerana-l/>>. Acesso em 22 jun. 2013.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&MP, 2008.
- VERDERRAME, Eduardo. *Histórias de Igrejas Destruídas*. São paulo: Hedra, 2010
- VIDAL, Lux, organizadora. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.
- ZOLLNER, Frank. *Leonardo*. China: Taschen, 2000.

ANEXOS

LISTA DE IMAGENS AUTORAIS

Pg. 14 - *Desenhista Apaixonada*

Técnica: nanquim e aquarela sobre papel 400gm2

Tamanho: 32,00 X 20,50

Data: 2013

Pg. 20 - *Barra de Caraíva (página do Caderno de Caraíva)*

Técnica: desenho à caneta aquarelado sobre papel 200gm2

Tamanho: 12,50 X 19,00

Data: 2013

Pg. 25 - *Caderno de Caraíva: imagem do processo / Caderno de Caraíva (aberto)*

Técnica: desenho à caneta aquarelado sobre papel 200gm2

Tamanho: 25,00 X 19,90/ 125,00 X 19,00

Data: 2013

Pg. 26, 27, 28, 29 - *O Caderno de Caraíva*

Técnica: desenho à caneta aquarelado sobre papel 200gm2

Tamanho: 25,00 X 19,90

Data: 2013

Pg. 30 - *O Caderno de Caraíva: estudos*

Técnica: desenho à caneta sobre papel 200gm2

Tamanho: 29,50 X 21,00

Data: 2013

Pg. 36 - *O Caderno do Vale do Ribeira: canoa de um pau só (estudo)*

Técnica: desenho à caneta aquarelado sobre papel 200gm2

Tamanho: 15,00 X 21,00

Data: 2013

Pg. 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 47, 49, 50 - *O Caderno do Vale do Ribeira*

Técnica: recorte e colagem de fotografias impressas e tinta têmpera sobre papel 200gm2

Tamanho: 21,00 X 15,00

Data: 2013

Pg. 53 - *O Caderno do Vale do Ribeira: estudos*

Técnica: desenho à caneta sobre papel 200gm2
Tamanho: 29,50 X 21,00
Data: 2013

Pg. 64, 65 - *O Caderno dos Guarani M'bya: estudos de grafismos geométricos*
Técnica: nanquim sobre papel 280gm2
Tamanho: 29,50 X 42,00
Data: 2013

Pg. 66, 67 - *O Caderno dos Guarani M'bya: meninos*
Técnica: desenho à lápis aquarelado sobre papel 280gm2
Tamanho: 20,00 X 44,50
Data: 2013

Pg. 68 - *O Caderno dos Guarani M'bya: cestaria*
Técnica: giz pastel oleoso sobre papel 280gm2
Tamanho: 20,00 X 44,50
Data: 2013

Pg. 69 - *O Caderno dos Guarani M'bya: palha*
Técnica: têmpera sobre papel 120gm2
Tamanho: 20,70 X 12,70
Data: 2013

Pg. 70, 71 - *O Caderno dos Guarani M'bya*
Técnica: têmpera sobre papel 120gm2
Tamanho: 20,70 X 12,70
Data: 2013

Pg. 76 - *O Caderno do Entorno (aberto frente)*
Técnica: desenho à caneta sobre fundo aquarelado sobre papel 180gm2
Tamanho: 149,00 X 21,00
Data: 2014

Pg. 77 - *O Caderno do Entorno (aberto verso)*
Técnica: desenho à caneta borrado com água sobre papel 180gm2
Tamanho: 149,00 X 21,00
Data: 2014

Pg. 80, 81, 82, 83, 84 - *O Caderno do Entorno (frente)*

Técnica: desenho à caneta sobre fundo aquarelado sobre papel 180gm2
Tamanho: 21,00 X 15,00
Data: 2014

Pg. 85, 86, 87, 88 - *O Caderno do Entorno (verso)*
Técnica: desenho à caneta sobre fundo aquarelado sobre papel 180gm2
Tamanho: 21,00 X 15,00
Data: 2014
Pg 89 - *O Caderno do Entorno de Dentro da Igreja: detalhe*
Técnica: desenho à caneta aquarelado sobre papel 180gm2
Tamanho: 21,00 X 15,00
Data: 2014

Pg. 90 - *O Caderno do Entorno de Dentro da Igreja: detalhe e página*
Técnica: desenho à caneta aquarelado sobre papel 180gm2
Tamanho: 21,00 X 15,00
Data: 2014

Pg. 92, 93, 94, 95 - *O Caderno do Entorno de Dentro da Igreja*
Técnica: desenho à caneta aquarelado sobre papel 180gm2
Tamanho: 21,00 X 15,00
Data: 2014

Pg. 101 - *Desenhos realizados no MASP por alunos do sétimo ano*
Técnica: desenho à lápis 6B sobre papel 180gm2
Tamanho: 21,00 X 15,00
Data: 2014

Pg. 102 - *Amostra de capas confeccionadas por alunos do sétimo para os cadernos de desenho individuais.*
Técnica: recorte e colagem de tecido trazido de casa pelos alunos sobre papelão rígido
Tamanho: 21,00 X 15,00
Data: 2014

Pg. 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113 - *O Caderno do Museu: MASP*
Técnica: desenho aquarelado sobre papel 180gm2
Tamanho: 15,00 X 10,50
Data: 2013

Pg. 114 - *O Caderno do Museu: registro do processo de construção das imagens*

Técnica: desenho sobre papel 180gm2

Tamanho: 15,00 X 10,50

Data: 2013

Pg. 120 - *O Caderno do Autorretrato (aberto e fechado)*

Técnica: desenho á lápis e crayon pastel seco sobre papelão

Tamanho: 100,00 X 10,00

Data: 2013

Pg. 122 - *O Caderno do Autorretrato: imagens do percurso*

Técnica: desenho á lápis dermatográfico (esquerda), desenho á caneta aquarelado (direita)

Tamanho: 29,50 X 21,00

Data: 2012

Pg. 123, 124, 125, 126 - *O Caderno do Autorretrato*

Técnica: desenho á lápis e crayon pastel seco sobre papelão

Tamanho: 10,00 X 7,50

Data: 2013

Pg. 129, 130, 131 - *O Caderno Gigante das Quatro Páginas: imagens do processo*

Técnica: desenho, recorte e colagem sobre papelão rígido

Tamanho: 100,00 X 80,00

Data: 2014

Pg. 132, 133, 134, 135 - *O Caderno Gigante das Quatro Páginas*

Técnica: desenho, recorte e colagem sobre papelão rígido

Tamanho: 100,00 X 80,00

Data: 2014