

MILENA ÍSIS TAVARES DA SILVA

**DA REPRESENTAÇÃO FIGURATIVA À LIBERDADE DE
MATERIALIZAÇÃO PICTÓRICA**

Disciplina de TCC: Prof. Lincoln Volpini Spolaor
Orientador: Prof. Vlad Eugen Poenaru

Escola de Belas Artes da UFMG
Belo Horizonte
JULHO 2013

MILENA ÍSIS TAVARES DA SILVA

**DA REPRESENTAÇÃO FIGURATIVA À LIBERDADE DE
MATERIALIZAÇÃO PICTÓRICA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Colegiado de Graduação como requisito parcial para conclusão de curso e obtenção de título de Bacharel em Artes Visuais, Habilitação em Pintura, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Disciplina de TCC: Prof. Lincoln Volpini Spolaor
Orientador: Prof. Vlad Eugen Poenaru

Escola de Belas Artes da UFMG
Belo Horizonte
JULHO 2013

Dedicado:

Ao aviador que fez as estrelas do firmamento sorrirem;
Aos corajosos da sinceridade que promovem mudanças;
Àqueles que percebem o lado etéreo da existência;
Ao futuro.

Agradeço aos membros da banca, pelas contribuições enriquecedoras ao meu desenvolvimento artístico e por se disponibilizarem a analisar a monografia.

Ao meu orientador, Prof. Vlad Eugen Poenaru, justo e coerente, por todo o conhecimento, que generoso e paciente, me transmitiu.

À Profa. Christiana Quady F. Brant por sua serenidade e firmeza esclarecedora.

Ao Prof. Lincoln Volpini Spolaor, pela consideração, compreensão e as valiosas noções de cor.

Ao Prof. João A. Cristelli de Oliveira, à Profa. Daisy Leite Turrer e à Profa. Maria Elisa M. Miranda (Liliza), pela alegria e entusiasmo com que trabalham e ensinam.

Ao Prof. Mário César Azevedo e ao Prof. Mário Lúcio Zavagli, pelas aulas de ateliês.

Agradeço aos meus pais, a toda minha família e aos meus preciosos amigos pela ajuda, honestidade, apoio e incentivo.

Ao Dr Ricardo Veloso, da Pró-Reitoria de Graduação (PROGRAD), à inteligência, humanidade e bom-senso que me permitiram prosseguir.

Agradeço, ainda, ao perdão e à indulgência de todos a quem este texto desagradar...

Resumo

Esta monografia aborda parte da teorização de meu trabalho em Pintura, focada sobretudo nos “ciclos temáticos”, que consistem de conjuntos de obras diferentes versando sobre o mesmo tema. Distingue-se da arte serial, que preconizava a utilização de elementos uniformes reunidos de acordo com princípios modulares. A opção pelos ciclos baseia-se na consideração de que eles permitem explorar melhor as diversas possibilidades suscitadas por um mesmo tema. O texto inicia-se com uma breve descrição de alguns fatos da História relevantes à construção do meu raciocínio pictórico/imagético. Segue-se a definição de alguns conceitos subjacentes às minhas materializações, que justificam as escolhas pessoais e seu desenvolvimento, embasados na Literatura e na experiência de outros artistas. Entre eles, destaca-se a liberdade temática conquistada pelos movimentos contemporâneos, associada ao resgate das técnicas formais modificadas pelos modernistas. Para contextualizar o trabalho, foram incluídas algumas reflexões sobre a ação humana, as convenções sociais praticadas nos últimos tempos e esclarecimentos sobre meu posicionamento crítico a esse respeito. Finalmente, são exibidas imagens de parte de alguns “ciclos temáticos”, acompanhadas de uma análise, contendo as premissas que nortearam sua execução, e do meu trabalho atual, primícias de materialização para trabalhos futuros.

Résumé

Ce rapport traite de la partie théorique de mon travail de peinture, centré surtout sur les « cycles thématiques », qui sont des ensembles d'oeuvres différentes qui abordent le même sujet. Cela se distingue de l'art serielle, qui préconisait l'emploi des éléments uniformes assemblés selon des principes modulaires. L'option pour les cycles est basée sur la considération selon laquelle ils permettent une meilleure exploitation des possibilités suscitées par un même sujet. Le texte commence par une brève description de quelques faits de l'histoire importants pour la construction de mon raisonnement pictrique/imagétique. Ensuite, il présente la définition de quelques concepts qui soutiennent ces réalisations, en justifiant les choix et le développement personnel, basés dans la littérature et l'expérience d'autres artistes. Parmi eux, on souligne la liberté thématique conquise par les mouvements contemporains, associée au rachat des techniques formelles modifiées par les modernistes. Pour contextualiser le travail, sont incluses certaines réflexions sur l'action humaine, les conventions sociales pratiquées dans ces derniers temps et ma position critique à cet égard. Enfin, sont affichées les reproductions d'une partie des toiles des “cycles thématiques”, accompagnées d'une analyse contenant les hypothèses qui ont guidé leur exécution et de mon travail actuel, les premices de la matérialisation des travaux futurs.

Lista de Ilustrações

Minhas imagens no capítulo 3

| | |
|---|----|
| Fig. 1 a Fig. 4 Serigrafias..... | 40 |
| Fig. 5 e Fig. 6 Gravura matriz de MDF..... | 41 |
| Fig. 7 e Fig. 8 Cartazes..... | 42 |
| Fig. 9 a Fig. 24 Urbanas, acrílica e vinílica sobre tela..... | 43 |
| Fig. 25 a Fig. 34 Luz e Tinta, aquarela e nanquim sobre fotografia..... | 48 |
| Fig. 35 a Fig. 58 Continentes, acrílica e vinílica sobre tela..... | 53 |
| Fig. 59 a Fig. 80 Caminhos, acrílica sobre papel..... | 61 |
| Fig. 81 a Fig. 87 Escadas, acrílica e vinílica sobre tela..... | 66 |

Ilustrações do Anexo.....

| | |
|---|----|
| Fig. A.1: Giotto, <i>Madona and Child</i> | 85 |
| Fig. A.2: Ambrógio Lorenzenti, <i>A Anunciação</i> | 85 |
| Fig. A.3: Giovanni Bellini, <i>Sacra Conversazione</i> | 85 |
| Fig. A.4: Sandro Botticelli, <i>Pallade e il Centauro</i> | 85 |
| Fig. A.5: Leonardo Da Vinci, <i>Mona Lisa</i> | 85 |
| Fig. A.6: Jan Van Eyck, <i>The Arnolfini Marriage</i> | 86 |
| Fig. A.7: Hieronymus Bosch, <i>Epiphany</i> | 86 |
| Fig. A.8: Cennino Cennini, <i>Madonna col Bambino</i> | 86 |
| Fig. A.9: Rafael de Sanzio, <i>O casamento da Virgem</i> | 86 |
| Fig. A.10: Ticiano Vecelli, <i>Almoço na Relva</i> | 86 |
| Fig. A.11: Jacopo Tintoretto, <i>O Batismo de Cristo</i> | 87 |
| Fig. A.12: El Greco, <i>O Salvador do Mundo</i> | 87 |
| Fig. A.13: Diego Velásquez, <i>As Meninas</i> | 87 |
| Fig. A.14: Peter Paul Rubens, <i>O Jardim do Amor</i> | 87 |
| Fig. A.15: Harmenszoon Rembrandt, <i>A Ronda Noturna</i> | 87 |
| Fig. A.16: Henri Matisse, <i>Nu Azul</i> | 88 |
| Fig. A.17: Claude Monet, <i>The White Water lilies</i> | 88 |
| Fig. A.18: Vincent Van Gogh, <i>The Starry Night</i> | 88 |
| Fig. A.19: Henri Matisse, <i>Madame Matisse</i> | 88 |
| Fig. A.20: Gustave Moreau, <i>Perseu e Andrômeda</i> | 88 |
| Fig. A.21: Pablo Picasso, <i>Les Demoiselles D' Avignon</i> | 89 |

| | |
|--|----|
| Fig. A.22: Umberto Boccioni, <i>Visões Simultâneas</i> | 89 |
| Fig. A.23: Salvador Dali, <i>Borboletas e Cata-ventos</i> | 89 |
| Fig. A.24: Theo Van Doesburg, <i>Composição</i> | 89 |
| Fig. A.25: Kazimir Malevich, <i>Knifegrinder</i> | 89 |
| Fig. A.26: Kazimir Malevich, <i>Sem Título</i> | 90 |
| Fig. A.27: Piet Mondrian, <i>Composição em vermelho, amarelo, azul e preto</i> | 90 |
| Fig. A.28: Wassily Kandinsky, <i>Composição IV</i> | 90 |
| Fig. A.29: Francis Picabia, <i>Lausanne Abstract</i> | 90 |
| Fig. A.30: Richard Long, <i>Mud Hand Circle</i> | 90 |
| Fig. A.31: Andy Warhol, <i>Marilyn Monroe</i> | 91 |
| Fig. A.32: Victor Vasarely, <i>Vega</i> | 91 |
| Fig. A.33: René Magritte, <i>Ceci n' est pas une pipe</i> | 91 |
| Fig. A.34: Maurits Cornelis, Escher <i>Relativity</i> | 91 |
| Fig. A.35: Bizantina, Mosaico da Basílica de Santa Sofia..... | 92 |
| Fig. A.36: Bizantina, Mosaico em Ravenna..... | 92 |
| Fig. A.37: Bizantina, Cristo Pantocrator do Mosteiro de Dafne..... | 92 |
| Fig. A.38: Pablo Picasso, <i>Guernica</i> | 92 |
| Fig. A.39: Viktor Hartmann, <i>A Cabana da Feiticeira Baba Yaga</i> | 93 |
| Fig. A.40: Viktor Hartmann, <i>Catacumbas</i> | 93 |
| Fig. A.41: Viktor Hartmann, <i>O Grande Portal de Kiev</i> | 93 |
| Fig. A.42: Viktor Hartmann, <i>Balé dos Pintinhos</i> | 93 |
| Fig. A.43: Vik Muniz, <i>Sugar Children</i> | 94 |

SUMÁRIO

| | | |
|------------|---|-----------|
| 1 | Introdução..... | 10 |
| 2 | Noções Históricas em Pintura..... | 12 |
| 2.1 | A Manifestação Pictórica..... | 12 |
| 2.2 | Algumas Considerações dos Movimentos Pictóricos do Séc XX..... | 16 |
| 2.3 | Os Fazedores: Conceito e Materialização..... | 21 |
| 2.4 | Meu caminho..... | 24 |
| 3 | Minhas Materializações: Anotações Sobre o Processo..... | 28 |
| 3.1 | Gravuras e Cartazes..... | 33 |
| 3.2 | Ciclo Urbanas..... | 33 |
| 3.3 | Ciclo Luz e Tinta..... | 34 |
| 34 | Continentes..... | 34 |
| 3.5 | Caminhos..... | 34 |
| 3.6 | Escadas..... | 35 |
| 3.7 | Alegoria, Iconografia e Símbolos..... | 36 |
| 4 | Meandros da criação: a epifania do que fazer..... | 75 |
| 4.1 | Comentários..... | 76 |
| 4.2 | Considerações..... | 77 |
| 4.3 | “O reinado nu” da sociedade..... | 78 |
| 5 | Conclusão..... | 81 |
| | Referências..... | 82 |
| | Anexos..... | 84 |

1 Introdução

Este é um trabalho sobre pintura. Por isso, inicia-se com algumas noções gerais sobre a feitura e o entendimento dessa arte ao longo dos séculos; em seguida, apresenta alguns conceitos necessários à contextualização dos trabalhos que venho desenvolvendo. Embora não esgotem o assunto, eles serão úteis para comparar e justificar minhas escolhas particulares, inspiradas no procedimento técnico de artistas consagrados, apesar de buscarem objetivos e resultados visuais distintos.

A Pintura é o modo conhecido mais antigo para o registro de formas e idéias realizadas pelos seres humanos. É o princípio da representação, da criação das imagens figurativas, abstratas e simbólicas. Todas as imagens que existem hoje têm sua raiz ancestral na representação visual. Com o passar dos séculos, essas formas de representação foram se especializando e subdividindo nas áreas que conhecemos atualmente (Pintura, Escultura, Gravura, Fotografia, Desenho, Artes Gráficas, Digitais), com uma distinção maior entre as categorias bidimensional e o tridimensional.

O título da monografia contém a palavra “liberdade”. Não é por acaso. A liberdade é a matéria-prima do artista, o restante é mero suporte efêmero. Efêmero? O que sobrou do homem das cavernas, da guerra de Tróia e da Inconfidência Mineira, senão as pinturas rupestres, o canto de Homero, as cartas chilenas, os poemas de Gonzaga... E o grito que não se cala? A liberdade de ação, a liberdade temática, a liberdade formal, foram gradativamente conquistadas ao longo da História das civilizações. Apesar de já termos evoluído significativamente, ainda há muito a se construir nesse campo, e cada geração deve buscar fazer sua contribuição, ainda que mínima, para esse processo eterno.

Os outros elementos do título remetem à evolução histórica da própria pintura, partindo da representação figurativa, presente nos registros mais antigos, em suportes que resistiram à ação do tempo e aos atos de vandalismo, a uma liberdade de expressão quase completa, sobre materiais que parecem às vezes dissolver-se no ar. A manifestação pictórica é a expressão na matéria dos elementos próprios característicos do pintor e da Pintura. Ao longo de tantos milênios, esse processo de construção de imagens sofreu grande evolução, com aprimoramento da técnica, mas infelizmente

também um enrijecimento das regras de execução. Nos dois últimos séculos, contudo, diversos movimentos de vanguarda agregaram novos valores e mais liberdade ao fazer artístico. Minha intenção não é negar esse conhecimento instituído, nem fazer juízo de valor, mas analisar o que faz sentido para o meu processo nas Artes, apropriar-me do que me parecer significativo para a elaboração do meu repertório visual.

Trata-se, portanto, de uma tentativa de descrever minha modesta contribuição, materializada neste trabalho em alguns conjuntos de pinturas, os “ciclos temáticos”, apresentados e discutidos no capítulo 3, com reprodução de parte das imagens. Eles consistem de conjuntos de obras versando sobre o mesmo tema. São basicamente paisagens formais/conceituais que buscam expressar um contexto simbólico próprio, tanto do ponto de vista imagético quanto temático, o que espero ter alcançado. Para evitar confusão, deve-se afirmar que se distinguem da arte serial, um movimento artístico que preconizava a utilização de elementos uniformes reunidos de acordo com princípios modulares.

2 Noções Históricas em Pintura

O trabalho de pintura que ora se apresenta busca apropriar-se da liberdade temática conquistada pelos movimentos contemporâneos, associada ao resgate das técnicas formais modificadas pelos modernistas.

Essa liberdade permite a escolha de qualquer tema ou assunto a ser desenvolvido, em que a obra não precisa atender à encomenda e às restrições estabelecidas por um comprador, nem o artista é compelido a seguir normas ou tendências de época.

Sob o ponto de vista da execução, busco revisitar algumas técnicas formais dos modernistas, selecionando o que mais me interessa de cada período, descartando o que não me atrai e adaptando nuances, para exibi-las metamorfoseadas. Tal como eles, o suporte é tela sobre chassis, porém empregando uma tinta mais contemporânea, a acrílica, em detrimento do óleo, que era o que se usava na época.

Antes de apresentar meu trabalho propriamente dito, com o objetivo de contextualizá-lo, farei uma breve introdução sobre a Arte e sobre a Pintura, traçarei um panorama dos dois grandes movimentos de pintura do século XX para, em seguida, descrever minha trajetória de formação pessoal e os critérios que nortearam minha escolha pela habilitação.

2.1 A Manifestação Pictórica

A Arte é uma atividade que supõe criação, transmissão e expressão. A noção de *Belas Artes* é um conceito do século XVIII (RICHARD, 1989), com a criação das academias e o surgimento de novas formas de pensar e perceber a arte. Antes dessa época, dos discursos de Platão até o início do período Iluminista, prevalecia a idéia de aproximação com as atividades utilitárias (CHAUÍ, 2000), apesar dos registros mais antigos da interferência humana sobre a Terra datarem de alguns milhares de anos, de cuja real motivação não se podem fazer mais do que simples conjecturas.

A Pintura e a Escultura surgiram bem antes da História escrita decodificável. São as formas mais antigas e tradicionais de expressão e comunicação de valores

ideológicos, se forem consideradas como técnicas escultóricas as operações de lascar e polir a pedra, elaborar utensílios domésticos, que culminaram na descoberta da cerâmica e sua queima, e moldar Vênus esteatopígeas.

Por que o ser humano de eras remotas entregou-se a essas atividades? Infelizmente, não sobreviveu nenhum espécime para relatar suas intenções, abrindo-se, então, espaço para o mundo das especulações. Sabe-se ao certo, apenas, que enfrentava a hostilidade do meio selvagem, que deveria encontrar abrigo e alimentos, e, por um motivo qualquer, decidiu gastar algumas horas do seu dia furando pedras para fazer colares, adornos ornamentais, conferindo-lhe talvez um *status* especial, distingindo-o de outras espécies. Essa função persiste nos dias atuais, em que o *Design de jóias* movimenta fortunas, sobretudo quando aliado à indústria cinematográfica. Na Pré-história, contudo, a tecnologia disponível era muito rudimentar. Às vezes, o furo na pedra saía errado, pois, ao realizar as perfurações a partir de lados opostos, nem sempre elas coincidiam, mas o perseverante hominídeo recomeçava a empreitada até obter o resultado desejado. Colares remanescentes dessas tentativas bem sucedidas podem ser vistos em exibição em diversos museus da Europa, apesar de alguns museus também possuírem em acervo o produto de algumas tentativas frustradas.

Além de catar, caçar, comer, procriar, dormir, representar, experimentar e esculpir, o homem primitivo também pintava. A capacidade de observar, interpretar e manifestar particularidades começou a diferenciar um primata do outro, a definir novos rumos de evolução. A expressão permitiu a descoberta das técnicas de transformar matéria mineral em tinta, de manipular formas e cores. Aos poucos, surge também o uso de outros suportes além da pedra. Com o desenvolvimento das edificações para moradia, as paredes e os tetos passaram a sustentar os afrescos. O mesmo acontece com o aparecimento do mobiliário, das técnicas têxteis, confecção de papéis (BLANC, 1897).

Sempre que algum tipo de tecnologia desponta, a Arte interage com ela. Particularmente a pintura, que pode ser aplicada a qualquer superfície, mesmo nas tridimensionais, pois o que constitui as três dimensões são a pluralidade de planos verticais e horizontais que criam o terceiro, a profundidade. O mundo é tridimensional. A

representação plana do mundo é que é artificial, um produto de convenções e códigos, principalmente físicos e matemáticos. Construções mentais e intelectuais. A imagem se torna signo e símbolo.

Hoje, sabemos que alguns pigmentos são mais voláteis que outros, ou seja, apagam-se mais depressa. Se, nos primórdios, o ser humano aplicou pigmento de materiais pouco estáveis, que oxida em cem ou quinhentos anos, será praticamente impossível encontrar vestígios deles. Seriam necessários equipamentos extremamente sensíveis, modelagem para identificação dos resíduos, permissão de acesso para análise das pinturas originais e a realização de testes complexos em fósseis para tentar encontrar algum rastro desses elementos. Não realizei tais experimentos, nem encontrei nada parecido na literatura. Por isso, não posso afirmar com certeza se havia ou não sutilezas e nuances pictóricas nas imagens das cavernas. O que é sabido é que Leonardo da Vinci utilizou pigmentos minerais e vegetais em diferentes áreas de seu quadro mais conhecido, a *Monalisa*, ou *Gioconda*. As áreas de cor à base de plantas estão descorando, enquanto as cores derivadas de rochas estão melhor preservadas. O estágio de conservação de qualquer pintura interfere diretamente em sua aparência. É difícil tirar conclusões sobre pinturas do período paleolítico, mas, por analogia, é possível afirmar que muitos dados se perderam. A própria pintura de Da Vinci está perdendo informações, apesar de, indiscutivelmente, ele ter tido acesso a muito mais instruções sobre materiais e técnicas do que nossos remotos ancestrais.

Pintar é o ato de representar por traços ou cores, revestir uma superfície com matéria corante. Técnica de aplicar tintas, a fim de obter formas figuradas ou abstratas, tendo a cor como elemento básico. Também é imaginar, conceber, iludir, burlar, embaçar, ocultar ou potencializar. Atividade física e mental. Trabalho do artista, profissão.

A Pintura e a Arte estão em constante movimento e evolução. A prova disso está no legado da própria Arte. Aos registros mais antigos, datadas do período paleolítico, cerca de 40.000 a.C. (PISCHEL, 1966), como em Altamira e Lascaux, localizados na Espanha e França, respectivamente, atribuem-se características mítico-religiosas. Nas civilizações arcaicas, a Arte cumpria uma função social, revelando ideais de poder e superioridade. No Egito, estava a serviço do Faraó (JACQ, 1990). Na Grécia, estava

ligada à glorificação dos enormes templos pagãos, erguidos em homenagem aos mais variados *Deuses*, cada um com sua simbologia iconográfica eminente. Roma apropriou-se de grande parte da cultura grega, reformulando-a conforme seu próprio ponto de vista e capacidade de compreensão. Durante os séculos subsequentes, especialmente na Idade Média, em boa parte da Europa a Arte esteve subjugada à vontade do clero e dos reis.

Apesar de toda a rigidez técnica e temática desses períodos, a Arte evoluiu. Vários artistas se destacaram e modificaram as fórmulas de execução, por mais improvável que tal ocorrência pudesse parecer.

Durante sua administração, Amenófis IV (1364 a.C. a 1347 a.C.), também conhecido por Akhenaton, não só uniu o Alto e Baixo Egito, como promoveu mudanças visíveis na representação, rompendo nitidamente com a obra dos faraós precedentes.. Essa ruptura divide os autores e sobre ela “já se falou muito de deformações, do excesso e do expressionismo algumas vezes delirante” (JACQ, 1990, p. 230). O que constitui unanimidade é a evolução no estilo, ao comparar suas esculturas e afrescos com a de outros períodos.

Na Grécia, o período Helenista é muito diferente dos períodos Arcaico e Clássico, em que as estátuas eram mais estáticas, equilibradas e ainda presas ao bloco de mármore original. Os poucos registros de pintura que se tem da Grécia antiga são afrescos escassos, concentrados principalmente na ilha de Creta, onde lendariamente viveu o Minotauro. Alguns historiadores e pesquisadores defendem a tese de que todas as esculturas gregas eram pintadas. Porém, o que resistiu ao tempo foi a pureza alva do suporte e não a cor aplicada sobre ele. Não se pode afirmar com certeza se foi uma falha na escolha do pigmento, do aglutinante, ou se a cor realmente era para ser efêmera e sumir com as intempéries, nem tampouco se houve descaracterização proposital motivada por guerras. Anular traços pungentes do derrotado era estratégia recorrente para impor o novo governo como supremacia.

Na Europa medieval, do século V ao XIV, temos grandes expoentes na pintura como Giotto (Fig. A.1), e Lorenzetti (Fig. A.2). Durante o Renascimento, do século XV a meados do XVII, destacam-se Bellini (Fig. A.3), Botticelli (Fig. A.4), Da Vinci (Fig. A.5), Jan van Eyck (Fig. A.6), Bosch (Fig. A.7), Cennino Cennini (Fig. A.8) Rafael (Fig. A.9),

Ticiano (Fig. A.10), Tintoretto (Fig. A.11). No Iluminismo, século XVII a XVIII, El Greco (Fig. A.12), Velásquez (Fig. A.13), Rubens (Fig. A.14), Rembrandt (Fig. A.15). Esses são exemplos de artistas com uma obra diferenciada, mesmo quando a Arte não “deveria” possuir características de autonomia autoral, por ser utilizada como ferramenta para veiculação de mensagens encomendadas, por meio de fórmulas padronizadas, para facilitar a compreensão do contexto.

Nós, brasileiros, somos mais familiarizados com a cultura Greco-romana do que com a cultura indígena nativa das Américas. Conhecemos muito superficialmente as culturas asiáticas, orientais e africanas. Analisamos tudo a partir de uma concepção aprendida. Ler de cima para baixo, escrever da esquerda para a direita. Construir e entender silogismos, retóricas, hermenêuticas, são maneiras intrínsecas de agir tão arraigadas que soam naturais. Não notamos mais que são interpretações culturais.

O fato é: a Arte é eterna. A sua manifestação, compreensão e expressão é que varia com os períodos de tempo e espaço. Elementos são constantemente negados e retomados. Sempre com um novo olhar. Às vezes, eles até se fundem, se transformam, criam algo diferente. Sempre surge uma nova conotação. Enquanto houver humanidade, haverá a perpetuação e a renovação das artes. Criação, inovação, renovação, são aspectos diversos do mesmo fazer. Entre as grandes renovações, incluem-se dois movimentos do século XX, estudados a seguir.

2.2 Algumas Considerações dos Movimentos Pictóricos do Séc XX

Manet é considerado o precursor do *modernismo*. Por isso, para mim, ele é um tipo de pré-modernista, pois um indivíduo isolado não é ainda uma vanguarda. De modo amplo, considera-se como marco inicial dos movimentos modernistas a primeira exposição coletiva dos *Impressionistas*, realizada em 15 de abril de 1874 (CAVALCANTI, 1981), movimentos que mudaram drasticamente com a Segunda Guerra Mundial. Portanto, apesar de não haver uma divisão cronológica exata, vou entender como Modernismo o período aproximado entre 1874 e 1945. Seu grande mérito foi conquistar a **Liberdade técnica**, manifesta na soltura do gesto, no uso de

empastamentos, na indefinição dos contornos. A pintura deixa então de ser desenho colorido para adquirir um *status* independente.

Alguns artistas exemplares, participantes das vanguardas modernistas, romperam parcialmente com a tradição imperante, o neoclassicismo, o modelo adotado nas academias da época. Um defensor fanático desse estilo foi Ingres. Os contestadores conquistaram inovações no campo da Pintura. Iniciou-se com a celebração à luz, à cor, a rejeição ao uso do preto nas sombras, a mudança do uso da pincelada. Aconteceu da oitava década do século XIX para o século XX. Os críticos classificaram esse movimento de Impressionismo, na tentativa de desqualificá-lo. Muitos dos *impressionistas* passaram pela *Beaux Arts de Paris*, escola na qual não permaneceram. Coincidência ou não, eles se tornaram ícones de referência nas Artes.

As vanguardas subseqüentes a essa ruptura surgiram quase simultaneamente ou com pequenos intervalos de tempo. Houve também grandes artistas que vivenciaram mais de uma fase em sua carreira e no contexto de sua obra. É difícil inseri-los em uma categoria apenas. Por exemplo, Matisse começou *Fauve*, mas, ao longo de sua vida, experimentou e superou a si mesmo. Trabalhou com a cor, mesmo quando a saúde não lhe permitia mais pintar, e desenvolveu a técnica do *Papier Collé* (Fig. A.16) ou *Papier Découpé* (MANNERING, 1982).

As vanguardas consideradas pertencentes ao movimento modernista são:

Impressionismo: buscava reter o momento fugaz da luz, os fenômenos da cor. Os temas, geralmente paisagens, ou eventos cotidianos, eram apenas um pretexto para aplicar a técnica (Fig. A.17).

Expressionismo: ocupava-se da manifestação imagética dos sentimentos e dos conflitos internos do ser humano. Mesmo as paisagens refletem muito mais o pintor do que a natureza retratada. Usava cores vigorosas, pincelada fluida e gestual (Fig. A.18).

Fauvismo: as telas eram retratadas com simplificação das formas e da perspectiva. Pintura orquestrada pela cor, aplicada livremente, sem fidelidade ao modelo. Foi considerada audaciosa e agressiva para a época (Fig. A.19).

Simbolismo: reação ao Naturalismo, Positivismo e Realismo. Interessava-se pelo indivíduo, a busca das particularidades do ser, a procura do onírico, do paraíso.

Ênfase à fantasia e ao imaginário. Valorizava aspectos intuitivos, a redescoberta do primitivo. Relações visuais com elementos de culturas orientais ou distantes (Fig. A.20).

Cubismo: adotou o cubo como forma perfeita. Elaboração plástica da representação, dividida em dois principais momentos. O *Analítico* tentava rebater todos os planos e vários pontos de vista dos sólidos em um único plano bidimensional na figuração. O *Sintético* foi uma evolução e simplificação formal menos fiel à fase original. Sofreu modificações no conceito e despreocupou-se da conservação das obras. Surgem então as *Assemblages*, combinações de materiais diversos, inclusive orgânicos, passíveis de decomposição (Fig. A.21).

Futurismo: tentou integrar o mundo moderno e suas tecnologias nas manifestações sociais. Aprazia-se do movimento e do ritmo. Exprimia sensação de dinamismo, velocidade (Fig. A.22).

Surrealismo: enfatizou o inconsciente psicanalítico, o subjetivo, o sonho, a criatividade. Proposição do irreal, do “contra-lógico”, o tangenciamento do abstrato. Humor sarcástico. Criticava os valores hipócritas da sociedade. Eram considerados subversivos (Fig. A.23).

Concretismo: negava o lírico e o simbólico. Pintura constituída de elementos puramente plásticos, formas geométricas, cores chapadas, estruturas planas organizadas. Afirmava não ser abstrata porque a linha e a cor são dados extremamente reais (Fig. A.24).

Construtivismo: movimento estético de cunho político, com função e engajamento social de manipulação estatal. Ênfase nas máquinas, a arte influenciada pela industrialização. Abusava da geometria das engrenagens. Interferência na arquitetura. Nas grandes formas de estruturas metálicas montáveis e exequíveis (Fig. A.25).

Suprematismo: utilizava as formas geométricas básicas, o círculo, o triângulo e o quadrado. Corrente com conotação mística e espiritual. Defendia que havia algo de invisível por trás do mundo visível. Rompia com a imitação da natureza em busca desse fenômeno superior (Fig. A.26).

Neoplasticismo: ressaltava o aspecto artificial da Arte como construção racional humana. Usava as cores amarela; azul e vermelha; preta e branca, sem degradês nem nuanças (Fig. A.27).

Abstracionismo: não representava nenhuma forma específica. Usava livremente os elementos pictóricos de manchas, linhas, cores e a interação entre eles. Contrariando a cópia, a imitação do real (Fig. A.28).

Dadaísmo: contestação veemente à guerra e à truculência, que são manifestações culturais absurdas de crueldade e destruição. Seus adeptos, bestificados diante do horror e do pavor provocados pelas armas nos ataques à população civil e pelo racionalismo insensível e devastador, criticavam essas ações perversas com expressões emotivas, grunhidos, elementos anti-funcionais, ilógicos. Manifestação máxima de dor e desespero. Os elaboradores desta manifestação buscavam a total falta de sentido, a ingenuidade da infância, o próprio nome do movimento, *Dadá*, é como se fosse o balbuciar de um bebê, como um pedido profundo de socorro para resgatar a doçura nas pessoas (Fig. A.29).

As vanguardas pós-guerra, classificadas equivocadamente por um termo temporal e não adjetivo (contemporâneo), conquistaram a **Liberdade temática**. Atribuir o nome *Contemporâneo* a movimentos que tiveram um início e consequentemente teriam um fim trouxe problema para as gerações seguintes. Foi um erro dos críticos teóricos, que não pensaram nem avaliaram como seria chamado o pós-contemporâneo, nem o pós-pós-contemporâneo e assim por diante.

Os *Contemporâneos* (1950-2000) rejeitavam as técnicas tradicionais. De modo geral, hipervalorizavam o conceito, deixando com freqüência a execução para segundo plano. Criaram novas formas de compreender o objeto e seus deslocamentos, mas desprezaram a funcionalidade. Por exemplo, citam-se os *ready-mades*, as instalações e intervenções urbanas. Instituíram as *performances* como manifestação interdisciplinar de arte. Alguns artistas desses movimentos eram extremamente politizados e questionadores; outros, não, faziam apenas a “arte pela arte”. Nesse período, o eixo da Arte começou a se deslocar da Europa para os Estados Unidos da América.

As principais vanguardas “contemporâneas” eram:

Minimalismo: caracterizava-se principalmente pela composição e redução de elementos. Não se consideravam pintores nem escultores. Elaboravam objetos bi ou tridimensionais. Interferiam nos ambientes, na galeria ou na natureza com o mínimo de elementos, tais como modificar uma superfície rústica diretamente com terra, sem adição de aglutinantes ou estabilizantes, ou a repetição de módulos do mesmo material, ou organizar pedras encontradas ao acaso, ou recolher madeira de naufrágio (Fig. A.30).

Pop-arte: movimento com forte influência da comunicação publicitária, cultura de massificação e objetos do cotidiano. Criticavam o excesso de incentivo ao consumismo. Ironicamente, ajudaram a afirmar algumas marcas de produtos e a imortalizar algumas celebridades como ícones de inspiração. Recorriam a técnicas de reprodução seriadas, simplificação de contrastes e saturação das cores. Embora ainda utilizasse a tradição figurativa, era bastante conceitual (Fig. A.31).

Op-arte: baseada nas ilusões de ótica, explorava as relações matemáticas, biológicas e artísticas. As formas e contra-formas criavam as ilusões de instabilidade, movimento ou de tridimensionalidade. Grande parte da produção é em preto e branco (Fig. A.32).

Arte Conceitual: paradoxalmente, é um movimento anti-arte institucionalizada, a proposta principal era desconstruir tudo, formas, utilidades, idéias, convicções, a dominação dos galeristas, mas também é quando supostos resíduos fecais, da obra de Piero Manzoni “Merda de artistas emergentes,” é enlatada e passa a ser comercializados a peso de ouro. Neste tipo de expressão o conceito se sobrepõe a qualquer tipo de técnica e de forma (Fig. A.33).

Além desses movimentos característicos, o *contemporaneísmo* possuiu diversos artistas que trabalharam isoladamente em seus projetos particulares.

Outras repercussões, além das ocorridas em seu próprio campo de origem, o concretismo, o construtivismo e o minimalismo exerceram forte influência sobre o Design, principalmente sobre os defensores da funcionalidade.

Em 1922, um grupo de artistas importou para o Brasil as tendências vanguardistas e exibiram-nas na Semana de Arte Moderna. Eram adaptações das principais correntes européias, sem passar pelo processo natural de evolução e etapas

de construção de um raciocínio lógico e seqüenciado das abordagens. Com grande rejeição inicial do grande público nacional, não deixou de exercer um papel de renovação das artes em nosso país. O principal movimento modernista brasileiro desse período é conhecido como **Antropofagismo**. Teve por marco um manifesto adotado por um grupo de amigos na busca de uma identidade tipicamente nacional, apesar de toda a cultura instaurada pela colonização por Portugal. Mesclou a idéia do ato antropofágico ritualístico de algumas tribos indígenas do Brasil à assimilação dos conceitos culturais da Europa. Os índios dessas tribos acreditavam que, agindo dessa forma, absorviam os “poderes” de seus inimigos. O ritual antropofágico inspirou a criação desse movimento estético utópico.

Todos esses movimentos foram extremamente importantes na construção da individualidade do artista e da liberdade na Arte. Em relação ao meu trabalho, destaco uma correlação evidente com o *Fauvismo*, o *Simbolismo*, o *Surrealismo*, o *Suprematismo*, a *Op-art*. Mesmo apreciando muito os demais, devo reconhecer que eles não têm ligações tão fortes e diretas com os ciclos que venho aprimorando no momento. O conceito de *devorar* cultura e reformulá-la, a ilusão de deformação dos sólidos, a presença de uma espiritualidade mística, o uso de alegorias, a atribuição de conotação específica, a vivacidade das cores, são facilmente reconhecíveis.

2.3 Os Fazedores: Conceito e Materialização

“Quero ser Chateaubriand ou nada”

Victor Hugo

Acredito que ninguém vira artista, mas nasce artista. O indivíduo pode optar por aplicar instintivamente suas tendências ou pode aprimorar sua vocação e talento latente, aumentando seus conhecimentos teóricos, técnicos e práticos.

Gauguin, depois que começou a pintar, não parou mais. É como se tivesse despertado um sentido adormecido que não pudesse ser ignorado. Algo que urrava internamente, impondo sua manifestação. Ele não virou artista, ele assumiu seu compromisso com a arte. Admitiu sua vocação. Ele até tentou ser um cidadão padrão,

com casamento tradicional, profissão regulamentada, mas falhou. Abandonou a família e uma carreira bancária rentável para se dedicar a esse chamado. A essa força maior, ao poder que a Arte exerce no indivíduo que nasceu para ser artista. Pintar era mais lógico do que seguir protocolos e etiquetas convencionais, apesar de oferecerem uma situação mais confortável e socialmente reconhecida.

O artista provoca mudanças, questiona, interpreta, elabora, propõe.

Entre o século IV a.C. e o século XVII, vigorou a *Teoria Humoral*, que explicaria os acometimentos do corpo físico pelo tipo de temperamento do portador da característica. Existiam quatro tipos básicos, os *Sangüíneos*, os *Coléricos*, os *Fleumáticos* e os *Melancólicos* (GLAS, 1983).

No século XX, Jung defendia a existência do inconsciente coletivo e de arquétipos de personalidades diferenciadas, que refletiam o modo humano de ser, sentir, pensar e agir. Cada grupo teria características próprias e preferências naturais (JUNG, 2008).

Felder e Silverman (1988), pesquisadores dos métodos de aprendizagem, desenvolveram técnicas para identificar as preferências inatas, que variam de um estudante para outro, cujo conhecimento pode auxiliar o professor para otimizar o aprendizado do aluno.

Comparando todas essas teorias, é possível, sim, afirmar que alguém nasce vocacionalmente destinado ao campo das artes. Elas seriam tentativas de explicação para evidências observacionais.

O poeta tcheco Rainer Maria Rilke (1875-1926), que morou em diversos países, inclusive na França, onde foi secretário de Rodin, afirmou que ao se aceitar o destino de ser artista, deve-se carregá-lo “com seu **peso** e sua grandeza” (RILKE, 1976, p. 24), expressando as inegáveis dificuldades de assumir a Arte como profissão. Portanto, essa condição de aridez não é exclusiva dos territórios subtropicais. Sem dúvida, tentar ser artista é árduo, ilude-se quem acha que seja fácil. Particularmente, no Brasil é um grande desafio, ou até mesmo um castigo, devido aos obstáculos sócio-culturais a serem enfrentados.

Os artistas, mesmo aqueles que afirmam serem “auto-didatas”, ou *naïves*, não tiram sua produção exatamente do nada, mas apropriam-se de tecnologias instauradas

e métodos tradicionais, como o uso de tintas e pincéis industrializados e procedimentos de execução imitativos. Geralmente, optam por suporte clássico, porque já viram ou ouviram alguém fazer ou dizer que é assim ou porque comprou uma revista de “faça você mesmo” ou “passo-a-passo”. A presença excessiva de amadores, às vezes, traz o inconveniente de desqualificar o trabalho de toda a categoria, dando margem a uma crítica igualmente amadorística, quando não corrosiva:

Alguns dizem que os outros inimigos da História da Arte são o amadorismo, a Sociologia, a Estética e a História; outros, que uma história da arte científica exclui necessariamente qualquer consideração dos valores estéticos. (FRANCATEL, 1973, p.63)

O outro tipo de artista é o que intencionalmente busca profissionalizar-se, dedicando-se a estudos sobre a História da Arte e a evolução da sociedade. Esse tipo busca também conhecer o domínio das técnicas e regras para escolher deliberadamente utilizá-las ou ignorá-las.

A História revela que um ou outro indivíduo realmente possui uma extraordinária capacidade natural perceptiva, intuitiva e representativa, como Giotto. Conta-se que, quando menino, Giotto desenhava a carvão nas pedras, enquanto pastoreava um rebanho de ovelhas, com tanta destreza que impressionou Cimabue, que passava pelo local. Cimabue quis então apresentá-lo ao seu mestre. Entretanto, Giotto não é a regra, é a exceção. Naquela época, a maioria dos artistas eram “iniciados” como aprendizes; ainda hoje, alguns que conscientemente buscam uma representação primitivista, tiveram contato, ainda que breve, com técnicas ou com a academia. Por isso, Giotto, mesmo sendo um prodígio, aceitou o convite para ingressar em um ateliê.

Os artistas que se dedicam a estudos sistemáticos da Arte têm um ganho em qualidade e autenticidade em sua produção. Inclusive aqueles que se vangloriam de terem sido expulsos da Academia. Em algum momento, foram aprovados nos testes de seleção da instituição e passaram um período matriculados, em contato com suas concepções, absorvendo ou repelindo seus conceitos. Reforçando em si a certeza de que o panorama deveria ser modificado, percebendo que faziam e buscavam realizar algo inadiável, a academia foi-lhes uma referência.

2.4 Meu Caminho

Desde a infância, sempre gostei de desenhar, por mais irrelevante que fosse a produção desse período. Na idade adulta, optei por desenvolver essa tendência, buscando novos conhecimentos em Arte. Por isso, ingressei na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, onde tive a oportunidade de cursar disciplinas teóricas e práticas sobre o assunto.

Das habilitações ofertadas pela Escola, escolhi Pintura por vários fatores:

-**Admiração**: pela área. Tive a possibilidade de ver muitas pinturas expostas, não apenas reproduções livrescas.

-**Símpatia**: pela execução. Antes de ingressar na Universidade, já havia experimentado o uso de pincel, aquarela e guache de maneira completamente livre.

-**Versatilidade**: da pintura. Que comprehende muitas técnicas, variações da própria técnica; dimensões do suporte, de pequeno a grande. Permitindo a expressão de forma muito flexível.

-**Diversidade**: de formas de materialização e expressão. Abstrata, figurativa, ótica, simbólica, narrativa, ilustrativa, auto-reflexiva, e um grande potencial para desdobramentos e conexões.

-**Impossibilidade**: de não pintar. Não-pintar é extremamente doloroso. Apesar de todos os pormenores do contexto da Arte, abster-se dela é mais angustiante do que a sua feitura. Pintar é um conflito prazeroso. A não-expressão pela Arte é só ausência, uma tristeza inefável. Apenas quem já provou dessa experiência é capaz de compreender do que se trata.

Rilke escreve a Kappus, em Cartas a um Jovem Poeta,

Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever? Isto acima de tudo: pergunte a si mesmo na hora mais tranqüila de sua noite: "Sou mesmo forçado a escrever?" Escave dentro de si uma resposta profunda. Se for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta severa por um forte e simples "sou", então construa a sua vida de acordo com esta necessidade. (RILKE, 1976 p.22)

É só adaptar a pergunta para o pintar e procurar a resposta com a mesma intensidade. Sim, eu posso viver sem escrever, mas não sem pintar.

Nas disciplinas introdutórias aos ateliês da habilitação, tive o contato com diversos materiais, em que pude aprender, experimentar e aperfeiçoar-me, tanto os que já conhecia quanto os que me foram apresentados pela primeira vez. Além disso, busquei familiarizar-me melhor com as tintas e suas peculiaridades, características importantes que podem interferir diretamente no resultado desejado.

Resumidamente, as observações retiradas da experimentação foram:

Acrílica não conhecia antes. Tinta relativamente recente. É solúvel em água, porém polimeriza após a secagem e se torna inerte. A secagem é relativamente rápida, mas pode ser retardada com *médium* acrílico, fluido à base de glicerina. Pode se tornar mais transparente com o acréscimo de gel acrílico, base da fórmula. Fica mais empastada, formando relevos com a adição de massa ou resina acrílica. Aceita bem diluição de aguadas. É de fácil manuseio. Aplicável a diversos suportes, papel, tela, plástico, vidro, isopor, madeira, couro, borracha. Pode ser combinada com outras técnicas de tinta à base de água. Também pode ser o fundo ou a primeira camada para a tinta à óleo. Entretanto, o contrário não é apropriado, ou seja, a acrílica não deve cobrir o óleo.

Aquarela: conhecia a tinta de forma muito livre. Na faculdade, conheci alguns exercícios e técnicas básicas. Aguadas com papel seco, molhado; formação de cor por mistura entre as tintas ou sobreposição de camadas; uso de máscaras; mescla de desenho com lápis ou nanquim. É uma técnica que exige dedicação e paciência para ser utilizada da forma clássica. Permite também ser usada de forma subjetiva, criando-se a própria maneira de lidar com a tinta. Sem se preocupar com *certo* e *errado*; *proibido* e *permitido*. Abusar das aguadas informes, usar a cor preta, improvisar com máscaras e pincéis inadequados, misturar materiais, são maneiras que alguém pode usar para subverter a tradição da aquarela, o que não quer dizer que muitas vezes não se possa culminar em resultados visualmente gratificantes dessa maneira. Essa tinta é solúvel em água. Obtêm-se resultados melhores conforme a qualidade da tinta, dos pincéis de pelos delicados e do suporte. Normalmente, exige papéis especiais e importados.

Guache: antes da faculdade conhecia apenas o guache escolar, que é horrível. Durante a aquisição de informações, fui apresentada ao guache de alta qualidade,

muito mais caro, mas incomparavelmente superior. Tinta solúvel em água. Opaca, de boa cobertura. Pigmento bem selecionado, resulta numa mistura de cores muito fiéis. Geralmente aplicado sobre papel, a técnica é pouco estável e pouco resistente. Pode ser utilizada para substituir as áreas muito saturadas da aquarela.

Encáustica Quente: técnica antiga dos egípcios de pintar com ceras derretidas ao natural ou com adição de pigmentos. Exige suporte rígido, para não craquelar e soltar-se das superfícies. Geralmente, utilizava-se madeira revestida de tecido de linho porque o óleo ataca a madeira, deteriorando-a. Na escola, usamos americano cru colado e esticado em mdf. A tinta necessita do calor em banho-maria para ser aplicada. Tem cheiro forte característico. Não utiliza solvente. Pode ser raspada ou sobreposta. Destroi parcialmente o pincel. Tinta de difícil manuseio, mas de resultados interessantes.

Fria ou **Encáustica Inglesa:** trata-se de uma receita de cera que é feita e guardada para ser utilizada misturada à tinta à óleo normal para acelerar o tempo de secagem. Entretanto, a técnica esfumaça um pouco a cor, conferindo um caráter nublado ou fantasmagórico à pintura. Esse resultado pode ser buscado intencionalmente quando houver interesse. Diferente da encáustica quente, é de fácil confecção, manuseio e armazenamento e pode ser empregada em suporte flexível.

Óleo: técnica muito difundida e apreciada. Existem variações da própria técnica, magro-sobre-magro, gordo-sobre-magro, gordo-sobre-gordo, com ou sem a utilização de verniz de damar, que exige uma secagem apropriada e muito longa para a sobreposição de camadas. Tinta de secagem lenta, solventes fortes e tóxicos, ingredientes como óleo de linhaça ou azeite extra-virgem de oliva. O suporte clássico é o linho, mas no Brasil é recorrente o uso de tela comum, a de algodão. Tinta de difícil manuseio.

Têmperas: tintas em que o próprio artista “tempera” e dosa os ingredientes da sua composição.

Vinílicas: aglutinantes à base de PVA, normalmente cola branca e adição de pigmento. Essa proporção pode variar, modificando a fluidez, a cobertura e a secagem da tinta. Pode ser apenas cola e pigmento, resultando em cor intensa e mistura espessa que forma textura. Pode ser cola, água e pigmento, mistura mais líquida,

translúcida de boa aderência, ainda de cor viva. Ambas possuem um leve brilho. Ou mistura de látex vinílico, cola e pigmento, gera boa cobertura, mas reduz um pouco a cor. Ou ainda látex, cola, pigmento e água. Se for adicionada muita água, deixa transparecer a camada de baixo. Misturas opacas, sem brilho. Podem ser usadas como técnica final ou preparação de fundo a ser pintado.

A Ovo: são têmperas em que o aglutinante pode ser a clara, a gema ou o ovo inteiro. Utiliza-se água destilada, ou extrato de banana (não confundir com óleo de banana), dependendo da receita que se está seguindo, ou se desejarmos uma mistura opaca, transparente, gorda, ou magra. Acrescenta-se fungicida/bactericida natural, o óleo de cravo, ou sintético, como gotas de timol e pigmento mineral de boa qualidade, para não descharacterizar a témpera nem deixá-la degradar-se facilmente. A higiene na preparação da témpera-ovo é muito importante para não contaminá-la com organismos decompositores. Exige suporte rígido com superfície porosa. Em geral, aplicam-se camadas cruzadas de gesso sobre madeira, lixando cada camada para obter uma superfície regular. A tinta é de fácil confecção e manipulação, seus resultados são bem interessantes. A grande dificuldade está na conservação da pintura pronta.

Li relatos sobre têmperas de caseína, cola derivada da proteína de leite, de pele de coelho e osso de peixe, mas não encontrei essas matérias-primas em Belo Horizonte para testá-las.

Após experimentar as técnicas e observar seus resultados, decidi prosseguir usando as tintas acrílicas e vinílicas, trabalhadas individualmente ou combinadas. Gosto de trabalhar com ciclos e não com pinturas isoladas. Recorro à liberdade conquistada pelos modernistas e “contemporâneos” para pintar o que quiser como quiser.

3 Minhas Materializações: Anotações Sobre o Processo

Eu, particularmente, gosto de trabalhar a pintura em ciclos. Acredito que apenas uma tela não seja suficiente para esgotar um assunto. Dessa maneira, ao elaborar um ciclo, consigo explorar melhor as diversas possibilidades que o tema suscita. Com os ciclos, além de expressar melhor cada idéia, vou construindo um contexto simbólico próprio, tanto do ponto de vista imagético quanto temático. Dentro de uma seqüência, a representação da imagem evolui de uma pintura para a outra e, freqüentemente, um ciclo oferece o ponto de partida para o próximo. Uma descoberta em uma tela pode se repetir em outra ou ainda gerar um novo elemento. A imagem vai se construindo com os trabalhos e o conceito vai ganhando autonomia e maturidade.

O meu trabalho em pintura é desenvolvido em ciclos que exploram, em si, conceitos. Os ciclos são temáticos porque são um desdobramento escolhido. Há um juízo que funciona como condutor de coerência dentro dos quadros. A abordagem da representação pode variar de um ciclo para outro. Alguns têm vínculo entre si, mas isso não é uma regra. Os ciclos apresentados neste texto não foram realizados em uma seqüência cronológica. Assim, uma idéia pode ser interrompida e retomada de tempos em tempos, ou diversas idéias podem ser trabalhadas simultaneamente. Nem sempre as idéias são desenvolvidas por ordem de surgimento. Muitas estão anotadas segundo um código particular. Geralmente, é uma anotação esquemática e, quando recorre às palavras, são extremamente sintéticas. Essas idéias poderão materializar-se pictoricamente no momento oportuno. Algumas idéias intuídas em 2001, 2002, 2008, ou 2011 estão na lista de espera, aguardando. Pensava-se que, no século XXI, o recurso mais precioso não seria o petróleo, como no século XX, mas que a água potável seria a motivação dos novos conflitos e guerras. O Tempo, porém, é sem dúvida o bem mais escasso na época atual.

Durante o curso de Artes Visuais, a Pintura já apresentava indícios de despertar minha predileção, mesmo em disciplinas de outras habilitações. No Desenho, sempre preferi o nanquim ao lápis de grafite. No uso da técnica sobre papel, alternava o bico de pena ou bambu com pinceladas que marcavam aguadas ou sombras densas.

Na ampliação de fotografia analógica, optava por sobreposição de negativos, compondo as imagens pelas áreas de mancha que a luz imprimia no papel próprio,

quimicamente diferenciado, para a revelação. Depois, ainda interferia na foto com aquarela, nanquim, ou aguadas de ambas as tintas.

Outras técnicas que tive prazer em experimentar foram as de Gravura, que dependem da tinta, como a Xilogravura e a Serigrafia. Por outro lado, a Litogravura não despertou muito meu interesse, pois desenhar com lápis dermatográfico ou material gorduroso sobre uma pedra rara, após uma longa preparação de polimento, não considerava muito atraente. Em compensação, o processo de raciocínio da Xilogravura (Fig. 5 e Fig. 6), de claro/escuro, daquilo que se tira para deixar o que vai ser visto, rebatido ou espelhado, é desafiador. A esquerda passa a ser direita, a imagem é o que sobra da matriz de madeira. Na Serigrafia, é o contrário, para formar a imagem, a tinta passa pelo espaço vazado, formando no suporte plano escolhido, que pode ser papel, manchas pela contra-forma (Fig. 1 a 4). O resultado da imagem é o que foi retirado, é o “negativo” do que se fez. De qualquer forma, essas técnicas de Gravura necessitam da tinta para materializarem-se. As matrizes permitem a repetição, mas a tinta sobre suporte é o resultado dos trabalhos. O prazer de manipular a tinta já então se manifestava.

Geralmente, minhas pinturas são planejadas. Porém, não me privo de experimentar ao acaso, para decidir se desejo ou não tirar proveito dele. Pintar, assim como viver, é um processo de escolhas e descobertas.

Na maioria dos casos, a idéia vem antes da execução. Mesmo quando há áreas de pinceladas gestuais, estabeleci *a priori* que ali haveria manchas livres de pinceladas rápidas ou marcadas. Às vezes, recorro também a apagamentos com água, enquanto a tinta ainda é lavável. Se a tinta acrílica já secou e a água não pode mais retirá-la, uma boa opção é a repintura, cobrindo o indesejado. Na maioria das vezes, contudo, deixo o gesto como ele surge e se apresenta.

Em algumas pinturas, elaboro esboços rápidos, mas não fico presa a eles, nem condicionada a reproduzi-los fielmente. O desenho entra como coadjuvante do registro da idéia, não como projeto inflexível. Em alguns trabalhos, já desenhei com lápis sobre a tela antes de aplicar a tinta, mas fui abandonando essa técnica. Inicialmente substituí o lápis de grafite por lápis aquarelável, que podia ser lavado e apagado durante a pintura. Depois passei a desenhar com a própria tinta acrílica e pincel. A marcação era

mais rígida e tinha que ser incorporada à pintura. Há também aqueles em que não existe o desenho de base, o manchamento com a cor constrói a imagem pictórica. Ainda alterno o desenho com tinta e o não-desenho sobre a tela. O lápis ficou apenas para estruturação do estudo em papel e, na maioria das vezes, é substituído por caneta esferográfica ou qualquer objeto que escreva e esteja ao alcance, apenas para um registro rápido do pensamento.

Também já experimentei a pintura compósita e a pintura em suporte alternativo. Entretanto, optei por desenvolver as obras do presente trabalho em pintura plana. Se, em determinado momento, eu achar que o projeto pede outro tipo de materialização para sua execução, buscarei a forma de manifestação que julgar mais adequada e conveniente. Por enquanto, minha pintura não pede para desagregar-se do bidimensional, nem para adotar elementos que se projetem em novos materiais. Se existe uma sombra na imagem, essa sombra é ilusão, é tinta. Não é sombra projetada real, provocada pelo bloqueio da luz por um anteparo colado. Nas telas atuais, um sólido é o contraste entre claro e escuro, cor quente e cor fria. Se algum dia o conceito mudar, e a tridimensionalidade se tornar essencial à formalização do trabalho, farei as adaptações necessárias, coerentes com minha maneira de analisar para melhor expressar o pensar e o agir.

Não sou copista. Um exercício em sala de aula foi fundamental para sedimentar essa certeza pelo desconforto que causou. Tratava-se de escolher uma fotografia em livro ou revista impressa (a internet estava excluída das regras), e refazer a imagem em aquarela. O resultado da técnica foi satisfatório. O que incomodou foi a sensação de estar pintando a imagem de outra pessoa, o enquadramento selecionado por alguém que não era eu. Outros exercícios baseados em recortes de revista, de outra disciplina, também foram difíceis de fazer. Escolher uma imagem que atendesse aos critérios determinados pelo professor e que, ao mesmo tempo, me agradasse não era fácil. Esses exercícios permitiram o treino da composição e da técnica. Aprendi muito com eles. Fiz boas descobertas. Muito já foi feito, ainda assim tudo é passível de reformulação.

Busco autenticidade, um repertório próprio, mesmo que o tema já tenha sido desenvolvido por outros. Quero o meu jeito fundamental de representação, o mundo

sob o meu prisma de visão. É como mergulhar na terceira margem do rio de Guimarães Rosa (1988), trilhar um caminho que sempre esteve lá. Ninguém podia vê-lo até alguém o revelar. Seguir modismos não vai apresentar o meu ponto de vista questionador e crítico. Mesmo quando me deparo com referências importantes de grandes artistas, avalio e filtro se aquilo me serve e o que deve ser modificado para atender às minhas expectativas. Vou tendo idéias, elegendo algumas para desenvolver primeiro, os trabalhos vão crescendo e novas idéias vão surgindo, em um misto de planejamento e acaso. Essa dupla cria um movimento constante do pensar e do fazer. O micro-cosmo da Arte reproduzindo o movimento perpétuo do macro-cosmo. Sem Arte, a aridez humana é insuportável. A lua é apenas um satélite natural, uma rocha suspensa no espaço. Uma árvore é uma árvore. Um lar é só um abrigo do sol, da chuva. A Arte muda tudo, atribui significados. Dá razão à existência. A lua se torna inspiração, poetiza as árvores e até as pedras no meio do caminho (ANDRADE, 1928). A Filosofia se engalfinha para explicar o que somos, de onde viemos, porque estamos aqui, para onde vamos, o que é a verdade, se se concorda, se se discorda. A Arte faz, acontece, não se preocupa porque somos pensantes. Sabe que pensamos. Então pensa e age. Analisa o resultado e reflete. Toma outra decisão, que se torna ação.

A Arte, em seu perpétuo ciclo de metamorfose, ora lagarta, ora casulo, ora borboleta, todos provenientes do mesmo ovo embrionário, quando tudo recomeça. Uma borboleta fecunda a outra, bota novos ovos que dão origem a novas lagartas e assim vai. Uma época influencia outra, uma vanguarda é revalorizada, mas sempre com algo novo, outro tempo, outro olhar, outro pensar, novas obras.

Grande parte das pinturas aqui expostas possui um conteúdo conceitual simbólico quase narrativo. Entretanto, sei bem que os outros não deverão interpretar a mensagem da mesma forma que eu. Alguns elementos têm um significado muito peculiar para mim, particularidades que nem sempre gostaria de compartilhar com palavras. Além disso, Charles Peirce, cientista, doutor em Química, filósofo, matemático, pragmático, estudioso da Semiótica, chegou à conclusão de que a interpretação de um signo se dá em três etapas de percepção cognitiva. De acordo com seus manuscritos, as etapas são: Primeiridade, Segundidade e Terceiridade (Palo, 1998). Além disso, os elementos da Terceiridade (rema, dicente e argumento),

que é a mediação da interpretação, depende da cultura e dos conhecimentos prévios do decodificador. Quanto maiores e mais variados os conhecimentos, melhor será a qualidade e quantidade de informações extraídas. Umberto Eco (1976) apresenta um pensamento semelhante em *Obra Aberta*, em que explana por que a obra de arte não comporta apenas uma única interpretação.

Alguns símbolos que uso têm o significado padrão, outros não. Gosto de fazer alusões, o bom entendedor que entenda e complete a outra parte. Seria ignorância querer explicitar tudo. O óbvio é só uma idealização. O que é óbvio para uma pessoa nem sempre é evidente para outra. É impossível controlar a interpretação dos outros em todos os detalhes. Aliás, nem temos esse direito. Do contrário, estaríamos diante de uma ditadura interpretativa. É possível sugerir, induzir. Entretanto, cada pessoa internaliza a informação subjetivamente. Além disso, muitos elementos de intertextualidade e metalinguagem só são compreendidos com conhecimento profundo e amplo. No século XX, alguns textos serviram de referência para outros textos tantas vezes que o autor original se perdeu no tempo. Outro ponto é que um alto grau de escolaridade não garante a plenitude da capacidade de dedução e decodificação a ninguém. Alguns elementos são extremamente intuitivos, dependem da sensibilidade, da empatia. Por exemplo, em uma exposição de pinturas aborígenes australianas, em sua maioria mapas primitivos, ficou demonstrado que as crianças conseguiam entender as nuances da representação, e que os adultos não iniciados à simbologia específica não percebiam mais a significação.

Meu trabalho não está vinculado a nenhuma religião, mas a espiritualidade está presente nele. Algumas idéias saem de leituras, porém minha pintura não é ilustração.

Quanto ao suporte, normalmente pinto sobre o americano cru ou lona, esticado na parede ou superfície rígida. Preparo o fundo pigmentando a tinta. Depois da pintura pronta, tiro e enrolo. Assim fica mais fácil armazenar. De vez em quando, encomendo os chassis e estico as telas, neles usando um grampeador de pressão.

Nos ciclos, a abordagem moderna, mista com a contemporânea, se dá de forma muito evidente, na escolha das técnicas. A opção por uma tinta recente de secagem mais ágil, grande praticidade, direta e objetiva, é um recurso contemporâneo. Entretanto a decisão de não “queimar” as cores, misturando preto ou branco para

rebaixar o tom e, ao contrário, usar a vivacidade da gama cromática, tem uma proximidade muito maior com o modernismo.

O fundo tem o mesmo *status* da pintura. Não há necessidade de esconder o fundo completamente, fazendo-o desaparecer, optando algumas vezes por manchá-lo e outras por torná-lo parte integrante dos planos virtuais. São múltiplos planos dentro da pintura, que não atingem a tridimensão física matérica. Pintados como são, também compõe uma abordagem menos ortodoxa.

3.1 Gravura e Cartazes

São alguns trabalhos que fazem parte do processo de construção do raciocínio e descobertas que constituem a elaboração dos trabalhos pictóricos (Fig. 1 a Fig. 8).

3.2 Ciclo Urbanas

Este ciclo foi iniciado entre 2008 e 2009 e retomada em 2012. São capturas de cenas cotidianas, reinterpretadas. Parte do real para a abstração, mantendo a figuração. Retratam partes do mundo. Trata-se da reformulação de paisagens reais ou imaginárias. Flagrantes efêmeros de acontecimentos banais ou atípicos são registrados e modificados. A captação subjetiva desses fragmentos desloca o aspecto corriqueiro e proporciona longevidade a instantes passageiros que simplesmente desapareceriam com o tempo. O objetivo não é catalogar a imagem de origem. Distorço intencionalmente as regras estruturais de perspectiva. Não busco retratar partes do mundo. Ao abolir relações miméticas, é possível explorar as relações da pintura, estabelecidas pela arbitrariedade da cor e pela sinuosidade do gesto, o que gera questionamentos espaciais, bem como o da ação e interferência do ser humano na natureza. Seu formato é pequeno: 55x70 cm e 55x75 cm. Trabalho com a tinta acrílica e a vinílica (Fig. 9 a Fig. 24).

3.3 Ciclo Luz e Tinta

Ciclo de Fotografia de filme, revelação e ampliação manual por sobreposição de negativos, de 2002. Após a secagem do papel, as imagens resultantes da “pintura” com luz, recebiam nova interferência, desta vez com tinta, ressaltando, cobrindo, alterando, desequilibrando ou harmonizando o resultado (Fig. 25 a Fig. 34).

Este ciclo terá de ser repensado devido aos rumos que a fotografia tomou com os avanços das tecnologias digitais e consequente diminuição da oferta dos materiais da fotografia agora conhecida como analógica. Isso dificulta e encarece o procedimento adotado.

3.4 Continentes

Em 2012, passei a desenvolver os continentes, sem as montanhas e as escadas, mudando a tela para um formato horizontal. Inicialmente, com tamanhos variados, posteriormente optando por tentar manter uma medida de referência de aproximadamente 40x160 cm. O horizonte dos continentes ganhou vida própria. Apresenta-se ora como uma linha curva, ora reta, ora uma estrutura linear. O azul, que é céu e água, foi substituído por outras cores. Outros elementos e novas relações apareceram. A escada retorna sutil, como conceito. Entretanto, a leveza da ascensão permanece presente. As árvores, às vezes, permanecem presentes e, em certas ocasiões, se desligam da base e também flutuam, livres (Fig. 35 a Fig. 58).

3.5 Caminhos

Foi desenvolvida em 2011, com tinta acrílica sobre papel liso, *cartão* ou papel *couché*. Explorando o tema, o desrespeito à perspectiva tradicional, a materialidade da tinta plástica em superfície lisa, com baixa tolerância à água. Foi uma oportunidade de desdobrar vários aspectos da pintura. Tive a idéia do assunto com base em uma aquarela feia e inacabada que fiz em 2007. Era a imagem de uma porta entreaberta que vislumbrava um caminho e um jardim. Conhecia o conto de Hesse em que ele fugia

de uma cela por um trem pintado na parede (HESSE, 1976b). Comecei então a pintar saídas, portas e janelas, todas abertas. Um professor me apresentou o livro *Contos Orientais*, de Marguerite Yourcenar, em que o protagonista e seu ajudante fugiam de barco, pintado em um pergaminho (YOURCENAR, 1986). Tanto Hesse quanto Yourcenar devem ter-se inspirado no mesmo conto da cultura oriental e cada um fez as adaptações que achou necessárias. As minhas rotas de fuga não são ilustração de nenhum dos três contos, são apenas caminhos metafóricos alternativos (Fig. 59 a Fig. 80). Esse ciclo possui mais de cinqüenta trabalhos, em formato mais ou menos A3, e será retomado um dia.

3.6 Escadas

São escadas para o céu (Fig. 81 a Fig. 87). O formato cresce, a escala muda. São de aproximadamente 155 x 115 cm. Sua particularidade é que são escadas flutuantes. O primeiro degrau nunca toca o chão. Fica implícito que um pré-requisito para alcançá-lo é saber voar. O movimento de subir e descer é ambíguo. Ao mesmo tempo em que é ferramenta para galgar as alturas, é obstáculo, etapas a serem vencidas. São escadas que ganharam organicidade. Não é qualquer um que consegue permanecer nelas. Em certas telas, há uma luz que é tinta, que se revela no alto, noutras foi ocultada. Ainda assim, a escada tem um cume. Atrás das escadas, encontram-se montanhas azuis, que simbolizam o bucólico, um lirismo onírico inatingível. São montanhas idealizadas porque são azuis. O olho humano, excetuando-se talvez o daltônico, interpreta a cor distante como tons azuis acinzentados. Quem já fez a experiência de caminhar em direção a uma montanha azul sabe que, quando chega perto da montanha, ela se torna verde. E a montanha azul será a próxima montanha, um pouco mais adiante. Sempre, ao se aproximar, percebe-se que a busca nunca terá fim. As montanhas da pintura estão suspensas. Não existe uma base para iniciar a escalada, a escada passa por ela sem tocá-la. Abaixo existem manchas que representam continentes, porções de terra ou vegetação. Em algumas pinturas, tudo parece imerso em água; em outras, tudo está imerso no ar. Outras deixam, ainda, uma ambigüidade da existência dos dois elementos e uma indefinição na transição de um

para outro. Nesses continentes, alguns possuem edificações e árvores. A linha curva é uma versão lúdica da inversão da representação do horizonte e da curvatura da Terra. Geralmente, o horizonte se torna uma linha artificialmente reta nos desenhos. E quando os cientistas fizeram a brilhante descoberta de que o planeta não é plano e o clero permitiu que esse conhecimento fosse veiculado, sem que ninguém fosse preso nem queimado, algumas pessoas desenharam um círculo para representar o globo terrestre. E, normalmente, quando querem ilustrar algo na superfície da Terra, utilizam uma curva ou semi-círculo com a concavidade para baixo. Na minha pintura a concavidade da parábola é positiva. A linha sobe.

Também recorro à geometria para representar minhas escadas, porém uso as deformações da perspectiva numa abordagem muito diferente do fantástico artista gráfico Escher (Fig. A.34).

3.7 Alegorias, iconografias e símbolos

Existem manifestações de caracteres atávicos da humanidade, reconhecíveis em meu trabalho.

A. Alegorias

O termo alegoria vem do grego, de ALLOS, outro, diferente, e AGOREUEIN, falar em público, falar abertamente (de AGORA, reunião, assembléia). Era a exposição de um pensamento ou retórica sob forma figurada, como se fosse um conjunto de idéias e metáforas justapostas para representar uma sucessão de outros significados. É muito empregada na ficção e na literatura. Na pintura, manifesta-se como um tipo de simbolismo mais concreto. Cada elemento representado possui uma atribuição que compõe a narrativa do quadro. Assemelha-se a uma linguagem que, se o grupo cultural for nela *alfabetizado*, poderá extrair nuances, detalhes, contextos, sutilezas, mensagens e conceitos. Em contraposição, outro grupo não iniciado no conteúdo enigmático vê as imagens, mas não entende as inferências e inflexões.

Bizantinas

Na Arte Bizantina, encontramos diversos exemplos alegóricos nas representações figurativas, tais como o alô de santidade, um círculo representado em torno da cabeça dos homens considerados elevados espiritualmente; a posição dos dedos das mãos; a presença de letras, que sintetizam iniciais de nomes e títulos de superioridade. Usavam também objetos como livros, ferramentas, flores ou medalhas, caracterizando determinado indivíduo em particular ou a profissão que ele exercia, se tal informação fosse relevante à epístola narrada por imagens. (Fig. A.35 a Fig. A.37)

B. Iconografia

Esse termo também tem origem no grego, de *EYKON*, imagem, e *GRAPHIA*, descrição, escrita. A diferença para a alegoria pode parecer sutil, porque também é uma representação por imagem. É um tipo de grafia visual, como uma escrita, um modelo de referência. Suas convenções permitem identificar com clareza aquilo ou quem se quer simular. Por exemplo, figuras lendárias, religiosas e míticas diferenciam-se pelo uso desses costumes. Nas lendas, existem personagens mágicos como gnomos, pequenos seres que usam roupas características e chapéus pontudos. As fadas são aladas. O saci saltita em uma única perna, o curupira tem os pés voltados para trás e cabelos de fogo. São Jorge aparece segurando uma lança, usando capa vermelha, montado em um cavalo branco que pisoteia um dragão. Santo Expedito brande uma cruz em uma mão, mantém um ramo vegetal na outra e esmaga um corvo com o próprio pé, e também veste uma capa vermelha, que é diferente de São Miguel, Arcanjo poderoso que empunha uma espada. Este se distingue do Arcanjo Rafael, que segura um peixe e um cajado. Nos mitos gregos aparecem os híbridos de humanos com animais e é fácil diferenciar a Medusa de uma Harpia ou o Minotauro de um Centauro. Isso se deve a uma iconografia instaurada.

Cesare Ripa

No século XVI, Cesare Ripa (c.1560-c.1622), escritor e estudioso italiano, organizou uma coletânea de alegorias iconográficas que influenciou com imponência a retratação visual, a *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi* (RIPA, 1593). Esse trabalho era um tipo de catálogo, com uma lógica de definições para a ilustração das paixões, vícios e virtudes humanas.

Contemporâneas

Aproximando-se do terceiro milênio, as alegorias, iconografias e símbolos desvincularam-se da religiosidade para agregarem-se a conflitos ideológicos e políticos. Com a criação ocidental do estado laico, houve uma segregação. A Igreja, não importa qual, passou, ou deveria passar, a ocupar-se apenas das questões espirituais. E o Estado responsabilizar-se-ia pelas questões civis e sociais. Na prática, a hipocrisia é imensurável. No século passado, um martelo, uma foice, uma suástica, uma estrela vermelha, impregnaram-se de significados. Seus defensores propagavam discursos belíssimos de respeito, liberdade, justiça; mas na prática realizaram roubos, torturas e grandes extermínios. Não vou reproduzir esses símbolos nessa monografia para não propagá-los ainda mais. Esses elementos viraram sinônimos de ideais ufanistas, utópicos, que se tornaram causa de disputas sanguinolentas, autoritarismos, abusos de poder e todos os tipos de violação aos direitos humanos.

Diante da crueldade dos símbolos iconográficos do século XX, manifesto em minha pintura a esperança e a proposta de uma nova realidade para o século XXI, onde pretendo passar a maior parte do meu futuro: uma realidade não imposta, mas sugerida, refletida, passível de questionamento e adaptações.

C. Símbolos

Tradicionalmente, os símbolos agregam significados em várias culturas. Muitos são confluentes, outros, porém, não são coincidentes. Os atributos da cor que em uma sociedade corresponde à festividade, em outra, corresponde ao luto. Embora alguns símbolos sejam quase universais, não há um consenso. Ainda não é possível explicar se tiveram a mesma origem em uma tribo primitiva, que teria produzido outras variantes, ou se os elementos de inspiração imprimem a mesma sensação em todas as pessoas, independentemente dos regionalismos. A essência de certos mitos se repete, sugerindo a pré-existência de sentidos e acepções.

Deixo claro, também, que a percepção dos significados da cor acontece por elementos culturais e biológicos (ARNHEIM, 1986 e PEDROSA, 2010). Inegavelmente, o olho humano capta melhor alguns comprimentos de ondas luminosas do que outros. Contudo, a interpretação da imagem ocorre quimicamente no cérebro, em processos peculiares, influenciada pelo meio em que se vive. Por exemplo, nas artes marciais japonesas, o praticante que porta uma faixa preta é um lutador graduado, enquanto o iniciante usa uma faixa branca; na capoeira, uma arte marcial brasileira, o cordão branco indica um lutador altamente graduado, um mestre de 4º grau.

Meus significados pessoais somam-se aos que permaneceram viventes, multiplicando as informações e interpretações. Os principais componentes que se materializam como fenômenos pictóricos, nos meus trabalhos, serão identificados a seguir. Para isso, elegi algumas imagens para demonstrar o que dez mil palavras escritas não conseguiriam.

Gravuras e Cartazes



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

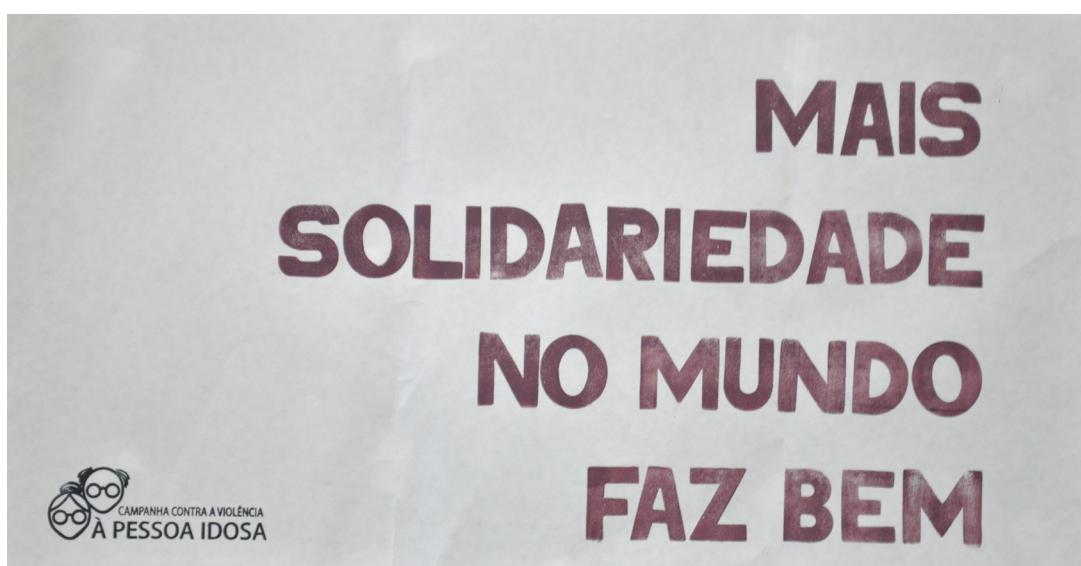


Fig. 8

Urbanas



Fig. 9

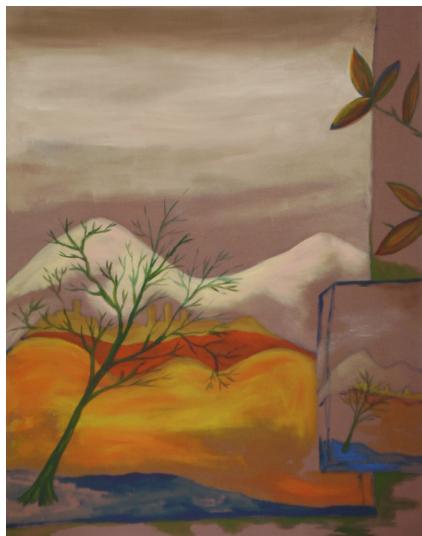


Fig. 10



Fig. 11

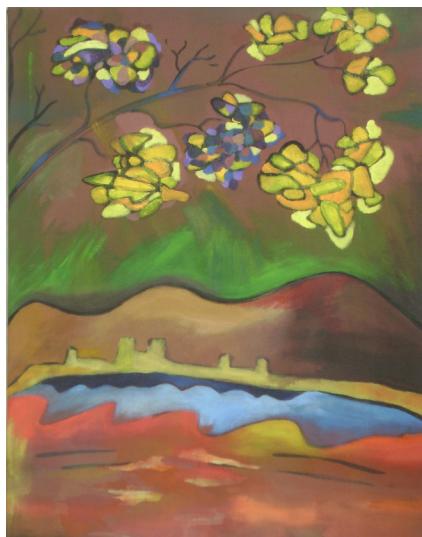


Fig. 12

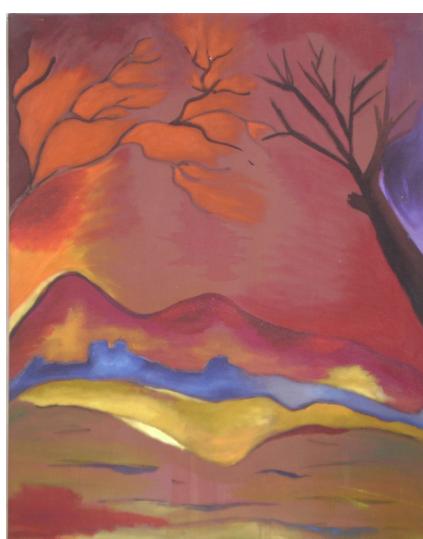


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

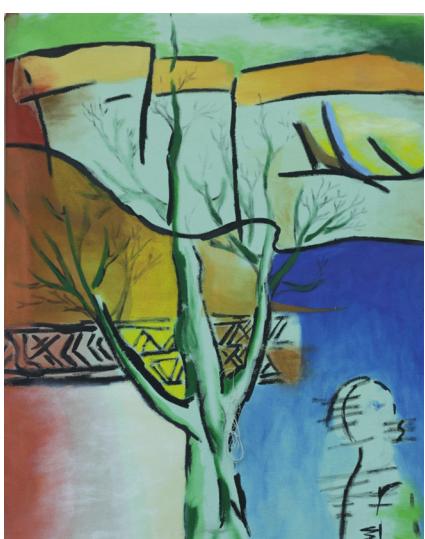


Fig. 19



Fig. 20

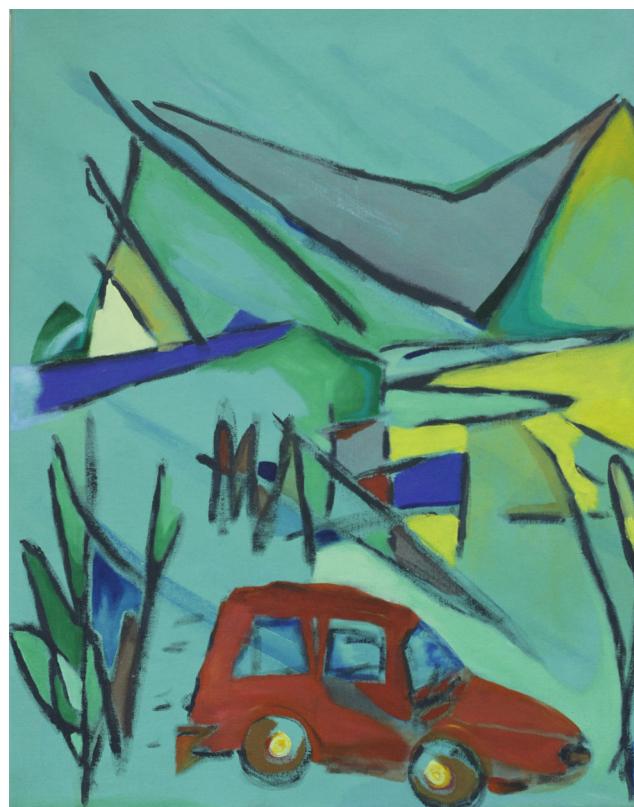


Fig. 21



Fig. 22

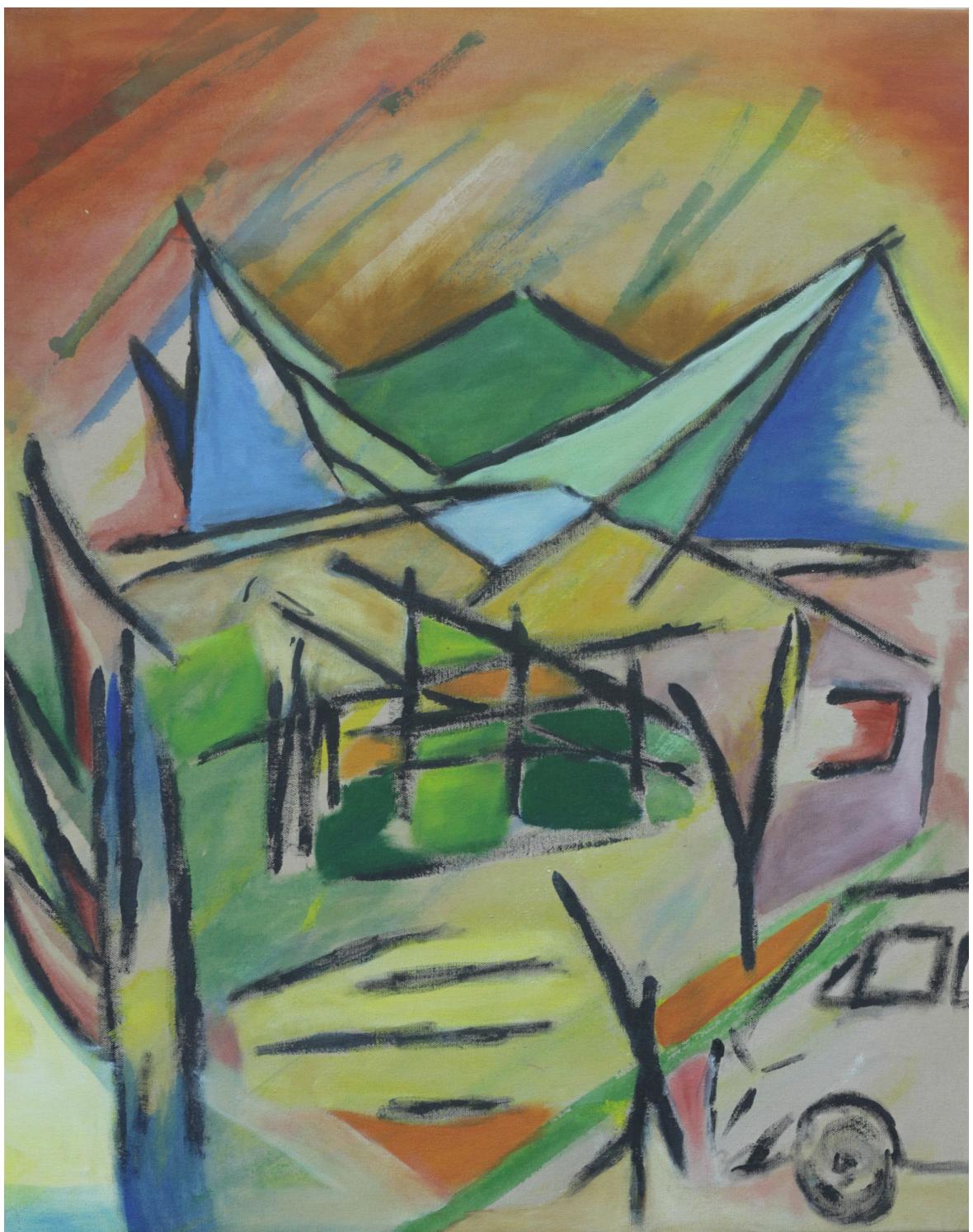


Fig. 23



Fig. 24

Luz e Tinta



Fig. 25

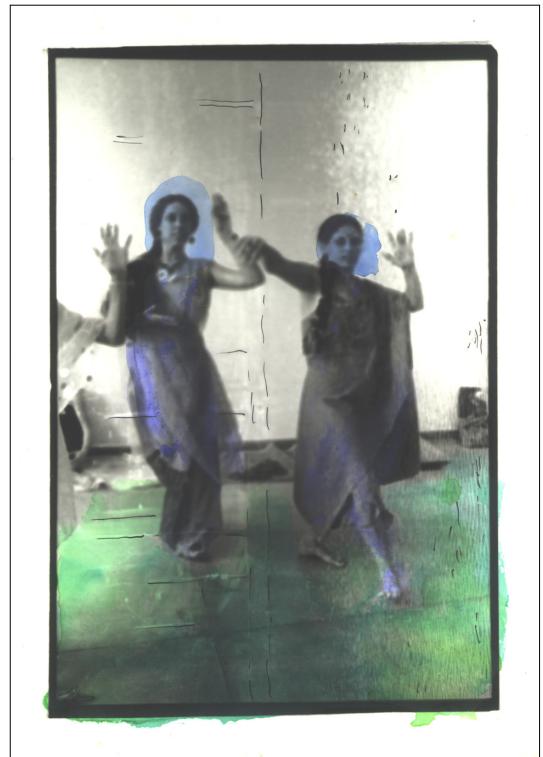


Fig. 26



Fig. 27

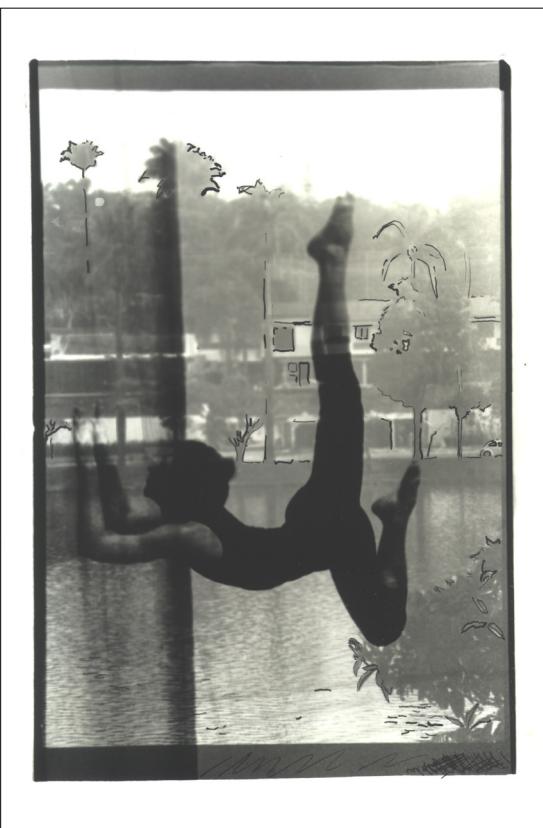


Fig. 28

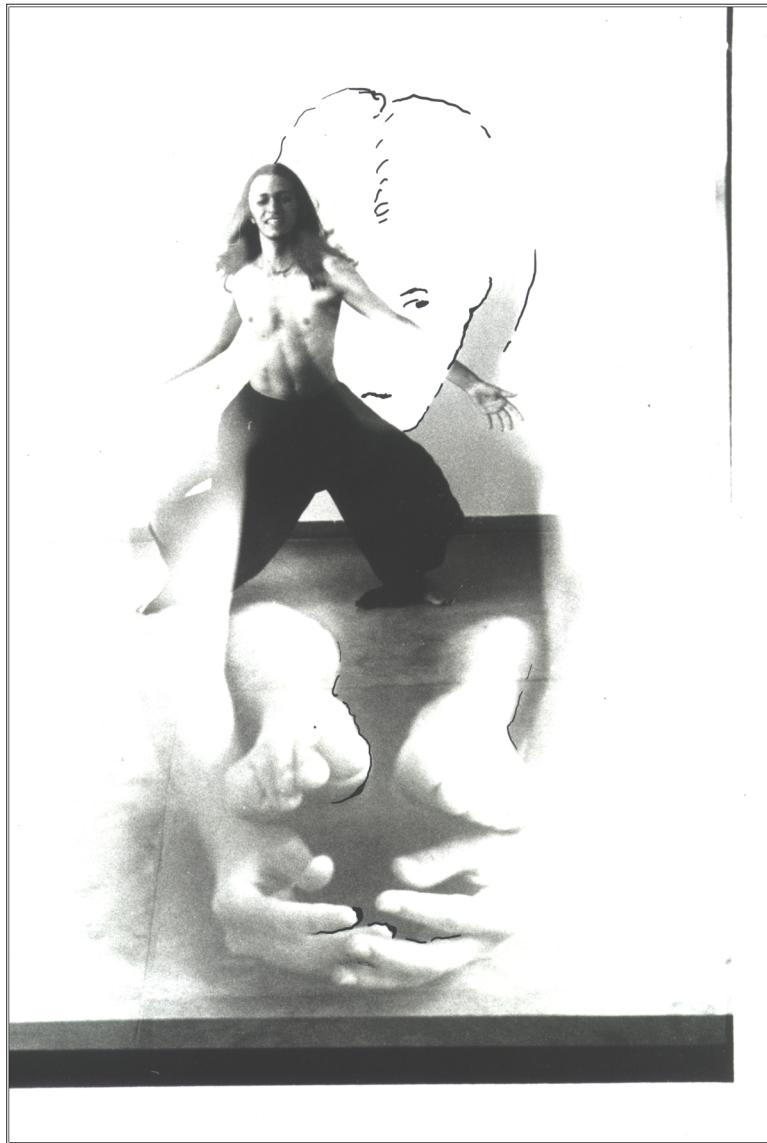


Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32

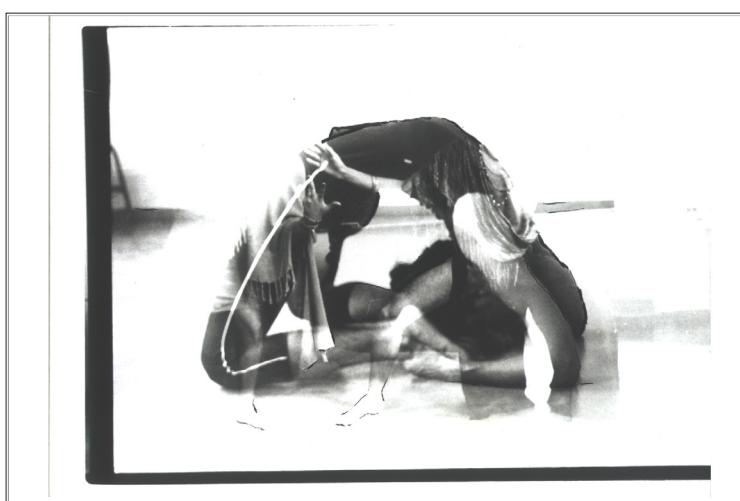


Fig. 33



Fig. 34

Continentes



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

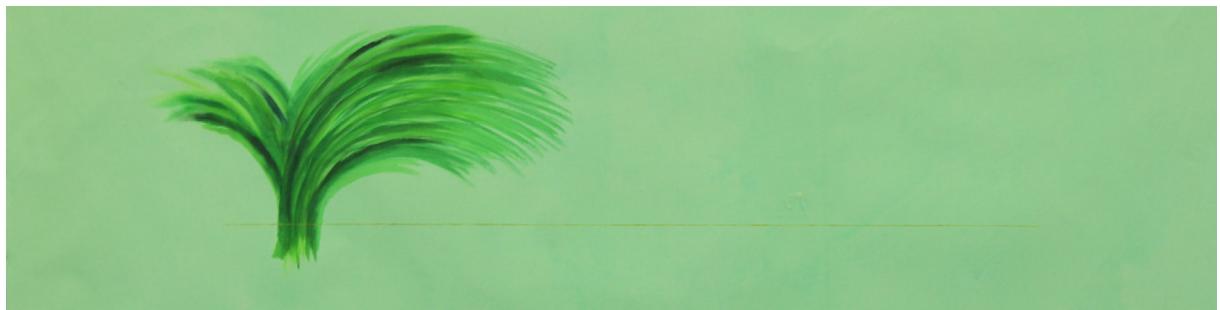


Fig. 42



Fig. 43

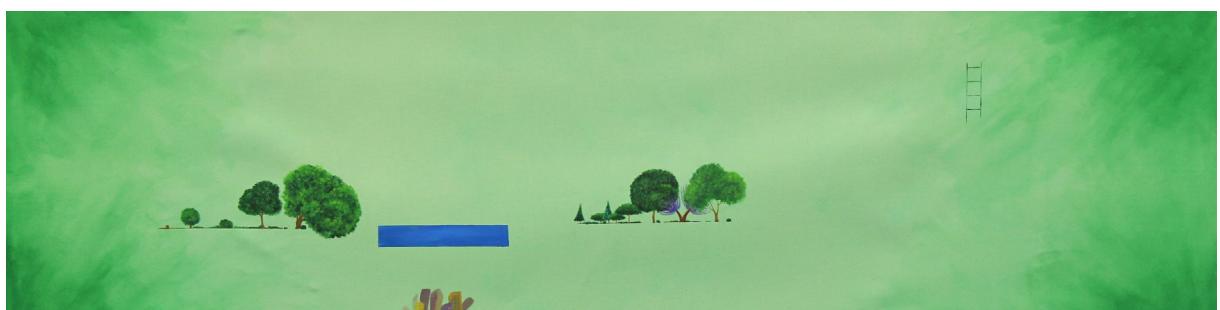


Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

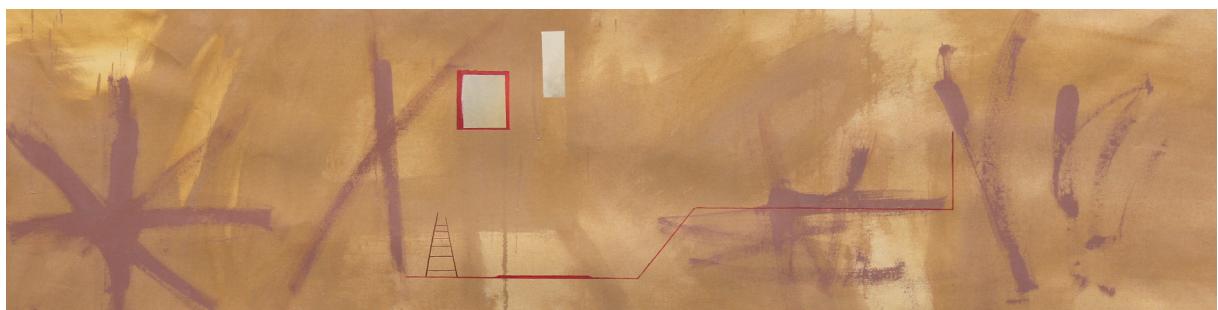


Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53

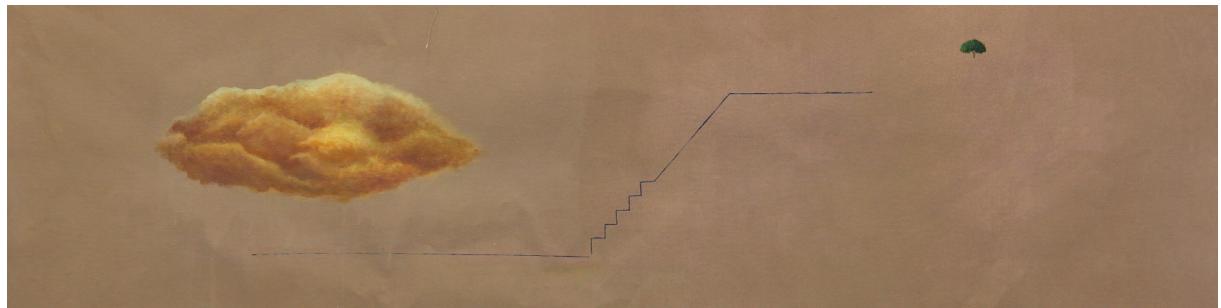


Fig. 54

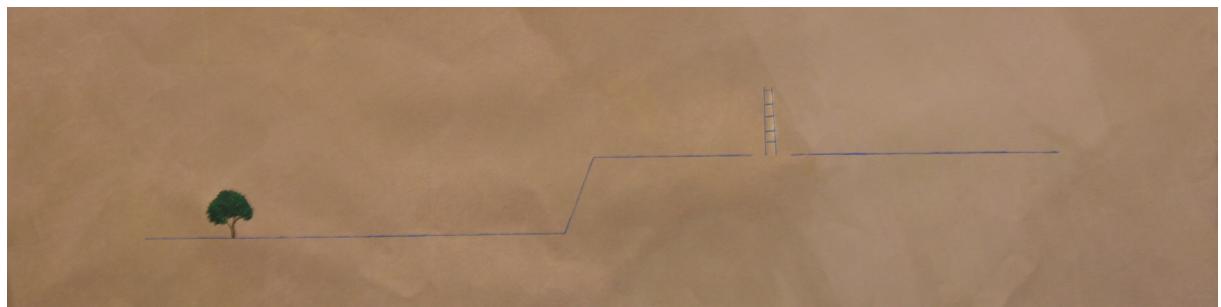


Fig. 55

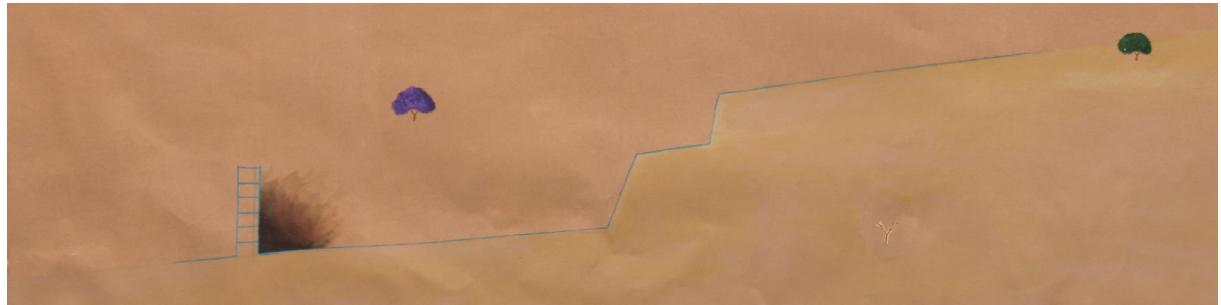


Fig. 56



Fig. 57

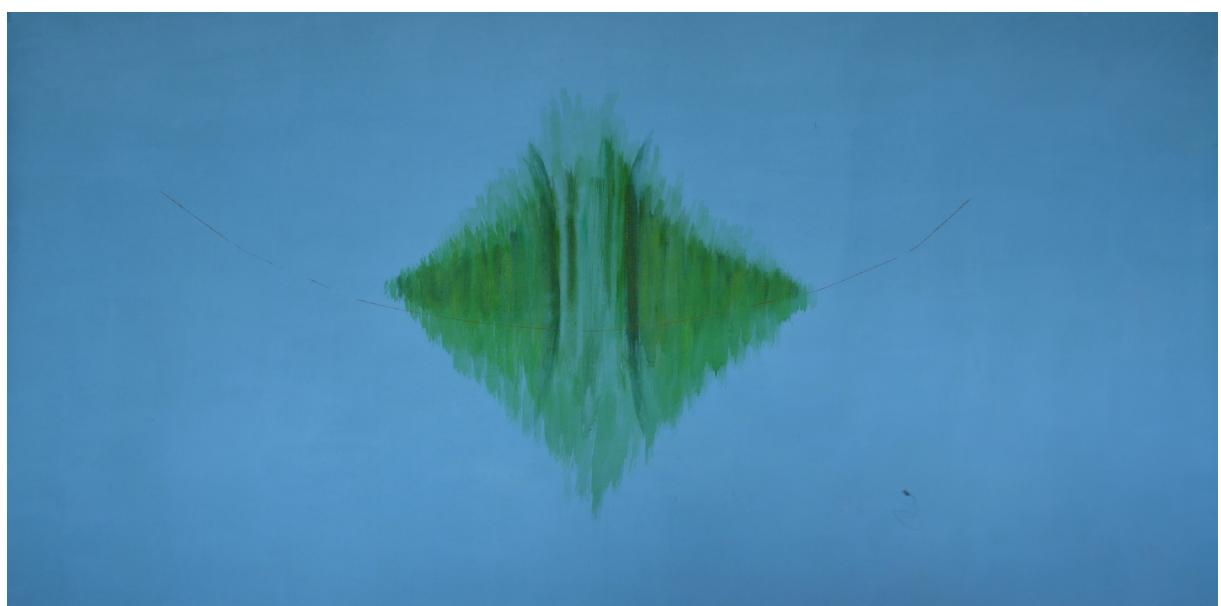


Fig. 58

Caminhos



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61

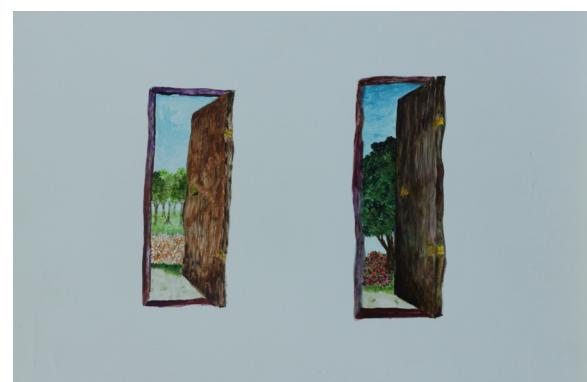


Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65

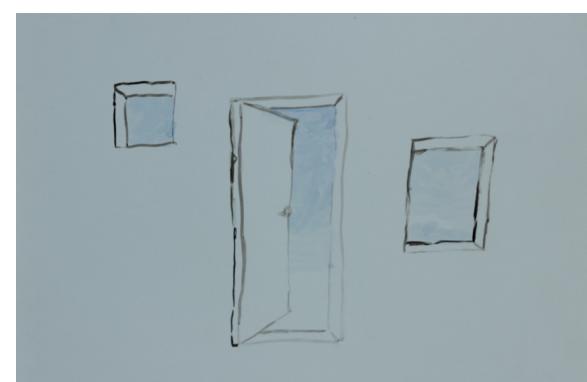


Fig. 66

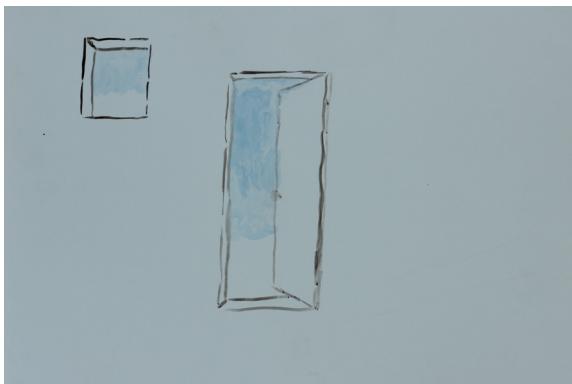


Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80

Escadas



Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87

Símbolos dos ciclos

Segue-se a descrição dos principais verbetes correspondentes aos símbolos usados na concepção das pinturas tratadas nessa monografia.

Água: fonte da vida. Meio de purificação. Reservatório de energia. Regeneração. Origem. Fertilidade. Virtude. Paz, esperança, benção, saciedade. Espiritualidade. Ritual, batismo. Força. Líquido, essencial à vida, cobre parte do globo terrestre. Chuva. Aparência cristalina, limpidez, transparência e brilho. Correnteza.

Árvore: símbolo sagrado. Representa a vida em evolução, ascensão, evoca a verticalidade. Ciclos de regeneração, renovação. Raízes que mergulham na profundezas do solo para os galhos se elevarem para o céu. Eixo do mundo, ligação entre o céu e a terra. Sabedoria, fertilidade, força, poder, cura, fonte de suprimento à vida. Majestosidade. Vegetal lenhoso cujo caule, chamado tronco, só se ramifica bem acima do nível do solo. Dicotomia. Representação gráfica de família.

Ascensão: elevação, harmonia com os mistérios, estado de perfeição. Glorificação. Ato de ascender. Subida.

Azul: profundidade, transparência, frio, vazio, suave, felicidade, virgem, influência benfazeja. Cor do céu, do mar profundo. Cor de safira, lápis-lázuli, cobalto.

Céu: exprime a crença em um ser divino, celeste, que nenhum ser vivente alcança. Sabedoria infinita. Morada do sagrado. Atmosfera desconhecida. Espaço ilimitado onde se movem os astros. Firmamento, atmosfera. Grande ventura.

Continente: porções de terra. Emotividade, consciência, afetividade. Grande massa de terra cercada pelas águas oceânicas. Aquilo que contém algo. Bloco, plataforma.

Escada: ascensão, valorização gradual do vertical. Comunicação em diferentes níveis. Permuta entre o celeste e o terrestre. Imaginário espiritual, elemento místico. Transição entre o ponto de partida e o de chegada. Progressão, conhecimento, transfiguração. Série de degraus por onde se sobe ou desce. Série de lances separados por patamar. Ferramenta para galgar planos de diferentes níveis, vencer obstáculos, ocupação vertical do espaço.

Espaço: inseparável da noção de tempo, lugar de possibilidades. Extensão ao infinito. Distância entre dois pontos, área, volume. Exterior. Dimensões, galáxias, extensão, amplidão.

Eternidade: o que é privado de limite no tempo. É a perfeita integração do princípio e do fim. Intensidade. Permanência da vida, imortalidade. Sem início e sem fim. Prolongar indefinidamente, perpétuo, dura para sempre.

Montanha: transcendência. Altura, centro, encontro do ponto terrestre mais próximo do céu. Morada da alma, castelo interior. Conhecimento de si. Desafio. Estabilidade, imutabilidade. Série de montes, grande elevação. Obstáculo, adversidade, barreira.

Verde: entre o azul e o amarelo. Mediador de calor e frio. Alto e baixo. Reino vegetal. Refrescância. Refúgio, Oásis. Anunciação da primavera. Campo, pastagem. Maternidade, princípio da vitalidade. Tenro, delicado, frágil. Presente nas ervas. Cor de esmeralda. Prosperidade.

Verticalidade: onirismo. Privilégios. Status. Situado acima. Perpendicular ao plano horizontal.

4 Meandros da criação: a epifania do que fazer

Tiro minhas idéias das minhas reflexões pessoais, da literatura, das minhas próprias imagens: pensamentos que geram imagens, textos que viram imagens e imagens que fecundam novas imagens. Essas derivações não são exclusividade minha. Diversos autores recorreram às inspirações sinestésicas. Rudolf Arnheim, em seu livro *Intuição e intelecto na Arte*, apresenta um trecho do texto de Elliot W. Eisner, em que este comprehende a intuição como “uma ramificação fundamental e indispensável do conhecimento” (ARHEIM, 1989, p.13). Ele defende a intuição como um processo cognitivo.

Leonardo Da Vinci já desenvolvia um método próprio de criação e reflexão. A descrição de seu processo deixa claro que ele se opunha a outros artistas na maneira de entender e aplicar as técnicas. Sugeria que “o esboço não era apenas o registro de uma *inspiração*, podendo também tornar-se a fonte de mais *inspiração*” (GOMBRICH, 1990, p. 75)

Hemingway, em suas narrativas, descreve os acontecimentos com tanta intensidade que o leitor parece participar pessoalmente da experiência. Por exemplo, em *O velho e o mar* (HEMINGWAY, 1975), somos capazes de sentir a alegria do menino, o cheiro do porto, o calor do sol sobre a pele, ouvir o agito do mar, pescar junto com o velho solitário e perceber sua profunda tristeza e sentimento absoluto de derrota ao observar o esqueleto do peixe, a única parte que os tubarões não devoraram. As obras são ficções que mesclam experiências e analogias do próprio autor, que gostava de caçar e pescar, e surpreendentemente sobreviveu a estilhaços de um morteiro em um ataque durante a Primeira Guerra Mundial (BAKER, 1971).

Monteiro Lobato, autor brasileiro que equalizava cultura popular com erudição, criou histórias lúdicas que permeiam o fantástico e fascinam adultos e crianças, estimulando a dedicação à leitura para mergulhar neste universo alternativo de palavras vivas. Seu texto sempre vira imagem mental. Por exemplo, sua obra mais conhecida, *O Sítio do Picapau Amarelo* (LOBATO, s.d.) já foi filmado e transformado em desenho animado, porém o texto original instiga muito mais que as versões televisivas.

Picasso transformou a dor em mural. Destrução e sofrimento virou Guernica, pintura que leva o nome da cidade bombardeada. Um sentimento virou imagem. (Fig. A.38).

Diretores e cineastas em Hollywood, quando estão sem idéias, transformam clássicos da literatura em filmes. Muitas vezes, estragam a história original, mas o texto vira imagem animada.

Imagens de Viktor Hartmann inspiraram músicas do russo Modest Mussorgsky. A imagem vira som. (Fig. A.39 a Fig. A.42)

Para muitas pessoas, Hesse é apenas um escritor. Foi também um exímio aquarelista, uma rara alma solitária que passou pela Terra. Suas metáforas são extremamente sensoriais:

De frias grutas vêm cantar-me ao coração
uma paixão dulcíssima e flores se abrindo:
vai-se tornando sagrado o que antes doía,
e, ao sinal da poesia, aprendo a dor sorrindo.
(HESSE, 1976a, p.99)

Na parte da concepção da criação teórica, é mais ou menos assim que a Arte surge. É pautada em intuição e reflexão. Mistura as percepções dos sentidos óbvios, tato, olfato, paladar, audição, visão e aqueles ainda controversos como percepção temporal, espacial, de equilíbrio e intuição. Na parte formal, meu trabalho ora se aproxima da representação clássica, ora se afasta, ao comparar aspectos da escolha da tinta e técnicas de aplicação.

4.1 Comentários

Não considero meu trabalho inteiramente moderno nem contemporâneo. Ele retoma a formalidade da tela e da tinta na pintura. Meu trabalho elege a figuração de símbolos eternos, sem ser simbolista, pois acontece em outro tempo e em outro contexto. Diferentemente dos europeus, não busco as regiões dos trópicos como suposto paraíso porque já moro no Brasil, e sei que está longe de ser um exemplo de virtude. Conheço a Dengue e sei superficialmente de outras enfermidades parasitárias

como Doença de Chagas, Malária, Leishmaniose. São pragas que podem acometer qualquer pessoa nessa região. Por isso, desenvolvo meus símbolos como algo além das fronteiras do mundo. Coisas que estão além da nacionalidade, patriotismo. Ver a humanidade como uma coisa só. Do Domínio dos Eucariontes, Reino Animal, do Filo dos Cordatas vertebrados, da Classe dos Mamíferos placentários, da Ordem dos Primatas, bípedes, onívoros, da Família Hominidae, do Gênero Homo da Espécie Sapiens. Sem raça nem sub-raça. Em muitas pinturas, represento o ser humano por sua ausência na tela. Colocando elementos de sua interferência na natureza e relações com o meio. E me contraponho aos *contemporaneístas*, como Vik Muniz, que pinta com açúcar sobre fundo preto (Fig. A.43), papel picado, geléia de morango, pasta de amendoim, lixo, açúcar e outros materiais diversos. Fotografando tudo depois, o que fica é o registro da imagem de origem (MUNIZ, 2007 e ELKINS, 2004). Recorrendo ao efêmero e ao conceito de pintura como uso da cor, independentemente do que ele considera pigmento. Eu faço questão da pinçelada.

Apesar de ter nascido na década de oitenta do século XX, a parte relevante e significativa dos meus trabalhos acontece no século XXI, onde passarei o resto de minha vida. Os críticos e historiadores não inventaram ainda um nome para o *pós-contemporâneo*, que está em pleno curso. Quando inventarem, se o fizerem, é isso que eu e grande parte das novas gerações somos. Indiferente do que quiserem nos chamar, não somos modernistas nem contemporâneos, entretanto, estamos fazendo o novo, que dentro de poucas décadas será re-contestado. Por enquanto, isso não importa.

4.2 Considerações

Todas as relações que conhecemos são elaborações. O ser Humano é tratado como um produto consumidor de outros produtos. São estabelecidos padrões sociais de comportamento. O intelecto tenta suplantar todas as necessidades, ocorrendo uma artificialização das ações, um distanciamento do natural.

Não sou contra a tecnologia. A apologia a um estilo de vida 100% natural é ignorância. Mesmo que voltássemos a despender tempo com o trabalho braçal de buscar água em poços, a fazer fogo sem isqueiro, fósforo ou faísca elétrica, isso é

involução, mas seria ainda um recurso a uma tecnologia mais primitiva. Recusar inteiramente qualquer tecnologia é recusar a aplicação da inteligência na solução dos problemas humanos, e é inclusive recusar a pintura.

Minha proposta não é retroceder, é evoluir sim, entretanto, com um pouco de equilíbrio. A tecnologia tornou-se invisível pelo excesso e banalidade, porém, seus efeitos não precisam ser tão destrutivos.

4.3 “O reinado nu” da sociedade

Jorge Coli, em seu livro *O que é Arte* (COLI, 2003), afirma que buscar uma definição filosófica seria um trabalho infrutífero. Ele praticamente estabelece que Arte é aquilo que o crítico determina como tal. Quero refutar essa questão. Mais apto a concluir o que é ou não arte, é o próprio produtor de obras de arte, o artista. Não vou outorgar o meu direito de conceituar a alguém que, se soubesse, faria. Em Veneza, Dürer recebeu a crítica de que sua obra não era boa, sob o argumento de que não seguia o estilo dos antigos (GOMBRICH, 1990).

No século XX, alguns críticos acreditavam que Cézanne era um incapaz física e mentalmente, que ele tivesse as retinas doentes, achavam que, por isso, surgiam as distorções em sua obras (ARNHEIM, 1989). Os mesmos críticos não conseguiram explicar o que Picasso estava tentando fazer, por saberem de sua destreza em realizar pinturas de acordo com a tradição do naturalismo. Em um dissertação publicada em 1906, por Wilhem Worringer, chamada *Abstração e Empatia*, a resposta começa a ser delineiada. A teoria de Worringer se opõe às alegações de deficiência ou inaptidão dos artistas para imitar a natureza. Ele cria a base teórica para justificar que o *estilo não-realista* não é arte malfeita, "mas uma forma diferente de arte que partia de outras premissas" (ARNHEIM, 1989, p.53), evidenciando que a forma de representação se trata de uma escolha particular. Além disso, achar que é facultado ao artista imitar a natureza, é mera fantasia. No capítulo *Verdade e Estereótipo*, do livro *Arte e Ilusão*, Gombrich traz um relato de 1820, em que quatro amigos, escolhendo o mesmo material, técnica, observando a mesma cena, obtiveram resultados distintos (GOMBRICH, 1959).

Um conto infantil, *A roupa nova do imperador* (ANDERSEN,1996), em que o rei era ludibriado por dois supostos tecelões alfaiates, espertalhões que desejavam vender-lhe por uma fortuna colossal um tecido mirabolante que somente os mais cultos poderiam enxergar, ilustra com clareza o que acontece atualmente. O discurso não é coerente com os fatos. O tecido seriam algumas dessas obras de arte, os alfaiates seriam os críticos de Coli, a corte seriam os colecionadores, e o menino plebeu...

Há, contudo, veiculação de ideais mais dignos de reverência, normas de conduta baseadas em ética, igualdade, justiça. Coexistindo com índices de criminalidade altíssimos, as pessoas honestas instalam grades em suas janelas, elevam os muros e trancam suas portas porque os vândalos andam livremente. Curiosamente, no Brasil, os bandidos têm mais privilégios do que as vítimas, garantidos pelos direitos humanos.

Infelizmente, às vezes um título de doutorado é mais valioso que saber fazer ou saber ensinar.

Quanto vale uma pessoa? Vale o que ela tem, o que pode comprar ou dispensar? Quanto custa uma vida?

A tentativa de manipular os pensamentos e as reações das pessoas está aflorando uma agressividade instintiva. Cada um quer se sobressair em detrimento de seu semelhante.

A estratificação forçada e arbitrária se apóia em discursos que não se sustentam. Construção de ideologias culturais artificiais. Discursos vazios que se acumulam e se sobrepõem. Estamos convivendo com o excesso. Saturação de imagens, bombardeios de notícias, independente de qualquer grau de relevância. Tudo pode ser considerado certo, os parâmetros não são mais evidentes. O injustificável corrompe os conceitos.

Francastel afirma que “não existe arte plástica fora do espaço e quando o pensamento humano se exprime no espaço toma necessariamente uma forma plástica”, assegurando ainda que “as obras de arte traduzem a concepção que os artistas e seu tempo têm do espaço” (FRANCATEL, 1973, p.123). Nos dias atuais, o termo *artes plásticas* foi substituído por *artes visuais*, mas ainda é a ação do pensamento sobre a matéria, recordando que a ela ocupa espaço em função do tempo.

Meu trabalho responde a essa poluição de informações. Propõe um resgate de valores intimistas. Busca o direito à individualidade, à liberdade de pensar, agir, ser. O artista é como a criança corajosa que avisa ao monarca que ele está desrido. As mensagens herméticas de minhas pinturas propõem pacificamente uma nova realidade. Imagens que relembram às pessoas o onírico. A capacidade de sonhar e buscar algo melhor, independente de crença religiosa, de sistema de governo. Já tivemos duas guerras mundiais, não precisamos de uma terceira e, apesar de estarmos caminhando nessa direção, ainda há tempo para evitá-la.

5 Conclusão

Ao reelaborar a interpretação do espaço temporal em que está inserido, por meio da representação pessoal, o artista se torna um proposito e um crítico social. Assim, o crítico de arte é o crítico do crítico.

O discurso, às vezes, pode ser tão vazio, interminável e inconclusivo que, enquanto os monges bizantinos debatiam o “sexo dos Anjos”, Constantinopla era invadida e dominada por um exército e virou Istambul.

Meus ciclos de pinturas são basicamente paisagens formais/conceituais. A “Urbanas” questiona a velocidade das cenas da cidade, relembra da necessidade da natureza, de parar para respirar. A “Continentes” sugere a pluralidade de locais habitáveis, a necessidade de equilíbrio entre os elementos terra, água, ar e fogo para a manutenção da vida. A “Escadas” se opõe ao materialismo embrutecido, pois é pouco ser apenas combinações de cadeias carbônicas. A “Caminhos” evoca a variedade de alternativas possíveis quando um ser humano realmente busca modificar algo. Diversas relações podem ser estabelecidas nesses trabalhos, mas descrevê-las não é mais importante do que executá-los.

A Liberdade é muito importante para mim. É a celebração máxima da vida. Ser livre não é ser inconseqüente, omisso, irresponsável, ao contrário, é ser conseqüente, participante e consciente de sua quota de responsabilidade.

Referências

- ALMEIDA, Karine R. e SILVA, Fabio W. O. A formação integradora do estudante de engenharia com base em seus estilos de aprendizagem. *Educação & Tecnologia*, v.9, n.1, p.49-57, 2004
- ANDERSEN, Hans Christian. *Histórias e Contos de Fadas*: Obra Completa. Belo Horizonte: Vila Rica, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Revista Antropofágica*, 1928.
- AGOSTINI, Franco. *Les Jeux Visuels*. Paris: France Loisir, 1986.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte & Percepção Visual*: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1986.
_____. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKER, Carlos. *Ernest Hemingway*: o romance de uma vida. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BLANC, Charles. *Grammaire*: Arts Decoratifs. Paris: Renuard.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Sala do Professor*. Disponível em: <tvescola.mec.gov.br/images/stories/download_aulas_pdf/Sala/2012/3_a_cor_do_som.pdf>. Acesso em: 02 mai. 2013.
- CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a Pintura Moderna*. Rio de Janeiro: Rio, 1981.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Cézanne*. Tamboré: Girassol, 2007.
- COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Gauguin*. Tamboré: Girassol, 2007.
- COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Leonardo Da Vinci*. Tamboré: Girassol, 2007.
- COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Picasso*. Tamboré: Girassol, 2007.
- COLI, Jorge. *O que é Arte*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ELKINS, James; ANJOS, Moacir dos; RICE, Shelley. *Vik Muniz*: obra incompleta: incomplete works. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FELDER, R.M e SILVERMAN, L. K. learning and teaching styles in engineering education. *Eng. Education*, v.78, n. 7, p.674-681, 1988
- FELDER, R.M.; Solomon , B.A. (s.d.). Learning Styles and Strategies. Disponível em: <www.ncsu.edu/felder-public/ILSQR/nsweb.html>. Acesso em: 10.mai.2013.
- FANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FARINHA, Corina A., e SENRA, Cláudia M. S. e SILVA, Fabio W. O. Os estilos de aprendizagem na formação de engenheiros gestores. *Ciências & Cognição*, v. 17, n.1, p.058-072, 2012.
- GÊNIOS DA PINTURA. *Giotto*. São Paulo: Abril Cultural, 1967.
- GÊNIOS DA PINTURA. *Matisse*. São Paulo: Abril Cultural, 1967.
- GLAS, Norbert. *Os Quatro Temperamentos*. São Paulo: Resenha Tributária, 1983.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1959.
_____. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GRANDES IMPÉRIOS E CIVILIZAÇÕES: O Mundo Egípcio: Deuses, Templos e Faraós. Lisboa: Del Prado, 1996.

JACQ, Christian. *L'Egypte des Grands Pharaons*. Paris: Académique Perrin, 1990

HEMINGWAY, Ernest. *O velho e o mar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

HESSE, Hermann. *Andares: Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976 a.
_____. *Minha Vida*. São Cristóvão: Artenova, 1976 b.

HUGO, Victor. *Os Trabalhadores do Mar*. São Paulo: Brasileira, 1947.

JUNG, Carl G. *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

LOBATO, Monteiro. *O Sítio do Picapau Amarelo*. São Paulo: Brasiliense, s.d.

MANNERING, Douglas. *A Arte de Matisse*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1982.

MUNIZ, Vik. *Reflex:Vik Muniz de A a Z*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Olga's Gallery. Disponível em:< www.abcgallery.com>. Acesso em 10 mai. 2013

PALO, Maria. José. *Arte da Criação*: Dos manuscritos de Charles S. Peirce aos escritos de H. Matisse. São Paulo:Puc,1998.

PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. Rio de Janeiro: Senac, 2010.

PISCHEL, Gina. *História Universal da Arte*:Arquitetura.Escultura.Pintura.Outras Artes. São Paulo:Melhoramentos, 1966.

RICHARD, André. *A Crítica de Arte*. São Paulo: Martins Fontes,1989.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. Porto Alegre: Globo, 1976.

RIPA, Cesare. *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichita et da altri luoghi*. Roma: Gigliotti.1593. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k59563f.r=cesare+ripa.langPT>. Acesso em: 20 mai 2013.

ROSA, João. Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

YOURCENAR, Marguerite. *Contos Orientais*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

Anexos



Fig. A.1



Fig. A.2



Fig. A.3



Fig. A.4

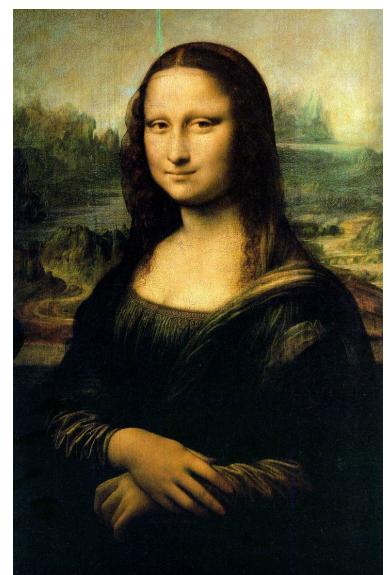


Fig. A.5

Fig. A.6



Fig. A.7

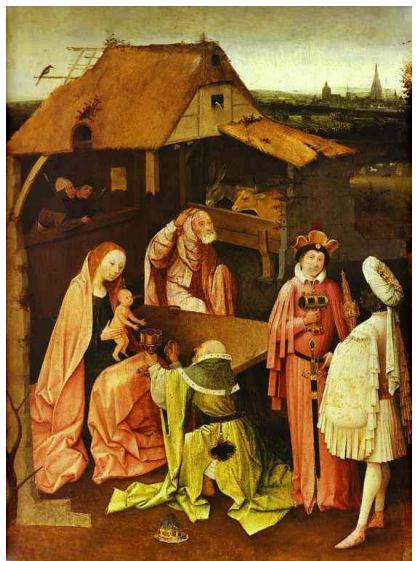


Fig. A.8



Fig. A.9



Fig. A.10





Fig. A.11

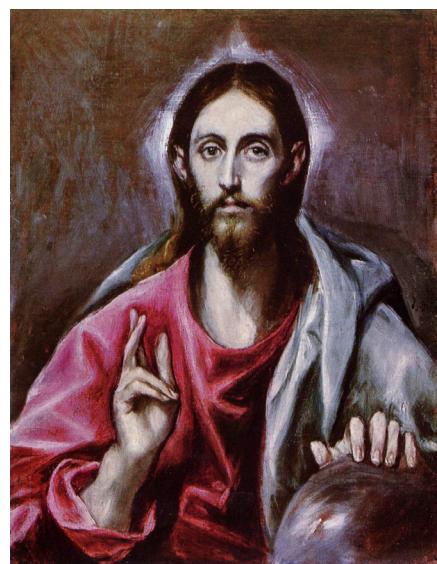


Fig. A.12



Fig. A.13



Fig. A.14



Fig. A.15



Fig. A.16

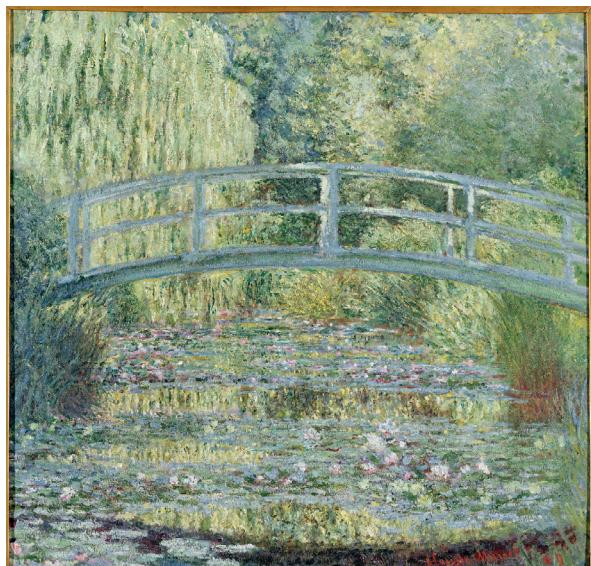


Fig. A.17



Fig. A.18

Fig. A.19

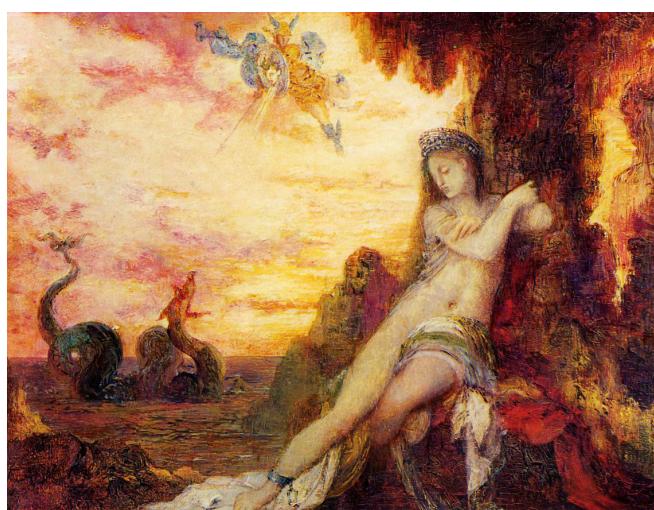
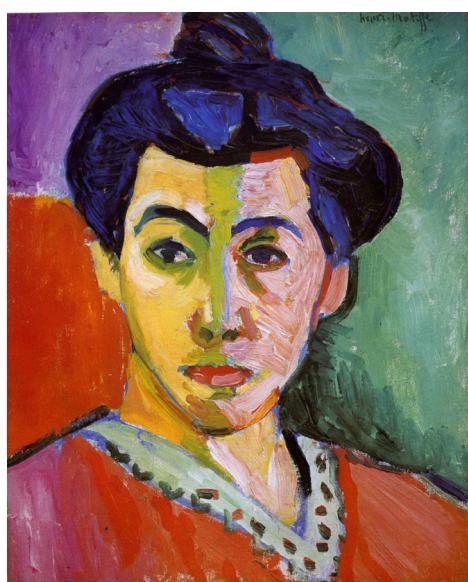


Fig. A.20

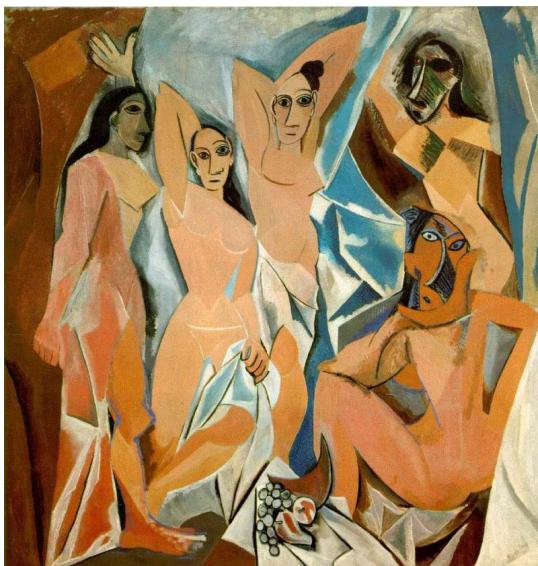


Fig. A.21

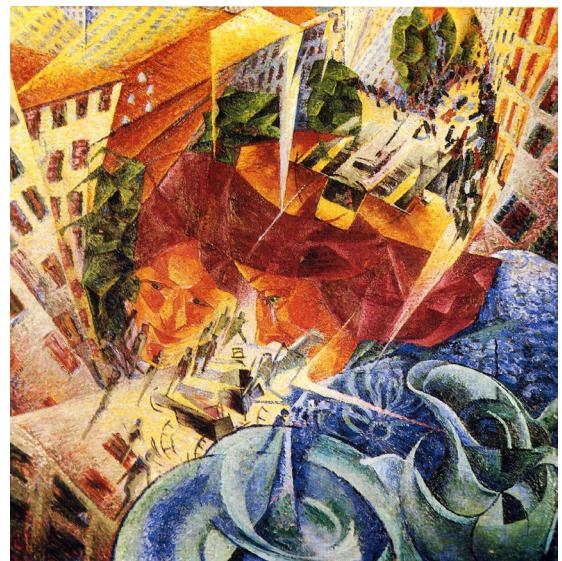


Fig. A.22



Fig. A.23

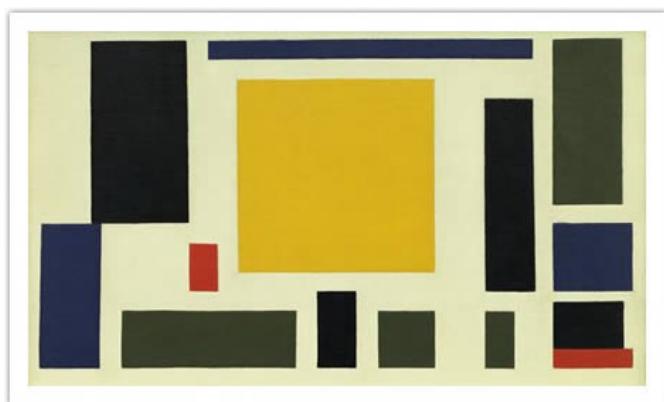


Fig. A.24



Fig. A.25



Fig. A.26

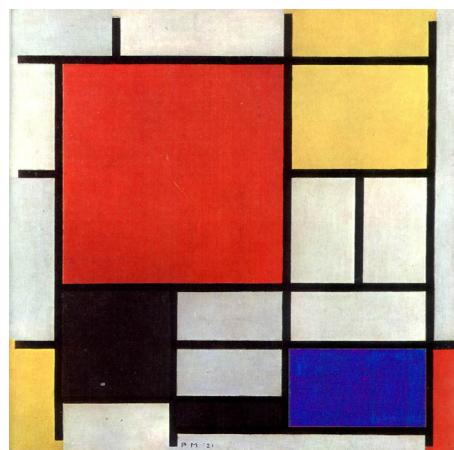


Fig. A.27



Fig. A.28

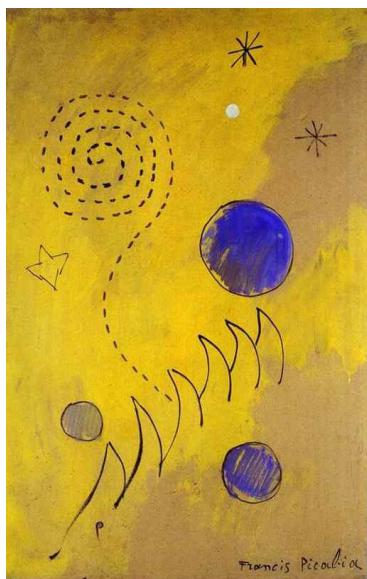


Fig. A.29

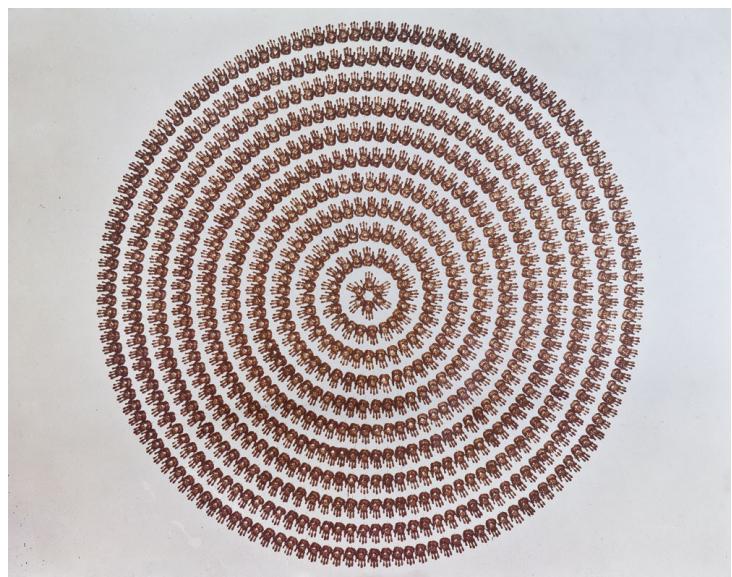


Fig. A.30



Fig. A.31

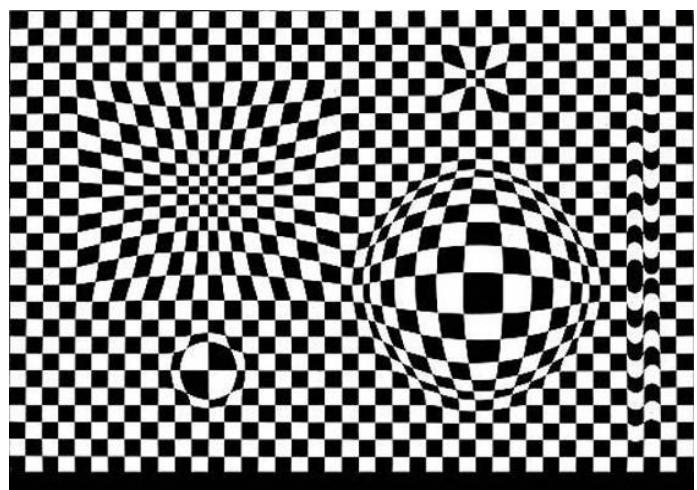


Fig. A.32



Fig. A.33

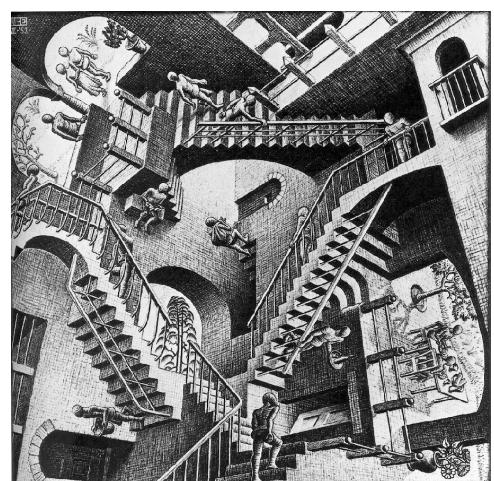


Fig. A.34

Fig. A.35

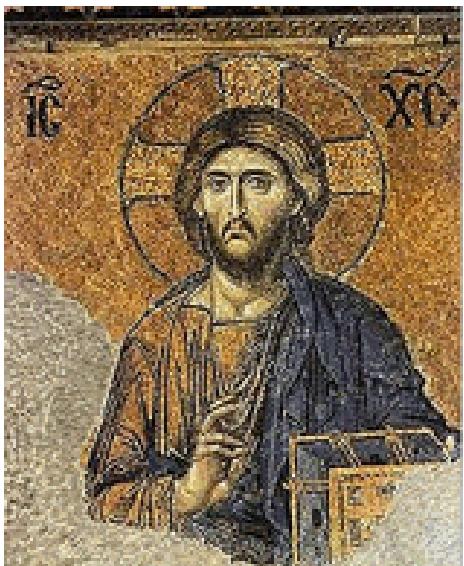


Fig. A.36

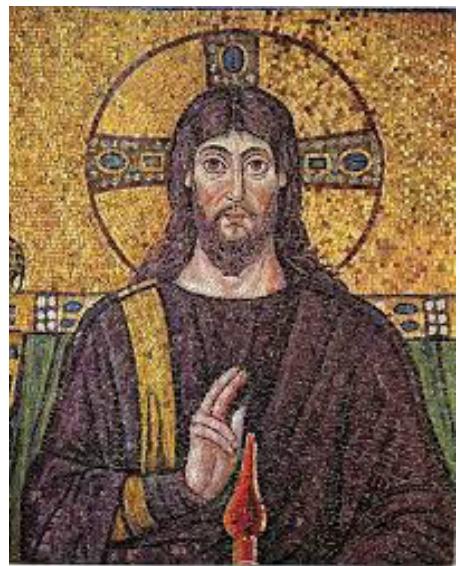


Fig. A.37

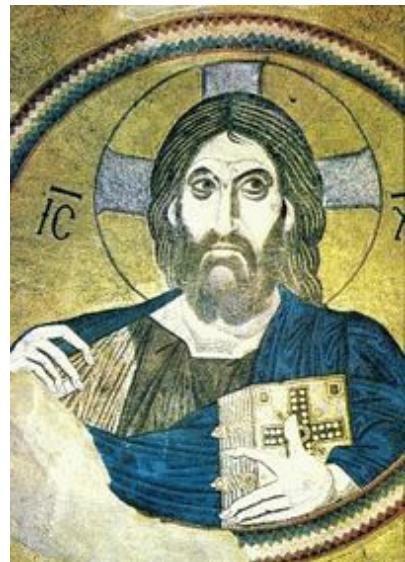


Fig. A.38



Fig. A.39

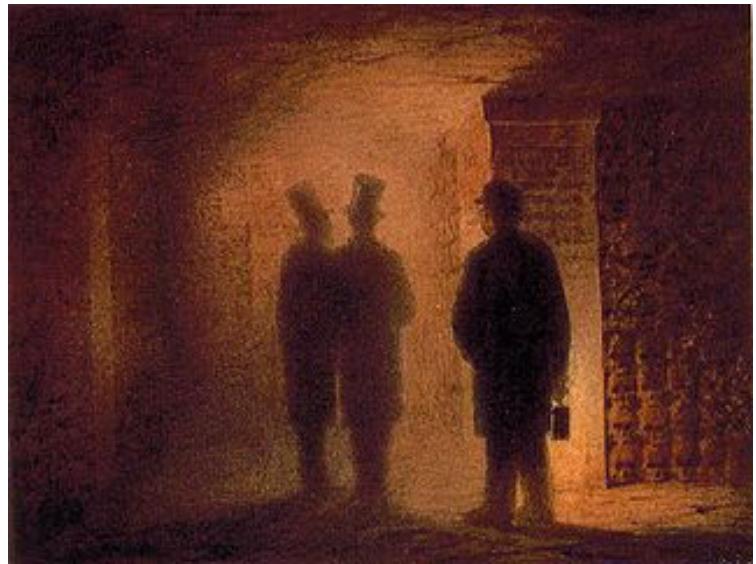


Fig. A.40

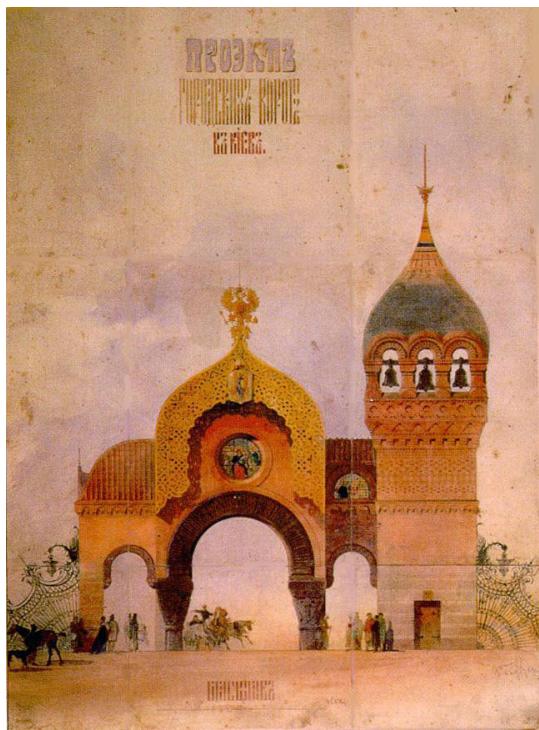


Fig. A.41

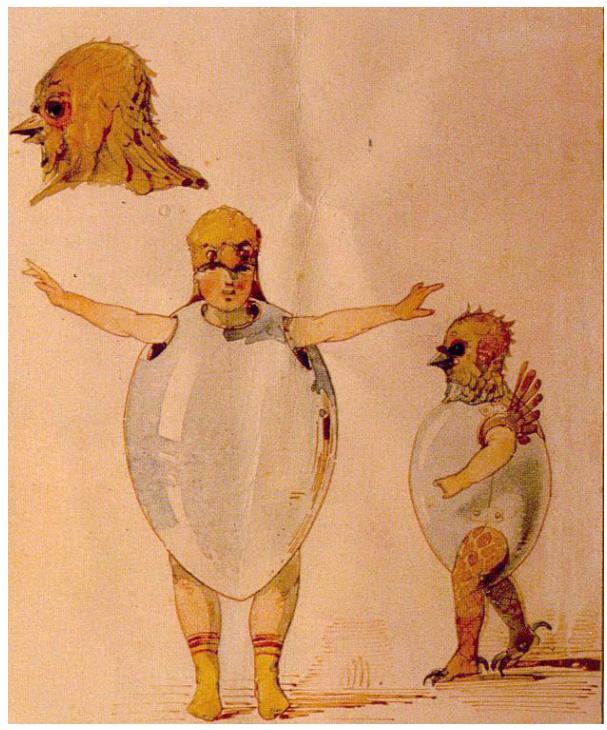


Fig. A.42



Fig. A.43