

A IMAGEM DA MULHER EM DI CAVALCANTI
SEDUÇÃO. LIRISMO. BRASILIDADE

MARIA AUXILIADORA FERREIRA SCHUWARTZ TANNUS

Dissertação apresentada ao Centro de Ciências do Homem, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como parte das exigências para obtenção do grau de mestre em Cognição e Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dra. Arlete Parrilha Sendra

Campos dos Goytacazes

Janeiro -2006

FICHA CATALOGRÁFICA

Preparada pela Biblioteca do **CCH / UENF**

004/2006

Tannus, Maria Auxiliadora Ferreira Schuwartz

A imagem da mulher em Di Cavalcanti. Sedução. Lirismo. Brasilidade./
Maria Auxiliadora Ferreira Schuwartz Tannus. – 2006.
124 f. il.

Orientador: Arlete Parrilha Sendra
Dissertação de Mestrado em Cognição e Linguagem – Universidade
Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Ciências do Homem.
Campos dos Goytacazes, RJ, 2006.
Bibliografia: f. 113– 124

1. Imagem pictórica. 2. Semiótica. 3 Cultura. 4. Mulher. 5. Di Cavalcanti,
1897 – 1976 – pintura. I. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy
Ribeiro. Centro de Ciências do Homem. II. Título.

CDD - 401

“O homem anseia por absorver o mundo circundante
integrá-lo a si;
anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu “EU” curioso
e faminto de mundo
até as mais remotas constelações
e até os mais profundos segredos do átomo,
anseia unir na arte o seu “EU” limitado
com uma existência humana coletiva
e por tornar social a sua individualidade.

A arte

é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo;
reflete a infinita capacidade humana para a associação,
para a circulação de experiências e idéias”.

Ernest Fischer

DEDICATÓRIA

À minha família, e, em especial àquela que, na esfera do seu imaginário, legou-me o prazer de ler - minha mãe Prazires.

AGRADECIMENTOS

À Deus por ter me permitido chegar até aqui. Obrigada pela graça e pela vida.

Ao meu esposo José Daruich, meus filhos Vanessa, Andrea, Victor e familiares que souberam compreender as ausências, compartilhar os ideais e me incentivaram a prosseguir sempre.

À Iria, profundamente irmã, presença sábia e carinhosa.

À Maria Júlia Gomes de Mello amiga fiel, espelho de inteligência, capacidade e luta. Suas mãos estendidas ao encontro fizeram minha busca pelo saber gratificante.

À professora Arlete Parriha Sendra, mestra na arte de educar ao integrar pedaços de uma realidade eternamente mais ampla do que nós.

RESUMO

TANNUS, Maria Auxiliadora F. S., Universidade Estadual do Norte Fluminense; janeiro de 2006; A imagem da mulher em Di Cavalcanti. Sedução. Lirismo. Brasilidade; Professor Orientador: Prof^a Arlete Parrilha Sendra.

O texto pictórico convida o espectador à leitura de um universo organizado e coerente no qual as relações entre os elementos constituintes tecem redes capazes de construir os sentidos da obra de arte. Paralelamente, a análise semiótica que é resultante de um fazer interpretativo, procura decodificar a construção dos sujeitos, seus percursos e valores. Ao acoplar as duas linhas de leitura, a presente pesquisa resgata a imagem da mulher na linguagem pictórica de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) enquanto metáfora de sensualidade e lirismo, expressões profundas da formação étnica brasileira. As leituras efrásticas utilizam como suporte a semiótica de Charles Sanders Peirce. Nas telas selecionadas, busca-se traduzir, intersemioticamente, a presença da mulher no imbricamento da cultura, revelando a possibilidade de construção de um olhar voltado para o próprio processo construtivo, feito de relações entre a vivência cultural e idéias sobre o processo artístico, enquanto responsáveis pela criação de uma identidade imagética da mulher brasileira.

Palavras-chave: Imagem Pictórica, Semiótica, Cultura, Mulher.

ABSTRACT

TANNUS, Maria Auxiliadora F. S.; Universidade Estadual do Norte Fluminense; janeiro de 2006; A imagem da mulher em Di Cavalcanti. Sedução. Lirismo. Brasilidade; Professora Orientadora: Prof^a Arlete Parrilha Sendra.

The pictorial text invites the spectator to the reading of an organized and coherent universe in which the relations among the constitutive elements weave networks able to construe the senses of a work of art. The parallel semiotic analysis which is resultant of an interpretative making, attempts to decode the subjects' construction, their course and their values. On connecting the two lines of reading the present research redeems the woman's in the pictorial language of Emiliano Di Cavalcanti (1897-1978) while a metaphor of sensuality and lyricism, deep expressions of the Brazilian ethnical formation. The ecfrastrical readings use Charles Sanders Peirce's semiotics as a theoretical support. In the selected paintings, one intersemiologically seeks to translate the presence of the woman in the culture imbrication, revealing the possibility of the construction of a look on the constructive process itself, made of relations between the cultural existence and ideas on the artistic process while responsible for the creation of Brazilian woman's imagetical identity.

Key- words: pictorial image, semiotic, culture, woman.

SUMÁRIO

1 Aquarela	09
1.1 Justificativa	11
1.2 Metodologia	15
2 Telas	17
2.1 Imagens – Manifestações Fenomênicas do Mundo	20
2.2 Sob o olhar da modernidade	37
2.3 Tintas em Di Cavalcanti	48
3 Molduras	55
3.1 Di Cavalcanti: Uma semiótica da paixão	58
3.2 Expressionismo Moreno em cores e formas libertas	60
3.3 Leitura da Tela I – Samba	67
3.4 Leitura da Tela II – Cinco moças de Guaratinguetá	77
3.5 Leitura da Tela III – Mulheres	80
4 Pincéis	86
4.1 Rupturas de paradigmas: Negras e Mulatas no acervo da cultura nacional	89
4.2 Pacto Pictural com a mulher. Brasilidade	92
4.3 Leitura da Tela IV – Par	96
4.4 Leitura da Tela V – Luva Vermelha	99
4.5 Leitura da Tela VI – Mulher com gato	103
5 Painéis	107
6 Signos	110
7 Bibliografia do Autor	113
8 Bibliografia de Referências	117
9 Bibliografia Complementar	122

1 AQUARELA

[...] O que é insubstituível na obra de arte — o que faz dela não apenas uma ocasião de prazer, mas um órgão do espírito que encontra sua analogia em todo pensamento filosófico ou político se for produtivo — é que ela contém, melhor que idéias, matrizes de idéias; ela nos fornece emblemas cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver, e, justamente porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave, ela nos ensina a ver e nos faz pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque nenhuma análise pode descobrir num objeto outra coisa senão o que nele pusemos.

Maurice Merleau – Ponty

A arte tem sido a própria consciência humana, testemunha da ciência, da religião, da mitologia, das heranças genéticas e ancestrais. Tudo o que o homem foi, tudo o que o homem será, está contido nas relações que a arte estabelece. A arte é o registro do mundo. Na sua concretude ela contém o presente da espécie, o seu passado e antevê o seu projeto futuro.

A arte de nosso tempo traz certa singularidade. Tangenciando fortes dicotomias – Bem e Mal, Preto e Branco, Tradição e Humanismo; Espiritualismo e Materialismo – ela oferece a possibilidade de síntese, a capacidade de impregnar-se da emoção de sua época, do núcleo dialético da história.

Em contato com a arte, o homem é por ela tocado e ao senti-la, é envolvido tanto pela experiência estética desencadeada no que com ele se defronta, quanto pela sensibilização, pelas qualidades sensíveis que determinam sua apreensão fenomênica, fazendo-a ser olhada e significada.

Cabe, então, a quem aborda esse fenômeno ter a competência para depreender da obra de arte um conjunto de relações, de meios, maneiras de empregar o sistema para estruturar esse texto particular, enfim, os procedimentos textuais que levam a obra a agir como age. Esses estágios de apreensão e de inteligibilidade de arte são considerados uma ativação de saberes exigidos na e pela relação estética para poder atingir a “poiesis” da obra. O entendimento dos procedimentos adotados para a obra mostrar o que mostra, assim como os mecanismos que ela emprega para sensibilizar são, ambos, resultantes da busca de sua significação, à qual podemos ter acesso, desde que haja uma trajetória de desenvolvimento nas formas de ver e olhar.

A semiótica tem o papel de habilitar aquele que olha uma tela a repintá-la, pois a pintura só pode ser vista com e pelo adentramento no mundo que se faz ver. É a semiótica que abre os signos e desvela a possibilidade de seus plurais interpretantes. Ao estabelecer relações entre a realidade social e os modelos estéticos pelos quais e com os quais a sociedade se manifesta, entenderemos como se expressa o imaginário e como as formas concretas pelas quais a sociedade se organiza correspondem a esquemas mentais que se apresentam nas produções simbólicas, artísticas e culturais.

O homem é tomado em sua totalidade como agente social, como um ser cognitivo e simbólico, como organismo físico, sensível e significante. E, assim como

não existe ruptura entre a objetividade e a subjetividade, também não há oposição entre a realidade e suas formas de representação.

É através da verticalização do olhar semiótico que podemos ler os diferentes tempos, que percebemos a não-cristalização do conhecimento. O homem possuidor deste olhar sígnico cria e recria significações ao estimular e pluralizar suas capacidades cognitivas, transformando ou ampliando seus conceitos de mundo.

Para Leonardo da Vinci¹ a pintura era filosofia, e mais, ciência: a mais apropriada linguagem para comunicar o conhecimento do mundo perceptível. Essa é a razão para ele afirmar:

E de fato, tudo aquilo que existe no universo em essência, presença ou imaginação, o pintor tem primeiro em sua mente e depois em suas mãos, e estas são de tal excelência que a um só tempo criam as coisas e geram uma harmonia equilibrada. (VINCI, apud ANTUNES, 2004, p. 31).

A incompletude do homem sempre o leva a procurar aquilo de que carece e, ao se ver em representações simbólicas que o refletem, ele a constata e a confirma. Decodifica o significado da obra de arte, lhe imprime um significado.

A presente pesquisa pretende traçar em Di Cavalcanti² os caminhos de sua linguagem pictórica como uma das possibilidades que revela o ser humano inscrito no mundo. A análise será efetivada através da construção dos interpretantes dessas imagens tendo como ancoragem teórica a semiótica, vista pelo olhar de Charles Sanders Peirce³.

1.1 JUSTIFICATIVA

Nossa época, ao valorizar a descrição e interpretação de obras pictóricas, intenta resgatar a dimensão do homem como ser social e cultural, leitor e intérprete,

¹ ANTUNES, Leonardo. *Arte e Ciência; As Máquinas*. São Paulo: Globo, 2004.

² MELLO, Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque - (1897 – 1976) – pintor, poeta e prosador – também conhecido por Di Cavalcanti. Neste trabalho, iremos referenciá-lo por Di Cavalcanti ou, simplesmente, por Di.

³ PEIRCE, Charles Sanders, (1839 – 1914). Filósofo norte-americano. É de grande importância sua teoria dos signos, que propõe distinções entre ícones, signos que guardam uma semelhança com o objeto representado; índices, que indicam o objeto representado; e símbolos, que são convencionais e supõe-se uma regra de uso para sua aplicação. Esta teoria constitui uma das bases da semiótica contemporânea.

criador e criatura. A obra de arte se apresenta como facilitadora desse resgate, não só porque aglutina múltiplas formas do saber, mas, principalmente, porque não é apenas objeto de apreciação estética; é fruto de uma experiência de vida desvelada pelo processo de criação do artista e pelo sistema de signos da obra.

Aliado à história da arte, instrumento indispensável para as investigações das criações plásticas, o estudo crítico e analítico dos quadros adquire relevância enquanto revelador do fazer humano, uma das formas discursivas que integra o homem no mundo, quer como ser singular quer como parte de sua inserção histórica-social.

Haverá algo a dizer em uma tela para além do já dito entre cores, formas e técnicas? Não estaríamos violando o princípio de uma prática avessa a qualquer discurso, definida pelos clássicos como “eloqüência muda?”.

Nos séculos XIV e XV os humanistas montaram, entre erros e acertos, um conjunto de lugares-comuns que permitia articular um discurso sobre a pintura. O discurso sobre a arte se desenvolveu a partir de perspectivas múltiplas e heterogêneas. A Filosofia Analítica, a Semiologia, a Psicanálise, a Sociologia, as Ciências Humanas, em geral, contribuíram para a análise crítica dos conceitos mais familiares (a obra, o sentido, o belo, a representação, a imagem) de maneira que a análise das categorias estéticas se tornou mais um exercício lógico dentre outros.

O filósofo Louis Marin⁴ no texto *Ler um quadro – Uma carta a Poussin em 1639*, reconhece a histórica hierarquia que existe entre um texto e a visão que uma imagem proporciona e conclui:

O mais alto sentido opera na distância entre o visível, o que é mostrado, figurado, representado, encenado, e o legível, o que pode ser dito, enunciado, declarado; distância que é, ao mesmo tempo, o lugar de uma oposição e de uma troca entre um e outro registro.

Atrémos a este viés histórico a presente pesquisa com o objetivo de apreender o que a pintura quer significar e significa, o como a obra pictórica é estruturalmente feita para ser significada.

Dentre os pintores nacionais, responsáveis pela construção do processo moderno da arte e da cultura brasileira, ressaltamos a personalidade de Emiliano Di Cavalcanti que muito influenciou nas manifestações contemporâneas da

⁴ MARIN, Louis. *Ler um quadro – Uma carta a Poussin em 1639*. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p.138.

modernidade, bem como no desempenho da intelectualidade, voltada para o estudo e reflexão dos diversos fenômenos culturais, principalmente naquelas questões mais relacionadas com as nossas raízes, tanto étnicas como antropológicas, que respondiam pela construção da República em vias de consolidação.

Tomamos o ano de 1923 como uma referência histórica para iniciarmos nossa trajetória de busca da identidade nacional. É a partir desse ano que Di Cavalcanti traz para a sua tela, numa pintura quente e sensual, a mulata, vendo-a como componente de nossa etnia nacional.

A figura feminina aparece como tema recorrente em suas obras. Ela pode incorporar a mestiçagem, a miscigenação como elementos presentificados na criação de uma identidade imagética brasileira.

Considero que uma pesquisa como esta se justifica por sua contribuição aos estudos sobre artistas plásticos brasileiros e porque, a trajetória dessa leitura nos leva a instaurar no âmago do signo artístico, plural em possibilidades, na policromia da arte, entre a ordem da estrutura, a ordem do fato e a sensibilidade estética.

A escolha de Di Cavalcanti vincula-se por ser ele um dos idealizadores da Semana Arte Moderna, um dos precursores do modernismo brasileiro. Sua linguagem pictórica é campo aberto para as inscrições do simbólico, constitui através das cores de sua paleta a busca constante da construção de uma identidade de nação.

Entre 1923 e 1925, em Paris, Di Cavalcanti estabelece contato com a arte moderna européia e mexicana, conhece personalidades do mundo artístico da época. Esta viagem o ensina e amadurece; ao voltar ao Brasil, ele descobre a cor, a luz, as frutas, as paisagens tropicais.

E começa a pintar o Brasil mais brasileiro que já se pintou. Retrata a mulata, presença constante em seus quadros, enaltecendo na cor mestiça, a graça, a malícia da mulher brasileira e uma interioridade reveladora de um universo ainda não-aberto.

A personalidade de Di Cavalcanti⁵ refletiu-se em sua extensa obra, nas quais os principais elementos sempre foram as festas, os tipos populares de nosso país e a figura feminina, especialmente a mulata, sobre a qual ele dizia:

⁵ <http://www.dicavalcanti.com.br/apresentacao.htm>. Acesso em 25/10/2003

A mulata, para mim, é o símbolo do Brasil. Ela não é preta, nem branca. Nem rica nem pobre. Gosta de dança, gosta de música, gosta de futebol, como o nosso povo. Imagino ela deitada em cama pobre, como imagino o país deitado em berço esplêndido.

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Seriam também presenças vazias completadas com nosso desejo, vivências, dúvidas e idéias. Em todos esses sentidos lá estão elas: imagens e palavras, palavras e imagens, matérias possíveis atreladas à nossa existência.

Segundo Pontual,⁶ crítico de arte, a obra de Di se compara a um canto: *Se os hinos não fossem esse fofo reduto do patriotismo oficial, bem poderíamos dizer que Di compôs por imagens um outro hino nacional: nosso, verdadeiro, malicioso e mestiço.*

A arte, portanto, realiza o mais difícil conceito do ser social, porque ela fala a todos, como um hino a evocar o ardor patriótico, mas a cada um a seu modo e, desta forma, assegura o universal através do individual e institui uma comunidade pautada na singularidade.

Nossa proposta de leitura visa estabelecer a imagem feminina na obra pictórica de Emiliano Di Cavalcanti: o modelo da mulher enquanto metáfora da sensualidade e lirismo, duas expressões profundas na formação da identidade brasileira. O objeto a ser analisado é a imagem da mulher em Di Cavalcanti, a ruptura pictórica realizada em sua obra pela paradoxal inserção da mulher negra numa arte elitizada.

Pretende-se ressaltar na obra de Di Cavalcanti a presença da mulher, através de uma leitura semiótica, ao propor o resgate de nossa identidade sócio-cultural; contextualizar a obra de Di Cavalcanti, enquanto reflexo das transformações artísticas e culturais acionadas pelas máquinas denteadas do progresso ocorridas durante a primeira metade do século XX; destacar o diálogo que a linguagem visual de Di Cavalcanti estabelece com os traços culturais de um determinado contexto temporal; demonstrar através das telas de Di Cavalcanti a negritude na figura feminina como uma inclusão dos excluídos na obra artística emiliana.

⁶ PONTUAL, Roberto. *Di, um ciclo que se conclui / uma obra que se abre*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1976.

1.2 METODOLOGIA

O termo “ecfhrásis”, proveniente da retórica grega, se presta à análise do processo de descrição verbal de um artefato pictórico ou escultural. Em consonância com esta definição, foram escolhidas para objeto de análise seis (6) obras de Di Cavalcanti. A delimitação utilizada partiu do critério da presença da mulher dentro de um determinado contexto cultural.

O trabalho de pesquisa se desenvolveu na linha de leitura e análise abaixo descritas, com possibilidades de uso de outras incursões sígnicas uma vez que, para Peirce onde quer que exista pensamento, este existe por mediação de signos. Caberá ressaltar que outros enfoques teóricos vinculados às ciências humanas foram acrescentados às análises pré-estabelecidas. Os códigos se comunicam e se explicam mutuamente. Esse é o destino das linguagens.

As análises foram conduzidas pelos seguintes pressupostos:

- Primeiro – a arte é linguagem que se constrói com base em uma organização textual;
- Segundo – a leitura se processou mediante o olho do leitor, tendo por base o plano de manifestação, numa ação conjunta, na qual a obra provoca o leitor como um sujeito instalado no aqui e no agora da duração do olhar;
- Terceiro – aquele que organiza o texto (obra pictórica) emerge no texto como um enunciador-enunciatário, na medida em que enunciador-enunciatário é figura do enunciado e cumpre a finalidade de conceder-lhe visibilidade.

Quando fazemos a conversão do texto pictórico para o sistema verbal, temos que levar em conta as implicações que excedem a intenção consciente de quem compôs o texto. Para Santaella⁷ *uma das primeiras lições da semiótica é a de que estamos sempre a meio caminho da verdade*. Ao analisarmos semioticamente estamos na posição de interpretante dinâmico, de interpretante singular, daí, sujeitos à falibilidade.

Na tradução intersemiótica, as imagens pictóricas são transformadas em imagens verbais: a capacidade de certos símbolos lingüísticos suscitarem interpretantes visuais (hipo-ícones) em nossa mente deve ser o principal fator

⁷ SANTAELLA, L. *A Assinatura das Coisas. Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.50.

pansemiótico a permitir a tradução do quadro. É sobre esse corpus teórico que foram realizadas a análise das imagens pictóricas.

A pesquisa se caracteriza pela descrição do objeto (pintura-mulher-Di Cavalcanti) por meio de observação contemplativa; generalização do particular em função da classe a que as telas pertencem; análise dos fundamentos do signo; tipos de relações do signo com seu objeto dinâmico e os efeitos interpretativos: nível emocional, energético, lógico e final.

Segundo Goldenberg⁸ a representatividade dos dados na pesquisa qualitativa está relacionada à sua capacidade de possibilitar a compreensão do significado e a “descrição densa” dos fenômenos estudados em seus contextos e não à sua expressividade numérica. Foram analisadas telas exemplares, reveladoras da cultura em que estão inseridas.

O presente trabalho se propõe a decodificar as inscrições do sensível através de um olhar semiótico em um conjunto de obras de Emiliano Di Cavalcanti assim delimitado: Tela I - *Samba* (óleo sobre tela, 177 x 154cm-1925); TELA II - *Cinco Moças de Guaratinguetá* (óleo sobre tela, 92 x 70cm-1930); TELA III - *Mulheres* (óleo sobre tela, 80 x 100 cm-1940); TELA IV - *Luva vermelha* (óleo sobre tela, 73 x 54cm-1953); TELA V - *Par* (óleo sobre tela, 80,5 x 60 cm-1960); TELA VI - *Mulher com gato* (óleo sobre tela, 125,5 x 152,5cm-1966).

⁸ GOLDENBERG, Mirian. *A Arte de Pesquisar*. São Paulo: Record, 2001, p. 50.

2 TELAS

Uma coisa buscou esse pintor importante de nosso país: a expressão de uma sensibilidade brasileira, profundamente sentimental e sensual, e a buscou não na anedota, como os acadêmicos dos assuntos caipiras, mas nas cores e nas formas que soube ver e mostrar sem esforço literário. É preciso conhecer realmente os problemas da pintura, o que raros críticos conhecem, para sentir a que ponto suas mulatas, seus pescadores e até as pouquíssimas paisagens que pintou são “du cru”, isto é, da terra, e de boa cepa... Di Cavalcanti viveu e vive. É um homem com fraquezas e fortalezas, com concessões e intransigências, com amores e ódios. Não lhe discuto as paixões, contemplo-lhes as obras e elas me bastam Sua obra é como ele próprio diz em carta preciosa que me endereçou de uma feita: “um corpo só”. Como é a obra de todos os grandes. Às vezes eles costumam a encontrar-se, mas quando amadurecem, nunca mais se põem a pular de uma solução a outra, num pelotiquismo enganador... dos leigos. Por isso, no Di de 1920 já se percebe o Di de 1958. São 38 anos e o que se vê na linha seguida é o desenvolvimento de uma mesma vontade criadora...

Sérgio Milliet

Uma das primeiras referências da existência do homem na Terra aparece nas imagens desenhadas nas cavernas, que hoje chamamos de imagens artísticas. Neste sentido, pode-se dizer que a arte está presente no mundo desde seus primórdios. Ao longo de toda a existência historicamente estabelecida da humanidade, a arte revela ser sua companheira de viagem.

Qual seria a importância da arte em nossa vida? Qual o sentido da atividade artística? A vida adquire sentido para o ser humano à medida que ele organiza o mundo. Por meio das percepções e interpretações, os sistemas externos da realidade são mapeados nos sistemas internos do ser e o cérebro se desenvolve em contacto com essa realidade.

Para construir imagens, o homem não só deve ser sensível ao fenômeno, mas também necessita de memória e capacidade de tomar decisões. Até mesmo em referência às figuras das cavernas, as imagens são transformadas a partir de um olhar, com certo domínio do espaço e do tempo. Elas estão ligadas não só ao próprio sustento do homem, mas a experiências coletivas e sociais, advindas de rituais, crenças, gestos e danças, materializadas por meio de sistemas de signos.

A arte aparece no mundo como forma de organização, de registro e transformação da experiência vivida em objeto de conhecimento que se mostra por meio de sentimentos, percepções e imaginação. Portanto, ela abarca um tipo de conhecimento a partir de universos sensíveis e ideais da apreensão humana da realidade.

É preciso salientar que, embora o impulso cognitivo do homem permaneça o mesmo desde a sua origem, suas manifestações mudam ao longo do tempo. *Toda obra de arte é filha de seu tempo, diz Kandinsky⁹, e muitas vezes, mãe de nossos sentimentos. Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer.* Essas mudanças que se operam na arte são produtos das transformações processadas na realidade social e se refletem nos meios de produção artística. A arte evidencia sempre o momento histórico-cultural do homem.

Não é a forma que cria o pensamento nem a expressão, mas é o pensamento, expressão do conteúdo social comum de uma época, que cria a forma. É impossível entender plenamente o significado de uma linguagem se fizermos abstração do conhecimento de outras linguagens contemporâneas. Através dessas

⁹ KANDINSKY, W. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.27.

intersemioses podemos discernir o que pertence ao mecanismo da expressão técnica e o que é o produto verdadeiramente original das atividades individuais para um tempo e lugar determinados. Só existem significação e expressão em função das necessidades e convenções sócio-coletivas.

A história da arte é uma sucessão de saltos no tempo e no espaço. Partimos de um ponto incerto e obscuro deste espaço-tempo, há milhares de anos – a arte rupestre. Passamos por diversos estágios na mente do observador que, ao contemplar a arte, com ela dialoga para apreendê-la através de seus conhecimentos, sua sensibilidade e suas experiências vivenciais. Ao trazer conhecimentos, pressupostos, o olhar do observador não pode ser visto como desarmado e ingênuo. Ele pensa. É a visão feita interrogação.

Aristóteles¹⁰, no capítulo VII de *“Poética”*, afirma que o belo consiste na ordem e na grandeza. Depreendemos deste conceito dois elementos suscetíveis de serem graduados: a grandeza e a ordem. Daí, a possibilidade de escalonar, paulatinamente, a beleza.

Acrescentamos ao belo de Aristóteles a força de expressão, e, ao deixarmos de lado a arte retiniana, descobrimos que a mente tem também seu grau estético de força e beleza. A semiótica nos sinaliza o caminho a ser percorrido, pois os níveis do interpretante incorporam não só elementos lógicos, racionais, como também emotivos, sensórios, ativos e reativos como parte do processo interpretativo. Panofsky¹¹ nos reafirma: *“Numa obra de arte, não se pode divorciar “forma” de “conteúdo”: a distribuição de cores e linhas, luzes e sombras, volumes e planos, por mais aprazível que seja como espetáculo visual, precisa também ser compreendida como carregada de um significado mais que visual.* A abordagem de uma obra de arte é hoje mais complexa do que nunca devido ao saber histórico, à pluralidade dos conceitos originários de várias disciplinas e à situação atual da criação artística.

Santaella¹² adverte que:

Antes de penetrarmos no devir incessante do pensamento como representação interpretativa do mundo, que fique claro que nossas reações à realidade, interações vivas e físicas com a materialidade das coisas e do outro, já se constituem respostas sígnicas ao mundo, marcas materiais perceptíveis em maior ou menor grau do nosso existir histórico e social,

¹⁰ ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

¹¹ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 225.

¹² SANTAELLA, Lucia. *O Que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.50.

circunstancial e singular vai deixando como pegadas, rastros de nossa existência. Agir, reagir, interagir e fazer são modos marcantes, concretos e materiais de dizer o mundo, interação dialógica, ao nível da ação, do homem com sua historicidade.

Todo pensamento se caracteriza por processo, uma mediação interpretativa entre nós e os fenômenos que nos impulsiona para o possível entendimento do outro, da vida.

2.1 IMAGENS — MANIFESTAÇÕES FENOMÊNICAS DO MUNDO.

A visão dualística do mundo se fez presente no pensamento ocidental desde as origens greco-romanas. Assim, Corpo e Alma, Objetividade e Subjetividade, Interno e Externo, Apolíneo e Dionisíaco¹³ parecem ter sempre questionado a possibilidade de compreensão e entendimento do mundo. Acreditando ser impossível viver entre essas oposições, pensadores antigos e modernos procuraram/procuram criar métodos capazes de garantir o alcance da verdade, o desvelamento da realidade, dos véus que encobriam/encobrem ou que enganavam/enganam o olhar curioso do homem.

O racionalismo, como forma de garantir ao pensamento humano o encontro com a essência das coisas, foi ganhando credibilidade através dos séculos, como também, os procedimentos lógico-dedutivos nos quais se ancorava. A razão, a concretude e a objetividade eram os veículos do conhecimento em oposição à emoção, à abstração e à subjetividade.

Paralela a essa tendência racionalizante lógico-dedutiva, a Antigüidade Clássica conheceu outra escola de pensamento, fundada por Heráclito de Éfeso, no século V a.C. Ela propunha uma visão processual da realidade baseada na idéia do eterno vir-a-ser do mundo. O incessante devir da realidade obrigava o homem a desistir dos modelos universais, da busca das identidades e permanências.

O heraclitismo, princípio revolucionário, defensor do transitório e do impermanente, foi reforçado por outra escola filosófica que surgia tendo como figura fundante o deus Hermes, mensageiro, pai das artes, um ser cambiante e obscuro

¹³ HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000, p.17. Nietzsche contrastou o espírito “apolíneo”, baseado na ordem e na razão, com o “dionisíaco”, aquele que provinha das forças profundas e caóticas da vida e no qual o homem moderno devia mergulhar.

que adquiriu especial posição na mitologia grega, no século II d.C. Hermes é o deus da dicotomia, da contradição, da transformação, do sincretismo e do entrecruzamento de culturas.

O hermetismo propõe a leitura não-linear dos textos, a busca dos sentidos ocultos e dos significados não evidentes nos enunciados. Torna o caminho em direção à verdade, acessível àqueles que ultrapassam as camadas superficiais dos enunciados, das leituras em primeiridade.

Filósofos da Antigüidade e da Idade Média dedicaram-se a investigar o oculto através de uma leitura minuciosa, analítica e interpretativa dos registros e dos sinais. A essência do saber estaria circunscrita nesta leitura com a qual se buscam os polivalentes, a ambigüidade, a oposição, o sentido das entrelinhas, dos silêncios, os ditos, interditos e intraditos.

No Renascimento, foram reavivados os ensinamentos da hermenêutica, quando se passou a valorizar a análise qualitativa como método de conhecimento em decorrência da proliferação de seitas com seus respectivos textos sagrados e inscrições a serem interpretadas. Todavia, foi no século XIX, com a sistematização das ciências humanas, que a herança hermenêutica se transforma em método científico.

Segundo Japiassú¹⁴, a hermenêutica possibilita reflexões sobre a experiência estética e a linguagem, a interpretação daquilo que não é dito ou mostrado ao fazer-se algo. Gadamer, estudioso com Paul Ricoeur da hermenêutica, desenvolveu seu pensamento filosófico como uma tentativa de interpretação do ser histórico, através de sua manifestação na linguagem, forma básica da experiência humana.

A imagem, enquanto signo, enquanto fenômeno, é vulnerável a múltiplas leituras. A hermenêutica visual descreve a aparência, a partir dos elementos que convergem para lhe dar sentidos e valor, contextualizando-a em termos de um horizonte comum: as mitologias, os discursos, as produções simbólicas, em geral, que são passíveis de significações.

A bio-política vai surgir como um campo da hermenêutica que está circunscrito aos dispositivos de poder, à cultura visual e ao modo como o corpo é tratado e pensado na contemporaneidade.

¹⁴ JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1996, p. 114.

Embora as ciências exatas tenham se desenvolvido, no século XIX, procedimentos quantitativos cada vez mais fidedignos, “o saber indiciário” do historiador Carlo Ginzburg servia de apoio à psicologia, à etnologia, à história e às artes, ao desenvolver-se em direção à semiótica e às ciências do homem que se sedimentaram no século XX.

Na Europa, entre os séculos XIX e XX, essa metodologia firmava-se nas ciências humanas ao mesmo tempo em que a fenomenologia era criada pelo filósofo Edmund Husserl. Seguindo os postulados da concepção husserliana, a realidade não se dá a conhecer em sua totalidade ou essência, mas, somente em seus fenômenos; manifestações através das quais o mundo objetivo se apresenta à consciência humana. Conhecimento que é resultante do encontro do objeto, com aquilo que se dá via percepção na consciência intencional do homem. As manifestações artísticas, expressões privilegiadas do imaginário, adquirem especial interesse no século XX, simultaneamente, as manifestações simbólicas como os sonhos e as mitologias, menos prezadas pelo racionalismo positivista.

Na expressão “fenomenologia da alma”, o filósofo e ensaísta francês Gaston Bachelard¹⁵, nos fala do estudo da intersubjetividade na imagem poética, essa forma que se introduz no leitor e o engendra:

A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser.

Dessa maneira se observa que o movimento filosófico na sociedade ocidental, integrador da hermenêutica, ciência da interpretação dos signos, da fenomenologia, das humanidades e das artes, resultou num corpo teórico que aceita o subjetivismo, o particularismo e a parcialidade do conhecimento, assim como a metamorfose da realidade. Aceita um pensamento não seja absoluto. Reconhece oposições, paradoxos e perscruta nas imagens as manifestações fenomênicas do mundo.

Essa visão da realidade e de seu conhecimento possível repercutiu na ciência que teve de assimilar, em seus postulados, a noção de processo e a idéia dos paradoxos, até então, incompreensíveis pelo racionalismo.

¹⁵ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 8.

Analisando a obra de Albert Einstein¹⁶, como um divisor de águas entre uma ciência clássica e positivista e outra relativista e pós-clássica, o filósofo Merleau-Ponty¹⁷ pondera:

Não é reclamando para a ciência um gênero de verdade metafísica ou absoluta que protegeremos os valores da razão que a ciência clássica nos ensinou. O mundo, além dos neuróticos, conta com um bom número de “racionalistas” que são um perigo para a razão viva. E, pelo contrário, o vigor da razão está ligado ao renascimento de um sentido filosófico, que, certamente, justifica a expressão científica do mundo, porém em sua ordem, em seu lugar no todo do mundo humano.

Refletir sobre o papel da arte para que haja o resgate da imagem do ser humano, implica assumir a ótica de um novo paradigma da ciência na contemporaneidade, navegar por um conceito que une arte e ciência, pois, a mesma imaginação criadora que produz ciência, produz arte.

A arte como linguagem, produto da relação homem-mundo, se faz presente nas primeiras manifestações humanas. Neste sentido, não existe o homem puro, o ser biológico separado de seus liames psicológicos, sociais e culturais. Cada um desses liames está presente na vida humana, e é por meio deles que o homem foi se relacionando com a natureza e com o mundo, construindo possibilidades de sobrevivência e desenvolvimento. A arte, por ser linguagem, interpretação e representação do mundo, é espelho deste desenvolvimento. Enquanto forma dos processos de representação humana é instrumental essencial para o desenvolvimento da consciência, ao propiciar ao homem contato consigo mesmo e com o universo.

Ressaltamos ser a arte uma forma de o homem entender seu contexto e relacionar-se com ele. O conhecimento do meio é básico para a sobrevivência, e representá-lo faz parte do próprio processo pelo qual o ser humano amplia seu saber.

Esse processo de conhecimento pressupõe o desenvolvimento de capacidades de abstração da mente, tais como identificar, selecionar, classificar, analisar, sintetizar e generalizar, conforme nos ensina Vigotski¹⁸. Tais habilidades

¹⁶ EINSTEIN, Albert, (1879 – 1955), físico alemão, notabilizou-se pelo estabelecimento da teoria da relatividade, tendo contribuído para o aperfeiçoamento de teorias da física, entre outras, da mecânica estatística e a teoria quântica da radiação.

¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 219.

¹⁸ VIGOTSKI, Lev S. *A Formação Social da Mente*. São Paulo: Martins Pontes, 1998.

são ativadas por uma necessidade intelectual existente na própria organização humana. Até mesmo em atividades práticas, como o cultivo da terra e a realização de colheitas, não se pode prescindir do uso destas habilidades. Quando se observa o bisão representado nas cavernas de Altamira (Espanha), Lascaux, Niaux, Font-de-Gaume (França) percebe-se que sua realização só foi possível porque “aquele” homem estava munido de tais capacidades.

Nossas imagens mais antigas são simples linhas e cores borradas. Antes das figuras dos antílopes e dos mamutes, de homens a correr e de mulheres férteis, riscamos traços ou estampamos a palma das mãos nas paredes das cavernas para assinalar nossa presença, para preencher um espaço vazio, para comunicar uma memória ou um aviso, registrando, pela primeira vez, o DNA da humanidade.

Outro aspecto que chama a atenção de quem observa as pinturas rupestres é a capacidade de seus criadores simbolizarem a natureza. As imagens que representam animais temidos são carregadas de traços que revelam força e movimento. Assim são retratados os bisontes e outras feras. Mas nas imagens que mostram renas e cavalos, os traços revelam leveza e fragilidade.

As conquistas técnicas do homem no período Neolítico tiveram um forte reflexo na arte. O homem, que se tornara um camponês, não necessitava mais ter os sentidos tão apurados como foram os sentidos do caçador no período Paleolítico, seu poder de observação enriquecera com a abstração e racionalização.

A conseqüência imediata observável na análise dessas obras se revela na alternância do estilo naturalista, predominante no Paleolítico, por um estilo simplificador, geometrizar. Em lugar de representações que imitam a natureza, encontramos sinais e figuras que mais sugerem do que reproduzem os seres. Esta pode ser considerada a primeira transformação registrada na história da arte.

A abstração aparece no homem como necessidade elementar e vital. Segundo o historiador de arte Herbert Read¹⁹, o desenvolvimento das atividades mentais abstratas está ligado às atividades práticas, que constituem a base não só das artes, como também da lógica, da ciência, do método científico. Utilizando o pensamento abstrato, a arte vai existir dentro de uma forma organizadora de elementos perceptivos no espaço.

¹⁹ READ, Herbert. *Arte e Alienação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

As ciências humanas, após um longo processo de desmaterialização do pensamento, elaboraram uma concepção cada vez mais abstrata do mundo. Na ânsia por buscar limites de seu objeto, ou sua possível corporeidade e concretude, essas ciências debruçaram-se sobre as formas de comportamento do homem – o que ele produz, como se organiza e vive. A tentativa de definir e delimitar o objeto das ciências humanas conduziu à descoberta de uma rede de relações na qual cada manifestação imbricava, imediatamente, em outra. E mais, esse objeto se constituía não só de tais comportamentos, como também de representações criadas acerca deles.

O filósofo francês Michel Foucault²⁰ nos afirma:

Poder-se-á falar de ciência humana desde que se busque definir a maneira como os indivíduos ou os grupos representam as palavras, utilizam sua forma e seu sentido, compõem discursos reais, mostram e escondem neles o que pensam, dizem, talvez à sua revelia, mais ou menos do que pretendem, deixam desses pensamentos, em todo caso, uma massa de traços verbais que é preciso decifrar e restituir, tanto quanto possível, à sua vivacidade representativa.

Uma certa afinidade entre as ciências humanas e a lingüística parece clara, bem como a natureza significativa do seu objeto e a interdisciplinaridade que sempre as norteou, fazendo com que as ciências humano/lingüísticas se assemelhem à psicologia, à psicanálise, à antropologia, à semiótica e à sociologia, consideradas ciências da significação. O antropólogo norte-americano Clifford Geertz²¹ ao definir o objeto e o método próprio da antropologia, afirma acerca da cultura:

“O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essa teia e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significado”.

Como sistema entrelaçado de signos interpretáveis, a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os conceitos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível. É através do fluxo do comportamento, da ação social que as formas culturais encontram articulação. Cabe à interpretação

²⁰ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 488.

²¹ GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989, p. 4.

antropológica “traçar a curva de um discurso social, fixá-lo numa forma inspecionável”.

Carlo Ginzburg²², historiador italiano, aproxima a história da psicanálise, defende para ambas um método único de pesquisa, ou seja, o interpretativo, que ele denomina de “paradigma indiciário”, uma forma de compreensão do mundo cuja origem se encontra no passado do homem-caçador, orientando-o por pistas, índices, sintomas e sinais, reconstituindo acontecimentos e planejando sua ação de futuro. Em seus ensinamentos ele diz:

“[...] pode-se falar de paradigma indiciário ou divinatório, dirigido, segundo as formas de saber, para o passado, o presente ou o futuro. Para o futuro — e tinha-se a arte divinatória em sentido próprio—; para o passado, o presente e o futuro — e tinha-se a semiótica médica na sua dupla face, diagnóstica e prognóstica — ; para o passado — e tinha-se a jurisprudência. Mas, por trás desse paradigma indiciário ou divinatório, entrevê-se o gesto talvez mais antigo da história intelectual do gênero humano: o do caçador agachado na lama, que escruta as pistas da presa”.

O caçador teria sido o primeiro a “narrar uma história” porque ele sabia “ler”, nas pistas imperceptíveis deixadas pela presa, uma série de eventos que, coerentemente, o conduziam a raciocínios lógicos – análises, comparações, classificações. Ele aprendeu a fazer operações mentais complexas com enorme rapidez, quer no interior de um denso bosque, quer numa clareira cheia de ciladas. Através dos tempos, os caçadores nos legaram esse patrimônio cognoscitivo, uma vez que por milênios o homem foi caçador.

O filósofo norte-americano John R. Searle²³ referenda tais pensamentos e em *Mente, Cérebro e Ciência* afirma que o objeto das ciências humanas está sempre intimamente ligado às suas formas de representação ou a estados mentais do homem revelados em suas crenças, esperanças, desejos ou temores.

Esses “estados mentais” atuam na raiz do comportamento humano sob a forma de “intencionalidade” conceito que se assemelha ao de “sentido da ação social de Max Weber”²⁴. Compreende-se, pois, a preocupação constante dos sociólogos com as formas de expressão humana e com a arte.

²² GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 154.

²³ SEARLE, John R. *Mente, Cérebro e Ciência*. Lisboa: Edições 70, 1984.

²⁴ WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1993.

Há uma aproximação entre aquilo que se concebe como humanidade e as formas expressivas pelas quais ela se manifesta, dentre as quais se destacam as manifestações estéticas. Não é tarefa fácil sistematizar um conjunto teórico capaz de elucidar e demarcar essa complexa relação e de legitimar as descobertas que ela engendra.

A ciência da linguagem apoia-se, primordialmente, sobre o texto escrito, enquanto as artes, além da escrita, utilizam plurais linguagens, criando signos a serem decodificados. O método de compreensão da linguagem artística exige procedimentos qualitativos e esforços hermenêuticos. As ciências exatas defendem a hegemonia dos processos lógicos - dedutivos de estudo e compreensão da realidade. Datam do início do século XIX, os primeiros trabalhos que buscam estabelecer os princípios teóricos e a metodologia caracterizadora da sociologia da arte. A arte foi deixando de ser apenas uma manifestação coletiva entre outras, como pensava Émile Durkheim, para se tornar uma forma privilegiada de conhecimento da natureza humana.

Impulsionada pelo desenvolvimento da própria arte e dos meios de comunicação de massa — a fotografia, o rádio, o cinema — a sociologia se volta para produção de estudos do fenômeno artístico. Tornaram-se marcos como pesquisadores os nomes de Arnald Hauser, Erwin Panofsky, Lucien Goldmann e Herbert Read, dentre outros.

A sociologia da arte esteve sempre presente na América Latina, porque já havia sido travado o embate entre o pensamento positivista da ciência e o método qualitativo das ciências humanas. A literatura modernista latino-americana revestiu-se de uma visão sociológica e ao perscrutar a vida social, concebeu análises de grande acuidade.

Uma arte de cunho social se espalhava pelo continente, aproximando os discursos das ciências sociais e das manifestações estéticas. Este campo de pesquisa tornava-se importante pela forte tradição oral de nossa cultura que obrigava o cientista social a um mergulho nas formas não-letradas de expressão. Os discursos em linguagem oral, musical e visual exigiam métodos não mais decifrativos, para que o conhecimento sobre o continente avançasse.

Inserida nesse contexto, a sociologia da arte desenvolveu-se com o surgimento de Néstor Garcia Canclini, no México, Antônio Cândido, Rui Galvão e Maria Isaura Pereira, no Brasil. Na literatura, Octavio Paz no México, Jorge Luís

Borges, na Argentina, Carlos Fuentes, na Venezuela. A maior parte dos estudos sobre cultura e sociedade se debruça de alguma forma sobre esse campo multidisciplinar que permite conhecer a sociologia, a arte e a identidade de um povo.

A despeito das diferenças de linguagens, uma vez que a sociologia busca elaborar o conceito e a literatura intenta criar a metáfora, é inegável que ambas participam do processo de invenção nacional. A ciência sociológica ao buscar sua identidade tem na polissemia da cultura a principal fonte de reconhecimento. Ao aproximar-se da arte, reconhece-a como uma manifestação privilegiada das relações humanas, ao lado da religião e da linguagem, e verticaliza sua compreensão sobre os princípios da vida social, seu objeto de estudo. Uma das vertentes dos estudos em sociologia da arte procura estabelecer relações entre a realidade social e os modelos estéticos pelos quais a sociedade se manifesta.

Trata-se não apenas de encontrar nas produções artísticas as manifestações dos fenômenos sociológicos, identificando complementaridades e até redundâncias, mas de entender como as formas concretas, organizadas pela sociedade, se correlacionam a esquemas mentais que se manifestam nas produções artísticas.

Decodificar esses “esquemas mentais”, expressão atribuída pelo historiador de arte E.H. Gombrich²⁵ aos padrões pelos quais os homens codificam a sua experiência sensorial, permite-nos entender como funciona o imaginário e qual é a sua relação com a realidade.

O historiador alemão Erwin Panofski²⁶ ao estudar a sociedade renascentista estabelece uma estreita relação entre a sociedade da época e o sucesso da perspectiva presente na obra de arte. Seus ensinamentos nos revelam que a perspectiva, como forma de organização bidimensional do espaço, representava a maneira como a sociedade da época, hierarquizada, individualista e materialista dispunha os indivíduos num plano através de posições definidas, isoladas, entre as quais as distâncias eram matematicamente conhecidas e determinadas.

Mesmo em obras renascentistas, nas quais se percebia uma temática de inspiração ainda medieval, a projeção perspectivista procurava inserir figuras em uma estrutura correspondente a uma nova concepção de realidade. A perspectiva

²⁵ GOMBRICH, Ernest H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

²⁶ PANOFSKY, Ervin. Op. cit.

não significava em seus estudos uma mímese em relação à vida social, como propunha Hauser, mas um instrumento através do qual os padrões da vida social se transformavam em percepção espacial do mundo.

O escritor Mário de Andrade²⁷, pesquisador de nossa arte, entendeu-a como manifestação de um contexto social específico e não como mera produção do que acontecia na Europa. Abordando diferentes linguagens – literatura, música e artes plásticas – Mário de Andrade conseguiu entendê-las de forma sublime, como manifestações de uma situação concreta e peculiar de uma mentalidade historicamente determinada.

É possível, pois, ver a arte como expressão de uma mentalidade, de um imaginário, por meio de um código simbólico e de um conjunto de regras que dizem respeito à determinada visão de mundo, correspondendo a uma gramática que envolve a temporalidade e a espacialidade. Nas últimas décadas, cientistas têm perscrutado a mente humana, estabelecendo sua relação com a percepção da realidade e importantes análises têm sido elaboradas nesse sentido.

Ao estabelecer imbricamentos entre história da mentalidade e estudo da percepção, o homem deve ser considerado em diversos aspectos, como ser social, cognitivo e simbólico, como agente cultural e sensível ao mundo circundante.

A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, cujas necessidades e desdobramentos culturais moldam os próprios valores de vida. No indivíduo confrontam-se dois pólos de uma mesma relação: sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único e sua criação que será a realização dessas potencialidades dentro do quadro de determinada cultura.

Os ensinamentos do psicólogo francês Huyghe²⁸ nos revelam que a linguagem da arte:

“[...] dispõe de uma base — a experiência visual da realidade [...] e está submetida a uma função essencial, que é estabelecer uma comunicação entre os homens, quer dizer, entre os espectadores e um artista que sente de maneira diferente, com mais intensidade, qualidade, originalidade e que, como tal solicita a atenção dos outros, enriquecendo-os com o eco de sua própria vida interior”.

²⁷ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins Pontes, 1975.

²⁸ HUYGHE, René. *O Poder da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 24.

E assim como não existe ruptura entre a objetividade e a subjetividade, também não há oposição entre a realidade e suas formas de re-apresentação.

A sociologia da arte tem por objetivo a interpretação dos significados das manifestações artísticas que permitem desvendar o mundo, ou melhor, o mundo sensível que é captado pelo olhar humano. Mas que olhar é esse?

Um olhar que busca o belo. Na linguagem da filosofia e da estética, o belo é substantivo, enquanto que na linguagem cotidiana possui, na maioria das vezes, função de adjetivo. Quando se diz: “esta escultura é bela”, tece-se um juízo de valor, reconhece-se a qualidade de certo objeto que foi apreendido conforme certa atitude: a contemplação estética.

Para o filósofo alemão Immanuel Kant²⁹ ao se emitir determinado juízo, baseando-se na objetividade, pensa-se que deve ser por todos assim concebido. Pronunciando juízos subjetivos, tais como: “gosto desta obra” ou “prefiro isto àquilo”, exprimo apenas meu gosto. Este tipo de julgamento refere-se mais ao sujeito do que ao objeto. Distingue-se, claramente, o juízo objetivo e o juízo subjetivo.

Ao aspirar à universalidade, o juízo estético é tentado a dar justificativa a essa aspiração recorrendo a um conceito universal: o “objeto belo” é aquele que realiza e manifesta o belo. O “objeto belo” nos envolve e emociona mais imediatamente do que qualquer outro objeto, porque ele é, ao mesmo tempo, sensível e significante e nessa experiência incomparável, o sensível revela em lugar de ocultar. O objeto estético é apreendido pelo olhar em *primeiridade*³⁰.

Kant nos propõe uma teoria do juízo estético ao indagar: com que direito podemos julgar ser uma coisa bela? O prazer seria o critério adotado, pois ela o desperta em nós; um prazer desinteressado, ligado à forma do objeto e não ao seu conteúdo. O belo é, portanto, aquilo que nos impacta. E Kant acrescenta: universalmente, sem conceito. Por “sem conceito” entende-se que não há idéia do belo, isto é, um protótipo que possa guiar meu juízo e servir de paradigma. O belo se encontraria em objetos sensíveis, e a sensibilidade exerceria o julgamento. Para Kant, o belo era ao mesmo tempo símbolo da moralidade, promessa de verdade.

²⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo* Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2002.

³⁰ PEIRCE, Charles Sanders. (1839 – 1914) cientista-lógico-filósofo norte-americano, classificou as inferências decorrentes da experiência cotidiana em três categorias para compreensão do conhecimento, numericamente compreendido como fenômenos de primeiro, de segundo e de terceiro níveis denominados: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Segundo Hegel, filósofo do idealismo alemão pós-kantiano, a estética é a própria verdade sob a forma de sensível. A idéia em Hegel é um objeto absoluto da consciência. Hegel nos relata que *entre os gregos a arte foi à forma mais elevada sob a qual o povo representava os deuses e tomava consciência da verdade*. A história da arte reafirma o desenvolvimento da idéia que se cristaliza no sensível.

No belo está presente a possível manifestação do “ideal”, uma idéia presentificada e refletida no objeto que se idealizou. Objetos estes os mais diversificados: desde o semblante de Mona Lisa, as bandeiras de Volpi, as mulheres de Di Cavalcanti. Cabe a arte não imitar e, sim, idealizar, exprimir o universal tendo como mediação o particular.

Para Hegel³¹:

“O significado é, [...], sempre algo de mais amplo do que aquilo que se mostra no fenômeno imediato. /37/ É deste modo que a obra de arte deve ter significado, não devendo esgotar-se somente nas linhas, curvas, [...]. É preciso que ela manifeste uma vitalidade interior, um sentimento, uma alma, uma substância que denominamos como sendo justamente o significado da obra de arte”.

Hegel admite um devir do belo, desde que seja o belo condicionado ao devir da idéia. A arte contemporânea recebe seu movimento mais da cultura e da visão de mundo, da qual é expressão, do que dela própria, de uma exigência que nos remete ao interior do ser.

Retomemos a questão inicial: o que é o belo? É uma qualidade, sempre singular, presente em certos objetos sígnicos que nos são dados à percepção. Certa plenitude experimentada num primeiro olhar ou maturada pela percepção do ser percebido. Mas é também imanência total de um sentido do sensível, sem o que o objeto seria algo agradável, apto a enfeitar apenas.

O objeto belo está sempre a nos dizer e ele só será belo se traduzir a verdade, concepção bastante discutível. Ele solicita a sensibilidade para arrebatá-lo. Seu sentido não pode ser justificado através de uma verificação lógica, nem por uma verificação prática; é suficiente que a sensibilidade seja experimentada, como presente e urgente, pelo sentimento. Esse sentido propõe a sugestão de um mundo. Basta que seja vivenciada pelo sentido como algo inadiável. Esse sentir carrega um mundo quase que impossível de ser traduzido, pois não se refere só a coisas ou só

³¹ HEGEL, G.J. F. *Curso de Estética I*, São Paulo: EdUSP, 2001, p. 43.

a estados psíquicos, mas a uma mistura tão singular que a definimos como um mundo específico de Cézanne, de Mozart, de Portinari.

O filósofo francês Mikel Dufrenne³² afirma:

“Esse mundo singular, entretanto, não é subjetivo. A autenticidade é o critério da veracidade estética. [...] Cada mundo singular é um possível do mundo real. E esse mundo real é, também, o mundo vivido pelos homens. [...] E o mundo é inesgotável; ele sempre excede àquilo que vivem os homens de uma época. Ao belo cabe o direito de atualizar o não-atual, de dizer os possíveis vividos ou capazes de serem vividos dos quais o mundo está pleno. [...] Se dissermos que uma coisa é bela, atestamos a presença de um signo cujo sentido não é irreduzível a paradigmas, entretanto, nos atrai e nos empenha, falando-nos de uma natureza que nos fala [...]”.

Este “mundo singular” sugerido pelo objeto estético irradia uma qualidade afetiva, constitui uma experiência urgente e nela o homem descobre num instante o sentido de seu destino, quando ele está engajado nesta prova.

O poeta Rilke em “*Cartas sobre Cézanne*”³³ nos relata essa experiência:

As coisas da arte são sempre resultados de ter estado a perigo, de ter ido até o fim de uma experiência, até um ponto que ninguém consegue ultrapassar. Quanto mais se avança, tanto mais própria, tanto mais pessoal, tanto mais singular torna-se uma vivência, e a coisa arte é enfim expressão necessária, irreprimível e o mais definitiva possível desta singularidade...

O “estar a perigo” revela na obra acabada como resultado do trabalho, sem haver a preocupação em evidenciar “os andaimes”, os suportes que levaram a tal manifestação simbólica. Esse processo faz parte do “ser singular”, constitui um traço inato que só se torna visível na transparência do artístico. Embora os instrumentos do devir não sejam apresentados e nem compartilhados porque se limitam ao uso pessoal, é instigante interrogar o que nos leva à satisfação estética, pois parece óbvio que ela depende, de alguma forma, das qualidades e da organização de uma obra de arte com seus significados incluídos e não apenas dos significantes considerados de forma isolada.

As diversas facetas que a análise semiótica apresenta podem nos levar a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informações transmitem, como eles se estruturam em sistemas, que tipos de

³² DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.46-47.

³³ RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001, p.26.

efeitos são capazes de provocar no receptor. São várias as correntes da semiótica moderna, dentre elas ressaltamos a teoria semiótica desenvolvida pelo filósofo Charles Sanders Peirce.

Peirce³⁴ legou-nos uma ampla arquitetura filosófica concebida como ciência com um caráter extremamente geral e abstrato. Essa arquitetura está alicerçada na fenomenologia, uma quase - ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente. A estética como Peirce a entendia não era uma mera doutrina do belo.

À estética caberia descobrir o que deve ser o ideal supremo da vida humana e “determinar por análise o que devemos admirar per si”, ao indagar “qual é o estado de coisas que é admirável por si só, sem relação com qualquer razão ulterior”. São metas ou ideais que descobrimos, porque nos sentimos atraídos por elas, empenhando-nos na sua realização concreta. Nós mesmos somos participantes do desenvolvimento da razão que sempre está em estado de insipiência e crescimento; somos responsáveis por aquilo que Peirce denominou de “razoabilidade concreta”. Este seria um conhecimento compreensivo da vida, incluindo elementos criativos, intuitivos, ético e valorativo os quais são capazes de grande variedade e aperfeiçoamento, bem como de perversões.

Peirce concluiu que aquilo que atrai a sensibilidade humana, em qualquer tempo e espaço, é o crescimento da razoabilidade concreta, ou seja, o crescimento da razão criativa, corporificada no mundo. Voltada para a questão do comportamento humano, a ética está vinculada à questão de certo e errado e da direção do nosso querer. Ética e estética são complementares e enquanto o ideal está ligado ao estético, à busca, a forma de atingi-lo, é ética, ou seja, há uma ação na instância do ético e do estético. Diríamos, então, que o estético se materializa no ético. Logo, como a estética é o alicerce da ética, a ética alicerça a lógica. E essas ciências têm suas raízes na fenomenologia.

Para Peirce há três elementos formais e universais presentes em todos os fenômenos que se apresentam à percepção e à mente. A primeiridade corresponde a tudo que estiver relacionado com possibilidade, sentimento, qualidade³⁵. A secundidade liga-se às idéias de dependência, determinação, dúvida, ação e reação, conflito, surpresa. A terceiridade refere-se à generalidade, continuidade,

³⁴ PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

³⁵ Citados por nós, p. 30.

crescimento, inteligência. A forma mais simples da terceiridade, segundo Peirce³⁶, manifesta-se no signo, sendo o signo um primeiro, algo que se apresenta à mente, ligando um segundo, aquilo que o signo indica, se refere ou apresenta a um terceiro, o efeito que o signo irá provocar em um possível interpretante.

A semiótica peirciana pertence à tríade das ciências normativas: estética, ética e lógica ou semiótica e, estas, por sua vez, fornecem as fundações da metafísica. Aqui os fenômenos são estudados segundo a capacidade do homem agir sobre eles e também segundo a ação que exercem sobre os homens, determinantes de sua conduta.

Santaella³⁷, pesquisadora da obra de Peirce, nos esclarece:

A teoria semiótica nos permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos procedimentos e recursos nelas utilizados. Permite-nos também captar seus vetores de referencialidade não apenas a um contexto mais imediato, como também a um contexto estendido, pois em todo processo de signos ficam marcas deixadas pela história, pelo nível de desenvolvimento das forças produtivas econômicas, pela técnica e pelo sujeito que as produz.

O signo peirciano, ao se propor no continuum da percepção, representação e cognição, exposto pela relação triádica, é eminentemente material, ou seja, um signo é uma relação triádica, composta pelo signo como meio, pelo objeto designado e pela consciência interpretadora, o intérprete ou signo interpretante. O signo não é, pois, um objeto com propriedades, mas instaura uma relação. Para Peirce³⁸, *um signo é aquilo que sob certos aspectos representa algo para alguém. Isto é, cria na mente dessa pessoa um outro signo equivalente, denominado seu interpretante.*

O signo representa alguma coisa – seu objeto – que, segundo Peirce, pode ser qualquer coisa, o que rompe naturalmente com a idéia de que o objeto do signo tenha necessariamente vínculo com a realidade fenomênica. Mas o signo representa o objeto sob certos aspectos, não na sua totalidade. Por sua vez, o interpretante do signo irá apresentar e revelar a noção de crescimento e aumento de complexidade. Em outras palavras, a relação triádica construirá uma continuidade e revelará o tempo como aumento de complexidade, explicitado pela e na ação interpretante. Essa mesma continuidade resgatará também a dialética da produção e recepção.

³⁶ C.S. PEIRCE dá a essas classes o nome de categorias cenno-pitagóricas, em virtude de sua conexão com os números.

³⁷ SANTAELLA Lúcia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004, p. 5.

³⁸ PEIRCE, C. S. Op. cit., p. 74.

Conforme nos apresenta Dufrenne³⁹

“O mundo que a obra significa tem, por certo, necessidade de uma consciência para aparecer como também requer a consciência do interpretante para ser reativado, pois só existe ao aparecer à luz natural de uma consciência [...]. Quando o autor revela o mundo através da obra, é o mundo que se revela pátria de toda a verdade [...]. Criar é um modo eminente de realizar o destino da subjetividade: ser necessário ao mundo, sendo necessitado por ele. [...] O sentido da obra de arte está totalmente engajado no sensível, e o sensível, longe de enfraquecer e apagar ao entregar o sentido, exalta-se e brilha [...]. O fazer não é somente a prova do pensar, é já certa maneira de pensar e viver conforme o pensamento”.

É o espectador quem apreende o valor em sua pureza e no “museu imaginário”, segundo Malraux, compõe o cosmo inacabado. Inacabado? A este espectador compete a leitura perceptiva da obra. À obra compete dialogar com seu leitor ao ser percebida pelo sensível, pelo ato comum daquele que a sente e depreende seu sentido, evidenciando seu valor estético, dando a ela força advinda da admiração. Só através deste olhar é que ela se faz objeto estético, olhar que ao dedicar-se a ela para a plenitude de sua realização se instaura como constituinte. São olhos atentos de aprendiz, consciente do momento oportuno de uma identificação, a partir da qual a obra passa a fazer sentido.

Como fazer uma investigação sobre um objeto que não se deixa traduzir na forma de leis necessárias e gerais?

Talvez essa seja uma das razões porque somente em 1750 tenha surgido o termo “estética” como o nome da disciplina que tenta sistematizar racionalmente a diversidade de experiências da beleza na arte. O termo foi cunhado pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten⁴⁰ e remete à expressão grega “aisthesis”, que quer dizer “percepção através dos sentidos e/ou dos sentimentos”.

Baumgarten definiu, já no século XVIII, a experiência estética como a forma “sensível” do conhecimento em oposição à forma “racional-conceitual”. O belo, portanto, representaria o oposto da razão, a produção intelectual e a sensibilidade estética estariam divididas em duas esferas separadas.

No entanto, todo matemático confirmará que o pensamento racional possui qualidades marcadamente estéticas: a elegância das formas, a simetria dos teoremas.”Sem a estética a ciência não funciona”, afirmou Roger Penrose, da

³⁹ DUFRENNE, Mikel. Op. cit., p. 55-58.

⁴⁰ BAUGARTEN, Alexander. *Estética: A lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

Universidade de Oxford, junto com o físico Stephen Hawking, um dos pais da teoria dos buracos negros⁴¹.

O filósofo americano Nelson Goodman⁴², em seu livro *Languages of art*, censurava essa separação estrita entre as esferas cognitiva e emocional, afirmando que ela está na origem da maior parte das dificuldades na busca de uma teoria da estética. Ele afirma que colocamos, de um lado, impressões dos sentidos, percepções, deduções, hipóteses, fatos e verdade; de outro lado, dor, interesse, satisfação, reações emocionais, simpatia e aversão. Com isso, tornamo-nos incapazes de perceber que as emoções funcionam cognitivamente na experiência estética.

A estética seria então uma ciência da sensibilidade, uma ciência de exceção já que visa a algo que pode se mostrar vago e obscuro. A arte é para sentir e não para pensar, apregoa-se por todos os lados. Essa evidência é, entretanto, questionável.

Há também uma participação imprescindível da inteligência na fruição da beleza na obra de arte. Quem já teve a oportunidade de observar o trabalho do escultor francês August Rodin⁴³, por exemplo, provavelmente, ficou extasiado com a plasticidade com que o corpo humano é reproduzido em suas obras. O corpo em movimento era o meio que Rodin utilizava para expressar emoção. *Eu sempre quis disse ele, expressar os sentimentos internos através da mobilidade dos músculos*. Essa ênfase na experiência pessoal como fonte da arte diferia fortemente da arte acadêmica, mas se coadunava no foco dos impressionistas de responder ao mundo. Rodin revolucionou a escultura do mesmo modo que seus contemporâneos impressionistas o fizeram com a pintura.

Existe sempre um aspecto inteligível na experiência estética da arte que não deve ser negligenciado. Sem a interpretação daquele que vê ou ouve, sem a construção do sentido por aquele que percebe, não há beleza, nem obra de arte. A experiência do belo na arte envolve uma mistura entre o sensível (tudo que está relacionado ao pensamento, à racionalidade e à significação) e o sensível (tudo que

⁴¹ PAÁL, Gábor. *Em Busca de Vênus*. Viver mente&cérebro. São Paulo, Ano XIII, nº 145, p. 87-92, fev. de 2005.

⁴² GOODMAN, Nelson (apud GARDNER, Howard. *Arte, Mente e Cérebro*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, (1999).

⁴³ RODIN, August. (1840 – 1917), escultor moderno, autor de célebres obras: O Pensador, O Beijo, A Toalete de Vênus, A Danaíde, As Sereias, O Menino Pródigo, dentre outras. (apud STRIKLAND, Carol. *Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 110).

se refere aos sentidos, aos afetos e aos sentimentos). Contudo, permanece um mistério acerca de em que medida, sob que condições e em qual organização essa mistura se dá.

A história da filosofia da arte pode ser compreendida como a diversidade de tentativas na decifração desse mistério. Mistério que subjaz na história do homem por ela ser mais do que uma simples sucessão de estados reais e efetivar-se como parte integrante da realidade do ser humano. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos ou (des) caminhos da arte de hoje. Daí, nosso olhar retrospectivo sobre a arte no século XX.

2.2 SOB O OLHAR DA MODERNIDADE

A arte no século XX não tem nenhum compromisso em imitar a realidade, em traduzir simbolicamente alguma sabedoria, nem mesmo em provocar prazer ou satisfação. De certa maneira, é nessa direção que autores contemporâneos como Nietzsche, Heidegger, Merleau Ponty e Derrida conduzem suas reflexões ao recolocar a questão estética da seguinte maneira: em que medida a arte revela uma outra forma de verdade, cujo conteúdo o pensamento científico não é capaz de apreender? E ainda, em que medida não existe uma dimensão sensorial e afetiva na própria ciência e na filosofia? Essa dimensão não pertenceria originariamente à própria estrutura do pensar?

A estética sob o aspecto de mera “ciência da sensibilidade” é progressivamente acrescida de um discurso que conjuga racionalidade e afetividade de forma mais efetiva. Essa nova racionalidade é ela mesma estética, mas agora será preciso tentar compreender “aisthesis” não mais através da dicotomia tradicional entre senso e sensível, mas como experiência simultânea de percepção sensível e percepção de sentido.

O filósofo alemão Heidegger⁴⁴ sugere em *Ser e Tempo* que todo “sentir” já é desde sempre um sentir “entendedor”, todo ver e ouvir já são ver e ouvir “compreendentes”. Sempre ouvimos algo com sentido, seja o repicar de um sino ou

⁴⁴ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2001.

o chilrear de um pássaro. Aos ruídos sem significados, é sempre dado um possível sentido.

É importante ressaltar que a recíproca também é válida, ou seja, todo pensamento já está desde sempre de alguma maneira impregnado de algum sentimento, seja ele o amor, a alegria, o ódio, a tristeza, o entusiasmo, a admiração, ou simplesmente, o tédio.

A idéia de que a arte deve imitar a realidade começou a ser questionada na modernidade, embora ainda tenha seus defensores mesmo no século XX. Quando o pintor francês Matisse⁴⁵ expôs pela primeira vez o quadro "Retrato de Madame Matisse"; no salão de outono de Paris, em 1905, foi duramente criticado por ter marcado o rosto da mulher com uma enorme faixa de verde brilhante. Não existem mulheres verdes, teriam dito indignados os críticos. Conta-se que Matisse teria retrucado: *Isso não é uma mulher, isso é um quadro*.

Diversas técnicas e formas de representação foram desenvolvidas ao longo do século XX. Ao mesmo tempo, a estabilidade da imagem e a busca pela unidade que caracterizaram a arte dos séculos anteriores foram se dissolvendo (Cubismo-Picasso, Léger), ou se tornando instáveis (Futurismo-Severini, Brancusi), ao passo que novas técnicas como a fotografia e o filme possibilitaram a reunião de imagens múltiplas (Andy Warhol, Antonio Dias).

Para fortalecer a expressão artística, semelhanças entre cor e forma começaram a perder significância (Wols) à medida que imagens completamente abstraídas surgiam e eram compreendidas. Disponibilizaram-se sistemas simbólicos que nos permitem "ler" as imagens. Alguns artistas, como A. R. Penck criaram o seu próprio vocabulário simbólico, com pictogramas, letras e signos abstratos.

A arte abstrata desempenhou um papel fundamental na transformação e no desenvolvimento da arte ocidental ao longo do século XX. Entre a década de 1910 e 1920, período principal do desenvolvimento da arte abstrata, os artistas deixaram de se interessar pela representação da realidade visível e se concentraram na organização das cores e das formas em suas obras, elementos aos quais associaram valores metafóricos e espirituais.

⁴⁵ MATISSE, Henri (1869 – 1954). Essa foi a premissa básica da arte na pintura no séc XX: a arte não representa mas reconstrói a realidade. Como disse o cubista Braque, "é um erro imitar o que se quer criar". (apud STRIKLAND, Carol. Op. cit., p. 134).

A partir dos anos 60, uma nova geração de artistas começou a discutir os aspectos formais da criação artística e, para eles, tais aspectos tornavam-se mais importantes do que o caráter representativo da obra de arte.

Se pensarmos em pintura, esses aspectos eram os pigmentos, a superfície, a pincelada, a forma e os limites da tela ou do suporte. Na escultura, a exploração formal se concentrava em questões relativas a volume, dimensão, massa, estrutura e aos materiais utilizados.

Nos anos 80, há uma renovação da pintura entre os jovens artistas que não seguiam um repertório puramente abstrato. O norte-americano Peter Halley e o brasileiro Leonilson descrevem suas pinturas de linhas e retângulos como construção de uma nova iconografia, repleta de meandros e metáforas relacionadas às redes e aos sistemas que controlam e influenciam as nossas vidas hoje. Uma geração de artistas procurou ampliar a linguagem da pintura expressionista, retornando à utilização de técnicas, gêneros e estilos mais antigos. Permitia-se todo tipo de tópico: desde imagens populares da mídia ou fantasias poéticas até temas religiosos, míticos ou próprios da história da arte. Mencionamos ainda outros artistas brasileiros como Cristina Canale, Daniel Senise e Nuno Ramos.

A arte contemporânea conquistou o direito de agradar, sem ter que obrigatoriamente satisfazer a expectativa aristotélica de correspondência entre imagem e modelo. Presos à valorização das tendências do realismo, os leitores buscam projeções em todas as obras que observam, mesmo nas abstratas, que a princípio não pretendem estabelecer relação com o figurativo.

Um dos caminhos para movimentar e provocar novas estruturações do entendimento e a predominância dessas respostas projetivas na leitura de uma obra pictórica, talvez seja a discussão dos conceitos de mimesis e de representação, a partir dos quais os mecanismos mentais de projeção, ligados à busca da identidade com os objetos da realidade, podem ampliar-se para uma visão da arte como re-representação.

Esses mecanismos mentais de projeção de imagens parecem relacionar-se com os conceitos de mimese e de representação adotados na leitura e no julgamento da obra de arte dos mais diversos períodos da história do homem, desde a filosofia grega com Platão e Aristóteles, complexificando-se, a partir do Renascimento, principalmente o italiano, que fortaleceu a idéia de copiar as formas humanas, atribuindo à arte a função de representação como imitação. Segundo o

artista e ensaísta francês Fernand Léger⁴⁶ o juízo por comparação, estabelecido no Renascimento, que julgava belo o que estava bem imitado, persiste ainda no nosso século como ideal de arte, pois as pessoas ignoram que o valor realista de uma obra é perfeitamente independente de qualquer qualidade imitativa.

Plaza⁴⁷, ao trazer Peirce para sua reflexão, parece ter conseguido sintetizar assim essa discussão:

“[...] dado que o signo não é idêntico à coisa significada, mas dela difere sob alguns aspectos, deve naturalmente possuir algumas características que nada têm a ver com a função representativa. Chamarei a essas características as qualidades materiais do signo. Se o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele, então ele constrói esse objeto a partir de suas qualidades materiais como signo, pois que de foge à representação, uma vez que esta função representativa não está na qualidade material, mas na relação de um signo com um pensamento [...] o signo estético não quer comunicar algo que está fora dele, nem “distrair-se de si” pela remessa a um outro signo, mas colocar-se ele próprio como objeto”.

Deve-se entender a pintura como criação, ato de refletir e transformar o mundo subjetivo e objetivo, resultado de uma produção conjunta entre “a mão, o olho e o espírito”. A pintura re-apresenta o mundo, o indivíduo e a sociedade segundo uma forma particular e subjetiva, de tal maneira que incorpora os conteúdos da consciência coletiva.

Reafirmamos com Huyghe⁴⁸:

A arte é essencialmente uma linguagem, e, na medida em que se atribui a missão de comunicar, o artista precisa de se servir de alusões ao que os outros podem conhecer ou reconhecer. Fá-lo-á por reproduções, por sinais ou por símbolos, e, enquanto uma linguagem falada recorre às palavras de um dicionário, ele terá que utilizar imagens de todos os dias — uma árvore, uma figura, ou uma prática convencional.

A arte não existe senão como elemento de relação do homem com o homem. Nela a linguagem do autor surge como uma re-elaboração de outras linguagens, que por sua vez, se coloca para ser re-elaborada pela interpretação do expectador/leitor. É somente, portanto, enquanto trilha sempre aberta à passagem e habitada por relações humanas que a obra precisa ser pensada se quisermos perceber suas significações.

⁴⁶ LÉGER, F. *Funções da Pintura*. São Paulo: Nobel, 1989.

⁴⁷ PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 24 – 25.

⁴⁸ HUYGHE, René. Op. cit., p. 24.

Dondis⁴⁹ nos proporciona um estudo sobre os elementos essenciais para a compreensão da gramática da comunicação visual ao afirmar que:

A tendência a associar a estrutura verbal e a visual é perfeitamente compreensível. Uma das razões é natural. Os dados visuais têm três níveis distintos e individuais: o input visual, que consiste de miríades de sistemas de símbolos; o material visual representacional, que identificamos no meio ambiente e podemos reproduzir através de desenho, da pintura, da escultura e do cinema; e a estrutura abstrata, de tudo aquilo que vemos, seja natural, ou resultado de uma composição para efeitos intencionais. Existe um vasto universo de símbolos que identificam ações ou organizações, estados de espírito, direções – símbolos que vão desde os mais pródigos em detalhes representacionais até os completamente abstratos, e tão desvinculados da informação identificável que é preciso aprendê-los da maneira como se aprende uma língua.

Qualquer acontecimento visual é uma forma com conteúdo, mas o conteúdo é extremamente influenciado pela importância das partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado.

A obra de arte se produz sempre como estrutura formal, entretanto querer analisar essa estrutura em si mesma, desvinculando - a da relação que existe para e com o espectador é retirar-lhe toda a vida que existe nesta relação. É só no contexto em que aparece sugerindo significações e recebendo interpretações que poderemos tentar aprender a sua realidade.

Para a psicologia da arte, conforme nos explicita Huyghe⁵⁰:

O fato reside na própria obra exposta à leitura e que permite decifrar, não só o que o homem dispôs nela intencionalmente, mas também o que nela colocou, inconscientemente, de si próprio e do grupo humano a que pertence. Por fim, a obra não põe apenas em jogo a psicologia do artista, mas também a do espectador. Que procura nela, que recebe dela, e por que razão a sente?

A obra de arte não é apenas objeto de apreciação estética, é fruto de uma experiência de vida desvelada pelo processo de criação do artista e pelo sistema de signo da obra. Partilhamos da sua criação quando no momento da leitura somos interpretantes, criando signos-pensamentos, habitando a obra, recriando-a.

A arte nos lança num mundo novo, nos envolve em névoas de significações que se originam de seu arranjo singular. Ela descentra, distende e solicita um

⁴⁹ DONDIS, Donis A. *A Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 20.

⁵⁰ HUYGHE, René. Op. cit., p. 19.

sentido em nossa imago de mundo ao perscrutar as dimensões de nossas experiências. Caracteriza-se como produto do embate homem/mundo; é vida e, por meio dela, o homem interpreta sua própria natureza, construindo formas ao mesmo tempo em que (se) descobre, inventa, figura e conhece.

Plaza⁵¹ reflete sobre a função da linguagem ao nos dizer que:

O pensamento pode existir na mente como um signo em estado de formulação, entretanto, para ser conhecido precisa ser extrojetado por meio da linguagem. Só assim pode ser socializado, “pois não existe um único pensamento que não possa ser conhecido”. Pensamento e linguagem são atividades inseparáveis: o pensamento influencia a linguagem e esta incide sobre o pensamento. Pela mediação da linguagem como “terceiro universo”, entre o real e a consciência temos o pivô que define as relações do homem com o real. Como sistema padrão organizado culturalmente, cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada. [...] Produzir linguagem em função estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre suas próprias qualidades.

A obra criadora, no sentido amplo do termo, arrasta consigo uma carga semântica que a torna passível de várias leituras e interpretações. O texto artístico é, por definição, condensado, arqueológico, composto de sucessivas e, às vezes, contraditórias camadas de significações. Este é o motivo pelo qual um esforço hermenêutico, aplicado à obra de arte, pode chegar a vários e diferentes resultados, complementares ou não, na medida em que o instrumento analítico vá resolvendo e dissolvendo, semioticamente, as condensações e multiimplicações do texto artístico.

À semiótica interessa saber como se processa a interpretação do signo e qual é o alcance deste significado sobre seu receptor ou interpretante. A leitura semiótica é feita lendo os signos não em si mesmos, mas, declarativamente, ou seja, na relação com o texto que os enuncia.

No texto pictórico, o signo será lido dentro do sistema responsável por sua construção. É um fazer interpretativo ativador da cognição que produz a reconstrução de seu saber o qual exerce uma ação específica sobre o sujeito. Com os olhos e nossa movimentação proxêmica diante da obra, em aliança com o inteligível, chega-se ao sentido que a tela mostra. O acesso ao sentido da arte só se efetiva com os sentidos do leitor-intérprete.

Assim, Pareyson⁵² sintetiza as definições tradicionais de arte:

⁵¹ PLAZA, Júlio. Op.cit., p. 19 – 23.

⁵² PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 21.

As definições mais conhecidas da arte, recorrentes na história do pensamento, podem ser reduzidas a três: ora a arte é concebida como um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir. Estas diversas concepções ora se contrapõem e se excluem umas às outras, ora, pelo contrário, aliam-se e se combinam de várias maneiras. Mas permanecem, em definitivo as três principais definições de arte.

O crítico literário Alfredo Bosi⁵³ retoma o pensamento do italiano Luigi Pareyson e afirma que a arte deve ser considerada na sua tríplice dimensão: de técnica, mimesis e expressão. A arte é um fazer, operação construtiva, ato de formar e transformar os signos da natureza e da cultura. A arte é um conhecer, modo de representação que percorre um caminho cujos extremos se chamam naturalismo e abstração. A arte é um exprimir, projeção da vida interior que vai do grito à alegoria, passando pela vasta gama dos símbolos e dos mitos.

Segundo esta perspectiva, Pareyson⁵⁴ teoriza uma estética da “formatividade”, segundo a qual “a atividade artística consiste propriamente no” formar”, isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir.

Pareyson parte da unicidade da pessoa, pois é isso que a orienta na sua atividade formante, seja na ciência, na arte, na tecnologia. Pensamento, moralidade, sensibilidade unem-se ao resolver o problema da unidade-diversidade que caracteriza uma atividade artística.

Segundo Pareyson, o sentimento não é exclusivo da arte, mas, nela, assume uma coloração formativa, que se desenvolve e intervém na inteligência, como contínuo juízo, como controle crítico da ação criadora. Trata-se de um pensamento estético que se realiza no interior da atuação formante, destinando-se à realização estética.

A semiótica discursiva, gerativa ou pós-estrutural, mais precisamente semiótica plástica, se ocupa do estudo dos discursos visuais para neles reconhecer o modo como são construídas as relações entre os sujeitos, os objetos de valor e a percepção; de como se operam as transformações pelo próprio processo de construção discursiva. Trata-se de um instrumental que favorece o desenvolvimento do olhar estético, na medida em que é capaz de analisar a imagem e reconstruir sentidos para a apreensão do objeto artístico.

⁵³ BOSI, Alfredo. *Reflexões Sobre a Arte*. São Paulo: Ática, 1985.

⁵⁴ PAREYSON, Luigi. Op. cit.

Buoro⁵⁵ ressalta que:

“A teoria no foco da leitura e análise da imagem parte da concepção de que a imagem é um texto visual, entendendo-se por texto um universo organizado, coerente, demarcado, constituído de elementos que se relacionam significativamente. [...] Para trabalhar com o texto visual, a estrutura teórica utiliza necessariamente do arcabouço estabelecido com base nos desenvolvimentos da Lingüística Estrutural, da Antropologia, da Fenomenologia e Semiótica ocorridos na mesma época e contexto”.

O acesso ao significado realiza-se num contínuo descrever da ação pictórica que é mais uma busca de sua apreensibilidade e significância. Os textos pictóricos se organizam para desencadear efeitos diversos que constroem o mundo, sentimentos e sensações, uma forma de construir que os presentifica. Sendo assim, o conteúdo aparece concretizado na expressividade, na escolha de materiais e nos modos como estes se encontram estruturados.

A pintura deve ser vista, então, como um universo organizado e coerente, no qual as relações entre os elementos constituintes tecem redes de significados capazes de construir os sentidos da obra. Resultam disso que o significado de um texto corresponde mais ao ato de informar e significar do que a simples soma de suas partes. Cabe ao sujeito leitor/interpretante perceber as articulações do conjunto para que, pela análise e em seu percurso semiótico, possa compreendê-las.

A leitura semiótica não é considerada como atribuição de valor ou busca da intencionalidade do artista criador, mas como percurso inverso ao da produção, no caminho do olho que percebe e mediante contato visual com os planos da expressão e do conteúdo. Por esses caminhos/métodos que emergem do encontro desse olho-leitor com a superfície da pintura é que surgem as manifestações das relações entre os dois planos acima referidos.

Descrever, analisar, interpretar são etapas que se intersemiotizam ao longo de toda leitura, no tempo do leitor. É sempre um olhar que aprecia, pensa, reflete, interpreta, avalia e julga. Pintar a obra em sentido inverso é, pois, uma metáfora para o percurso do olhar-leitor e o que lhe é disponibilizado pelo pintor é o texto visual pronto, a obra de arte.

Pablo Picasso⁵⁶, expoente do modernismo, considera que ao leitor deve interessar a obra pintada:

⁵⁵ BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que Pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002, p. 132-133.

⁵⁶ PICASSO, Pablo. (apud CHIPP, Herschel Browning. *Teoria da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 267).

Quando pinto, meu objetivo é para mostrar o que encontrei, e não o que estou procurando. Na arte, as intenções não bastam e, como dizemos em espanhol, o amor deve ser provado pelos fatos e não por argumentos. O que conta é o que fazemos, e não o que tivemos a intenção de fazer.

A análise semiótica resulta de um fazer interpretativo do sujeito leitor/intérprete ao procurar conhecer como são construídos os sujeitos, os percursos, os valores e a significação da imagem, apoiando-se para isso no percurso gerativo de sentido utilizado pela semiótica. A análise pretende re-elaborar o objeto, neste caso o artístico, ao inaugurar um novo texto, criando espaço para o que este tem a dizer e a forma de organização deste modo de dizer o que diz. O produtor do texto visual ao construir seu discurso irá determinar outros sujeitos/interpretantes sejam eles enunciadores e enunciatários, ao se basear em estruturas organizacionais específicas da linguagem de seu objeto.

Buoro⁵⁷ nos diz:

“O texto pictórico manifesta em sua forma os percursos de manipulação que o enunciador propõe ao construir o enunciado. As redes de organização são tecidas por sistemas de relações que regem o plano de expressão, em sua conexão com o plano de conteúdo. A segmentação do texto pictórico é determinada pela categoria da expressão — baseada na manifestação textual — e pelas funções dos formantes: matéricos, eidéticos, cromáticos e topológicos. [...] Deve ser estabelecido um diálogo com as referências do sistema semiótico do mundo natural, tanto quanto com as obras pictóricas em diacronia e sincronia da própria história da arte, posto que a pintura está, constantemente, voltada para a narração de sua própria história”.

O que a teoria semiótica propõe é um modelo teórico para a construção de uma competência, que nos auxilie a interagir com a obra de arte como texto visual produzido por uma linguagem, a qual deve ser aprendida para ser por ele apreendida.

A imagem é centro gerador da leitura, indicando os elementos presentes na teoria semiótica e na história da arte a encaminhar no sentido de ser vista e compreendida. Essa postura é essencialmente semiótica, o objeto impõe-se ao interpretante e mostra-lhe o saber ver para poder ver. A significação do ato emissor ao ato receptor pode ser considerada uma construção muito mais complexa do que a soma das partes apreendidas e demarcadas. Esse construir abarca o

⁵⁷ BUORO, Anamélia B. Op. cit., p.134-136.

entrelaçamento das partes no arranjo como um todo de sentido que se processa em sua rede de combinatórias.

Oliveira⁵⁸ esclarece que:

O chamado ao que olha a pintura para edificá-la impõe que este destinatário repinte a rede de remissões que lhe são impostas e, somente ao cabo da realização de uma série de operações cognitivas, é que o sujeito modificado em suas competências sensíveis, compreende como a tela impõe meios específicos para ser apreendida, e enfim, ser vista. O ver pressupõe um saber ver que só se operacionaliza na medida em que se adentra na teia de significados que permite de posse de um saber, atingir um outro, na complexidade em que o saber se apresenta.

A função do espectador na pintura moderna está longe de ser passiva. Mais do que contemplar, a ele cabe participar. As relações tradicionais e estáticas são substituídas por uma concepção fundada no movimento. Decomposição de um objeto na tela: movimento. Pluralidade de ponto de vista na sua percepção: movimento.

Segundo Peirce⁵⁹ signos, objeto, interpretantes são entidades interdependentes, mas não submissas entre si. Nesta cadeia, os três anéis são irreduzíveis uns aos outros; a passagem de um para o outro não é mecanicamente interdependente, mas ocorre em virtude de uma mediação criativa exercida pelo signo e, por ser mediação, pertence ao reino da terceiraidade.

Ferrara⁶⁰ afirma ser:

Todo código constituído de signos que criam sua própria sintaxe e maneira de representar; logo, para decodificar qualquer sistema, é necessário identificar os signos e a sintaxe que o constituem e lhe dão realidade. O texto não-verbal não exclui o significado nem poderia fazê-lo sob pena de obstruir-se enquanto linguagem. Seu sentido, por força, sobretudo da fragmentação que o caracteriza, não surge a priori, mas decorre de sua própria estrutura significante, do próprio modo de produzir-se no e entre os resíduos sígnicos que o compõem. Este significado não está dado, é produzido.

A leitura de um texto pictórico aciona um processo de conhecimento a partir da experiência e do exercício cotidiano de sua prática: a capacidade associativa e a produção de inferências, conhecimento como interpretação. A obra de arte é uma

⁵⁸ OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p. 19.

⁵⁹ PEIRCE, C. S. Op. cit.

⁶⁰ FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Leitura Sem Palavras*. São Paulo: Ática, 2002, p.14.

forma de alteridade por excelência. E como alteridade, permanentemente desafiante, o entendimento do mundo pode se dar pelo entendimento da arte.

A pintura é considerada um texto não-verbal. O nome não-verbal se justifica exatamente porque nele a palavra não apresenta aquela lógica central que caracteriza o texto verbal, desvencilhando-se da centralidade lógica e contigüidade do sentido. O texto não-verbal tem outra lógica, análoga ao verbal, onde o significado não se impõe, mas pode distinguir-se sem hierarquia, numa simultaneidade.

A esta fragmentação dos códigos, variedades e combinação de vários signos, dá-se o nome de intersemiotização: linguagem complexa estruturalmente; porém mais eficiente enquanto possibilidade de representação. O leitor é aquele que lê, simultaneamente, seus vários estratos ou, não o conseguindo, a eles retorna sem cessar para abrangê-los.

Nos ensinamentos do filósofo francês Merleau-Ponty⁶¹ encontramos a afirmativa:

“[...] jamais a universalidade do quadro resulta das relações numéricas que ele pode conter, jamais a comunicação do pintor conosco se baseia na objetividade prosaica, e que quase sempre a constelação dos signos nos guia a uma significação que não estava em parte alguma antes dela”.

Embora façamos a leitura de uma tela com a observância de seus elementos básicos, tais como: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a escala, a proporção, a dimensão e o movimento, bem sabemos que os elementos visuais apenas planejam e expressam as variedades de manifestações visuais, objetos, ambientes e experiências.

A comunicação vai mais além, ela insere outros dados não anteriormente observados, mas que, a partir da irradiação muda da pintura, se consubstanciam em momentos de inter-relação, integração cósmica. O campo das significações pictóricas está aberto desde que o homem apareceu no mundo.

⁶¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Prosa do Mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 188.

A obra de Di Cavalcanti nos instiga a querer dizer onde talvez ele tenha desejado falar, não com vermelhos quentes e formas gordas, mas entre elas, nas significações que, simultaneamente, delimitam e engendram possíveis significados.

2.3 TINTAS EM DI CAVALCANTI

O artista plástico Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Mello – Di Cavalcanti – nos conta, através de sua obra, construída em traços e cores, o que vê e sente. Sua relação com a mulher brasileira é permeada pela paixão, pelo afeto, pela sensualidade e melancolia, pela brasilidade enaltecida como nos lembra Mário de Andrade⁶²: *Sem se prender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais.*

A obra de Emiliano Di Cavalcanti insere-se na pintura modernista brasileira e de forma mais abrangente, co-participa das vanguardas europeias. No século XX, consideram-se vanguardas os movimentos artísticos que se desenvolvem antes, durante e após a I Guerra Mundial. Tais vanguardas questionaram as formas tradicionais de organização da obra de arte, os “ismos” europeus do início do século colocaram em xeque as próprias pautas que regiam a vida e a sociedade daquele tempo.

Um dos traços identificadores da arte do século XX instaura a integração das várias manifestações criativas. Artes plásticas, literatura, música, arquitetura e cinema procuraram estabelecer entre si um sistema de conexão, de identificação. Diríamos que, se Pablo Picasso realiza uma pintura cubista, essa tendência encontrará seu equivalente tanto na poesia de Guillaume Apollinaire⁶³ como na música de Eric Satie⁶⁴.

⁶² ANDRADE, Mário. Diário Nacional, São Paulo, 8 de maio de 1932. (apud *Di Cavalcanti, 100 anos: As Mulheres de Di*: Rio de Janeiro: Petrobrás, 1997, p. 24.)

⁶³ Segundo Guillaume APOLLINAIRE, o poeta pode ser também um pintor. Foi assim que ele aproximou a poesia da pintura utilizando no verso os caracteres tipográficos, desintegrando a palavra, abolindo verso, dando ao signo lingüístico uma dimensão gráfica como em “La Colombe poignardée et le jeu d’eau”(A pomba apunhalada e o jato d’ água).

⁶⁴ SATIE, Alfred E. L. (1866-1925). Compôs com Picasso e Diaghiler (dos Ballets Russes) um bailado — Parade — que incluía trechos para máquina de escrever e sirene de nevoeiro em associação com os cubistas. ([http:// www.jazclass.aust.com/satie.htm](http://www.jazclass.aust.com/satie.htm) /acesso em 10 de maio de 2005).

Este fenômeno perpassou em todas as correntes de vanguarda artística européia e teve seu correspondente no Brasil com a SEMANA DA ARTE MODERNA (1922).

Merleau – Ponty⁶⁵ traduz essa semiose entre as ações culturais ao nos dizer que:

“É próprio de o gesto cultural suscitar em cada outro, senão uma consonância, pelo menos um eco. [...] Dizemos que num mesmo mundo de cultura os pensamentos de cada um levam no outro uma vida oculta, pelo menos a título de obsessão, que cada um move o outro como é movido por ele, está misturado no outro no momento mesmo em que o contesta: isso não é princípio de ceticismo, mas, ao contrário, de verdade”.

A Semana da Arte Moderna constituiu um marco histórico na arte contemporânea em nosso país, ao registrar a participação de praticamente todos os setores de atividade artística. Em sintonia recíproca, encontramos, dentre os seus idealizadores e participantes Mário de Andrade e Oswald de Andrade na Literatura; Heitor Villa-Lobos na Música; Emiliano Di Cavalcanti e Anita Malfati na Pintura; Victor Brecheret na Escultura. Artistas que, ao logo da década de 20, formarão a tropa de choque de nosso Modernismo, batalhando incansavelmente para implantar uma nova mentalidade artístico-cultural no país.

O movimento de irracionalidade, que se desencadeara na Europa nas últimas décadas do século XIX, desde o decadentismo simbolista, se acentua com a efervescência provocada pela expectativa com o novo século e pela eclosão da 1ª Guerra Mundial. Desenvolvendo-se anarquicamente, os “ismos” se sucediam na Europa através de manifestos, revistas, livros e exposições que não só investiam com ímpeto demolidor contra o já estabelecido, como arrancava com forte aceleração no sentido de realizar uma arte-telúrica, uma arte cataclisma.

É só recolher, aleatoriamente, algumas sentenças emitidas por alguns desses vanguardistas europeus, para se captar a atmosfera de ebulição iconoclasta que eles propõem na arte e na vida: *A realidade se obtém distendendo um pouco as leis da Física e da Química, tornando-se magia.* (Marcel Duchamp). *Todo grande artista tem a brotoeja da provocação.* (Arthur Gravan). *O olho só funciona em estado selvagem.* (André Breton).

⁶⁵ MERLEAU-PONTY, Op. cit., p. 123.

Paris é o centro destas manifestações heresiarcas que se expandem para todo o mundo, propondo o confronto entre a Arte Moderna e a Arte Passadista. Dissemina-se uma verdadeira aversão contra as academias, os museus, o soneto, a rima, a cartola, a sobrecasaca e a polaina, índices do passadismo mental e artístico.

Continuando um hábito cultural que vinha desde o século XIX, circulavam pela Europa, vários artistas brasileiros que ao tomar conhecimento das novidades cubistas, futuristas, dadaístas e surrealistas, entusiasma jovens como Oswald de Andrade, Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, Antônio Gomide, Alberto Veiga Guignard e outros.

Ao retornar ao Brasil, estes jovens começam a divulgar as novas idéias, envolvem outros artistas no sentido de se promover por aqui, o mesmo trabalho de demolição; começam a procurar o “novo” dentro da realidade nacional. Adotam uma atitude de deglutição e não a simples cópia da arte européia.

Não é mais o mero transplante dos estilos europeus sistematizados ao longo do século XIX, mas a correspondência de idéias que aproximam os artistas brasileiros da revolução modernista européia. Há uma importação das formas estrangeiras que, entretanto, se diluem no tratamento que os novos artistas operam, no sentido de descobrir o caminho brasileiro, revalorizando os aspectos do nosso primitivismo. Buscam criar o perfil de identidade nacional.

Os modernistas brasileiros assimilam a ruptura cultural das vanguardas européias e a usam como construção objetiva da realidade nacional. Movidos por essa mentalidade, fazem a Semana de Arte Moderna, em 1922, não só para enriquecer decisivamente nossa consciência artística, mas, também, fortalecer nossa consciência e identidade de povo.

Tornou-se necessário formar quadros de referência que dessem aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. Seria premente instaurar as identidades culturais, ou seja, as marcas que surgem de nosso “pertencimento”, as diferentes etnias, as singularidades lingüísticas, os credos religiosos que compõem o cenário nacional.

Se considerarmos o sujeito sociológico de Stuart Hall⁶⁶, constataremos que a arte está acoplada aos valores sócio-culturais de diferentes semiosferas:

⁶⁶ HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p.11.

“A noção do sujeito sociológico refletia a complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos- a cultura- dos mundos que ele/ela habitava. G.H.MEAD, C.H.Cooley e os interacionistas simbólicos elaboraram esta concepção “interativa” da identidade e do eu, ou seja a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o seu “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e as identidades que estes mundos oferecem. [...] O fato de projetarmos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural”.

A identidade seria este liame profundo entre sujeito e sua estrutura segundo os diferentes contextos existenciais.

Os modernistas preconizavam ser vital visitar à nossa pré-história. Trazer alguma coisa desse fundo imenso, atávico. O propósito da visita não seria apenas a busca de material artístico, mas a posse de todo um sistema de valores, processo que estava implícito na metáfora canibal: para os “antropófagos” modernistas o significado espiritual do rito do canibalismo centraliza-se na transformação do tabu em totem, do “valor oposto” em “valor favorável”.

Seria pertinente dizer que a contribuição mais significativa da fase primitivista do modernismo foi verificar que o potencial cultural e a originalidade brasileira não estavam nem na tradição ameríndia nem na afro-brasileira, e sim em uma combinação das duas, entrelaçado com a tradição portuguesa. As bases culturais do país seriam estabelecidas na herança das três raças, resultando daí uma nova e sincrética cultura brasileira. Era isto que o “mesticismo” significava para os modernistas. Foi no nível artístico que este “mesticismo” pretendeu incluir o espírito do novo negro estereotipado na alma nacional.

Havia, portanto, um movimento em direção ao Brasil, que importa, segundo Antônio Cândido⁶⁷ *na libertação de uma série de recalques literários, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona*, e encaminhava a cultura brasileira à modernidade e ao autoconhecimento.

Essa revisão da cultura brasileira extrapola o campo da arte, com obras tais como *Retrato do Brasil* de Paulo Prado, *Casa-Grande e Senzala* de Gilberto Freire e

⁶⁷ CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976, p. 119.

Raízes do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda, o que nos indica a importância do movimento de idéias instaurado pelo Modernismo.

De todas as obras de Gilberto Freire, *Casa-Grande e Senzala* é a que mais impacto que causou, por conter elementos que constituiriam a base de todos os escritos subsequentes de Freyre, versando sobre o papel das diferentes raças no exemplo brasileiro de integração social e étnica. *Casa-Grande e Senzala* projeta dois temas principais: O primeiro tema é um relato detalhado e lúcido dos efeitos da escravidão sobre os senhores brancos e suas famílias, e sobre os próprios escravos no cinturão do açúcar durante o século XVII, e o segundo tema estabelece uma reavaliação da contribuição africana à colonização do Brasil e à cultura popular brasileira, especialmente a cultura popular do Nordeste.

Neste sentido é uma saída radical a aceitação tradicional do índio como o único elemento não europeu na formação étnica e cultural do país. Freyre tentou equilibrar a balança que, a despeito dos estudos de Nina Rodrigues⁶⁸ e das ocasionais explorações de Sílvio Romero⁶⁹, sempre pendiam a favor do índio em detrimento do africano.

Gilberto Freyre⁷⁰ argumenta que seria idéia extravagante para os meios ortodoxos e oficiais do Brasil, considerar o negro superior ao indígena e até ao português, em vários aspectos de cultura material e moral; mas, mesmo assim, Freire o considera ao afirmar que:

Pode-se juntar a essa superioridade técnica e de cultura dos negros sua predisposição como que biológica e psíquica para a vida nos trópicos. Sua maior fertilidade nas regiões quentes. Seu gosto de sol. Sua energia sempre fresca e nova quando em contato com a floresta tropical.

À semelhança da obra de Freyre, *Raízes do Brasil*, embora não se dedique especificamente ao cinturão das plantações, discute temas amplos do desenvolvimento da sociedade brasileira e tenta explicar, a partir deste desenvolvimento, o despontar de um estereótipo espiritual e psicológico, uma personalidade particular, a qual Sérgio Buarque de Holanda denomina “homem cordial”. No ambiente relativamente desorganizado e isolado do Brasil rural, na época colonial, onde os laços pessoais dominavam mais as relações sociais do que

⁶⁸ RODRIGUES, Raimundo Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1895.

⁶⁹ ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.

⁷⁰ FREIRE, Gilberto. *Casa - Grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2004, p. 370.

os liames políticos, uma tendência em direção ao afeto e à aparente irracionalidade havia caracterizado o caráter do homem brasileiro no processo de formação cultural. Atribuem-se a continuação desta afetividade e cordialidade à presença dos negros, receptores de posturas não-revolucionárias, com uma disposição natural para a bonomia e indolência, às quais, rapidamente, sucumbiu a sociedade colonial com sua carência de organização.

Para Buarque de Holanda⁷¹:

À influência dos negros, não apenas como negros, mas ainda, e sobretudo, como escravos, essa população não tinha como oferecer obstáculos sérios. Uma suavidade dengosa e açucarada invade desde cedo, todas as esferas da vida colonial.

As teorias de Freyre e Buarque de Holanda complementam uma a outra no tocante ao oferecimento de uma melhor compreensão da mitologia nacional dos anos trinta e sua noção de incorporação sócio-racial. A aspiração de Freyre de afáveis relações raciais brasileiras foi um pré-requisito para o homem cordial de Buarque de Holanda.

Ambos os mitos dependem da idéia de uma oligarquia branca, suficientemente poderosa e bem estabelecida, para permitir que a afetividade “natural” de seus subordinados, negros na grande maioria, se desgastasse; mas não destruísse sua capacidade de controle social e de manipulação da mobilidade, um sistema no qual o mulato era o elemento-chave porque parecia ser a prova física da harmonia.

Em *Sobrados e Mucambos* Freyre⁷² afirma que “a *simpatia à brasileira -o homem simpático de que tanto se fala entre nós [...] - essa simpatia e essa cordialidade, transbordam principalmente do mulato*”.

Na obra “*Conceito de civilização brasileira*” Afonso Arinos de Mello Franco⁷³ envolve seu conceito de inferioridade racial em terminologia cultural. Embora não negue uma cultura ao africano e ao índio, enfatiza que eles não são provedores de uma civilização, sendo a diferença entre cultura e civilização um dos estágios do desenvolvimento.

⁷¹ HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José de Olympio, 1971, p. 36.

⁷² FREIRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Lisboa: Livros do Brasil (s.d), p. 645.

⁷³ FRANCO, Afonso Arinos de Mello. *Conceito da Civilização Brasileira*. São Paulo: Nacional, 1936, p. 197.

A cultura habilita o homem a interpretar o meio em que vive, enquanto a civilização canaliza a natureza para o uso próprio do homem. Mello Franco não foi o primeiro autor a chamar atenção para a exuberância da mulata brasileira, mas, sem dúvida, foi o único a relacionar tal característica ao que denomina a ostentação urbana da República Velha. *O prazer do ornato, o gosto da ostentação, típicos da raça mestiça, passaram a se firmar poderosamente na administração pública.*

Dessa maneira, o Brasil nasceu do conflito entre duas culturas (a africana e a indígena) e uma civilização (a européia ou portuguesa) emergindo a última como vitoriosa no plano social e econômico, e as primeiras limitando-se à infiltração religiosa e artística que modificariam as manifestações culturais da civilização brasileira em relação à sua base em grande parte européia. As conclusões de Mello Franco são similares às de Freyre. Contudo, o autor de Casa Grande e Senzala considerou a miscigenação no Brasil-Colônia como um fator vital na determinação da originalidade cultural brasileira e seu registro de relações sociais afáveis.

Tornava-se urgente, pois, tirar dos recursos imensos do país em seus tesouros de cor, de luz, uma manifestação superior de nacionalidade refletida em telas e nos mais diversos tons de paleta. Um levantamento iconográfico deste período nos aponta a presença constante da paisagem e do homem brasileiro. Essa referência permanente pode ser justificada na medida em que, pela primeira vez, a arte brasileira sistematiza uma posição em relação à sua cultura.

A partir de contextos históricos, sociológicos, artísticos e semióticos, decodificaremos o caráter nacional e a brasilidade de nossa arte nas obras de Emiliano Di Cavalcanti. A originalidade de uma cultura constituída por uma teia de referências indígenas, africanas e européias, de forma contraditória e única, transparece em suas telas através de uma luminosidade ímpar.

As obras selecionadas, textos, contribuem para a reconstrução da estética do discurso a que nos propomos.

3 MOLDURAS

É o mais brasileiro de nossos pintores que por ser aquele que mais contribuiu para nosso processo cultural e artístico com sua visão, com suas raízes expostas – quem mais mostrou no tempo aspectos nacionais, quem melhor soube expor uma sensibilidade com a qual nos identificamos, com aspectos que não saberia dizer onde começam e onde terminam. Mas é.

Carlos Scliar

Di Cavalcanti, artista na acepção fecunda da palavra, se destacou pelo comprometimento com as causas sociais, os brasileiros excluídos, verdadeiros pilares da cultura nacional, com a esperança de que fossem valorizados e reconhecidos. Ele nos diz através de seu discurso pictórico, ainda que metafórico e colorido, das dobras amarfanhadas de nosso povo, da ânsia de ser e viver do brasileiro. Entre segredos e enigmas, as multiplicidades contraditórias se integram e nos sinalizam as dificuldades e obstáculos que perpassam o conhecimento e expressão do que somos e vivemos.

Sob a inspiração de novos modelos estéticos, a imagem da mulher em Di permite uma ampla e diversificada pesquisa imagética, revelando em muitas faces a criatividade do pintor.

Seus quadros foram contemplados pelas mais diversas camadas sociais, desde os meios da alta burguesia, que os adquiriam, ao homem do povo, que admira seus murais. Eles conservam esse tributo essencial e humano de arte, em sua expressão mais autêntica que é o poder de comunicação.

O escritor Jorge Amado⁷⁴ testemunha a unidade de sua obra pela circunstância e permanência brasileiras. Reconhece que a arte emiliana incorpora

A mulata que Di foi buscar quase recém - saída da senzala para fazê-la a grande dama brasileira, para dar-lhe uma proeminência e uma realidade deslumbrantes. Grande criador do Brasil, grande homem de nosso tempo, por demais nos ensinou na construção generosa de sua obra e no exemplo de sua vida igualmente generosa – ele se dava por inteiro todos os dias, a cada instante, com plenitude. Maravilhosa figura de nossa verdade, de nossa originalidade cultural, de nossa mistura de sangues, de som e da cor resultantes da fusão: mais do que pintor imortal das mulatas, um imortal pintor de um povo mestiço, expoente da cultura mestiça do Brasil.

A reivindicação que faz o modernista é que a significação histórica não é uma simples questão do que a arte representa. Deve, outrossim, ser descoberta -ou sentida – na resposta do espectador. Seu efeito perturbador sobre o leitor consistia antes em tornar presentes na imaginação justos aqueles componentes que a vida social moderna não podia permitir que estivessem juntos na prática. Neste sentido é que o Brasil devia ser reinventado – reencontrado e revisto com um olhar nacionalista, sem preconceito e de profunda auto - estima.

⁷⁴ AMADO, Jorge. (apud, *Di Cavalcanti. 100 anos. A Mulheres de Di*. Rio de Janeiro. Petrobrás, 1997, p. 53.)

Sob a nova perspectiva com a qual se olhava a realidade brasileira, a imagem da mulher também sofria transformações, provenientes não só das novas propostas estéticas como também das mudanças sociais que se processavam. O papel da mulher na organização produtiva e na geração de uma população nativa faz dela um símbolo privilegiado na formação da identidade e cultura nacional. A pintura de Di será estudada de forma descritiva por meio das marcas deixadas em sua manifestação textual. Portanto, encontra-se no arranjo discursivo o guia direcional do olhar do observador para ver o visível e o como se faz visível, orientando-o a reconstituir a manifestação textual. O interesse da semiótica está em conhecer o enunciador enquanto produtor do enunciado, ou daquilo que ele implica, assim como o enunciatário construído pelo objeto de sentido realizado.

É o fazer semiótico e o movimento de análise pautado entre o construído e o observável num ir-e-vir entre o objeto e a teoria que o definem como práxis científica. Não importa se a análise começa pelo reconhecimento dos traços mínimos que compõem as figuras, ou apreendendo as suas qualidades sensíveis, ou ainda pela apreensão de unidades mais amplas que compõem “blocos de significação” que podem ser decompostos. O caminho será sempre o de segmentação do conjunto, do todo em partes, orientando-nos nos percursos de descrição da ação pictórica e dos efeitos de sentido que atuam naquele que a apreende.

Um objeto semiótico é o resultado de uma leitura que o constrói, e, a pintura como significante faz parte de um sistema semiótico do qual é uma das manifestações possíveis.

Ao considerar o texto como objeto de significação e comunicação, as análises exploram o significante plástico presente ao plano de expressão e sua correlação com o plano de conteúdo, assim como também considera as relações estabelecidas com o que é externo ao texto.

A expressão do significante plástico se dá, gerativamente, definindo o objeto pela sua manifestação material, circunscrevendo-o e delimitando-o pelo que ele não é.

Dessa maneira, o enunciador-produtor, coloca-se ele próprio no espaço da enunciação, instaurando um espaço do enunciado, espaço do dito.

Como a enunciação é o ato de produção do discurso, lugar de relação entre

o sujeito que enuncia e o enunciatário, ela ao mesmo tempo projeta no discurso aquele que enuncia e para quem enuncia.

Nessa perspectiva, estão presentes ao discurso tanto o seu aspecto de produção como de comunicação, pois o sujeito, ao construir enunciados, constrói também, como reflexo e origem, a situação de que fala.

Um mundo construído no e pelo discurso, que será desvendado por aqueles que, seguindo as marcas tanto do enunciador como das relações formais articuladas e concretizadas no texto, as re-construir e as re-significar.

3.1 DI CAVALCANTI: UMA SEMIÓTICA DA PAIXÃO

De espírito e temperamento irrequietos, desde muito jovem, Di Cavalcanti já se inicia trabalhando como caricaturista, colaborando para alguns jornais e revistas da época. Sua passagem pela Europa se fez muito cedo também, colocando-o em contacto com o que havia no mundo da arte. De volta ao Brasil e em contato com seus colegas de São Paulo, não é de todo improvável que tenha mesmo, como se diz, sugerido a realização de uma semana de arte moderna.

Concretizado o sonho em 1922, a Semana de Arte Moderna teve lugar em São Paulo no Teatro Municipal. Para o evento Di fez a capa do convite, além de ter participado intensamente ao lado de um número significativo de importantes personalidades da cultura contemporânea, como o poeta Mario de Andrade e o músico Villa Lobos.

A denominação Arte Moderna cunhada na Europa com a realização da célebre exposição dos impressionistas, no final do século XIX, continuava em vigor, acolhendo os movimentos que se seguiam: “fauve”, “expressionista”, “pontilhista”, “dada”, “surrealista” e, simplesmente, artistas “modernistas”. Estes movimentos de plena liberdade de expressão, tal como um rio, logo mais tarde se torna caudaloso e com ímpeto, vai desaguar no “cubismo”. Foi o fechamento de todo um ciclo de transformação operado na transformação da vida, sentida nas mais diferentes vertentes da criação estética, literatura, música, teatro, sem falar na contribuição do pensamento filosófico, científico e social de profunda repercussão no correr daqueles anos de intensa atividade intelectual.

Na pintura, como de resto nas artes plásticas como um todo, a revolução operada na forma de “ver” e de conceber a realidade levou os historiadores de arte, diante do impacto causado pela obra cubista de Braque e Picasso, a defini-la como sendo “um novo domínio no campo da visualidade”, processo pelo qual, a exemplo do método de representação, inaugura novo capítulo no campo da geometria, ao proporcionar o registro da representação simultânea dos múltiplos aspectos formais, numa sucessão de planos, de cortes superpostos e sintéticos.

Nossos artistas, permeáveis às novidades, se deixaram contaminar pelo novo. No conjunto da obra de Di Cavalcanti, encontramos os exemplos das diversas incursões por ele feitas no âmbito nada restrito das formas modernas de se expressar, neste caso no desenho e na pintura.

“*Em Di*” escreveu Amaral⁷⁵ -, “*o desenho antecede à pintura, o traço à cor, como expressividade, sua modernidade emergindo já na liberdade marcante da caricatura e do desenho de humor*”. A pintura de Di não saberia prescindir do suporte prévio fornecido pelo traço, onde se anunciam as qualidades daquela. Nela, o contorno está sempre presente e conspícuo, a linha contendo a sombra (como dizia Leonardo da Vinci), as cores e volumes. Para isso, aliás, talvez conte muito a larga presença da caricatura, do desenho de humor e, em especial, a ilustração nos primórdios da produção do “menestrel dos tons velados”, como o denominou Mário de Andrade.

Em seus desenhos predomina a linha sensível, segura, às vezes majestosa, herdada do neoclassicismo do Picasso da primeira metade da década de 20. Segundo nos relata Araújo⁷⁶:

Depois de ter percorrido um caminho balizado, no começo pelo expressionismo, incluindo ainda ligeiras incursões recorrentes pelo que Tarsila denominou o “serviço militar obrigatório do cubismo”, nosso artista acabou se fixando num gesto fluido, sinuoso e melódico. Acrescentou-lhe ainda certo espessamento luxuriante, abarrocado, quer de contornos, quer de sombreados e volumes, que resulta de suas vivências tropicais e de sua natureza sensual.

Nestes desenhos Di Cavalcanti viaja em torno de seu universo habitual: cenas e personagens de café-concerto, mesas de bar, cenas de teatro ou de circo, alguns interiores langorosos, crônicas de época, de rua e em especial o seu tema

⁷⁵ AMARAL, Aracy. *Desenhos de Di Cavalcanti na Coleção do MAC/USP*. São Paulo, 1985. p. 9.

⁷⁶ ARAÚJO, Olívio Tavares. *O Olhar Amoroso*. São Paulo: Momo Edições de Arte, 2002, p.171

obsessão: a mulher. Falar da mulher em Di é um topos obrigatório na exegese de sua obra. Em intimidade ou despidas, lá estão elas a serem reverenciadas em traços e cores, contrastes e confrontos, num mundo que as fazia oscilar entre sonhos, lutas, conquistas, posse, recato e fulgor.

O poeta Carlos Drummond de Andrade⁷⁷ em *Pacto* revela-nos as relações privilegiadas de Di Cavalcanti com a mulher.

Que união floral existe
entre as mulheres e Di Cavalcanti?
Se o que há nelas de fero ou triste
a ele se entrega, confiante?
(...)
Que lhe soprou a ciência plástica
de resumir em cor o travo
das mais ácidas, o mel intenso
das suburbanas, o peso imenso
de corpos que sonham dar-se?
(...)
É o Rio que, feito rio
de vivência, lhe flui nas tintas
de um calor pedindo nudez?
O engenho de cana, avoengo,
a mastigar doçuras de vez?
(...)
Tudo é pergunta, na criação,
e tudo canta, é boca,
no belveder dos setenta anos,
entre nuvens escravas.
Multiamante,
Di Cavalcanti fez pacto com a mulher.

Seus desenhos nos falam dessa mulher cantada pelo poeta, da sua vitalidade como manifestação plena de Eros, como o oposto de Tanatos, e não apenas como erotismo concretizado. O desenho em Di Cavalcanti é estuante de vida e vontade de viver, exalando de sua obra o prazer de fazer, de estar criando, inventando, executando. A mulher por ele foi sentida e nela enredou-se. Com suas mãos gorduchas e seu poder criador, mostrou-se algo macunaímico e imbatível amante, em mais de um sentido da palavra, da beleza aquecida da mulata.

3.2 EXPRESSIONISMO MORENO EM CORES E FORMAS LIBERTAS

O expressionismo provocou uma ruptura na arte moderna, no início do século XX. Na pintura propõe o abandono do preceito impressionista de captar a natureza

⁷⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1973, p. 309.

em sua exterioridade enaltecendo a bidimensionalidade da pintura, valorizando a linha e o plano em prol do espaço perspectivo. Opõe-se à impressão, pois esta se dá num movimento do exterior para o interior, ou seja, o artista pinta interessado em captar as imagens do mundo natural, enquanto no expressionismo, os artistas voltados às motivações “interiores”, captam os “sentimentos” e os exprimem no seu imediatismo.

Nessa busca, apóiam-se ou não em figuras surgidas da memória, que vão sendo construídas num desenho ágil e anguloso. Não se pretende mais captar as impressões do mundo natural num trabalho extra - atelier como o realizado pelos pintores impressionistas, que procuravam apreender a “realidade” e transpô-la na tela empregando os meios pictóricos que garantissem a percepção visual do artista.

Comparando ao modo de existência semiótico, ao mesmo tempo “real” e “imaginário”, observa-se que os objetos do mundo natural de que constituem o “significante” se transformam pelo efeito da percepção, em objetos do “significado” da língua.

Para Greimas⁷⁸ é *“pela mediação do corpo que se percebe que o mundo transforma-se em sentido - em língua - , que as figuras exteroceptivas interiorizam-se e que a figuratividade pode então ser concebida como modo de pensamento do sujeito”*. É estabelecida uma relação entre sujeito e mundo – pela mediação de um “corpo que sente”, que transforma um “estado de coisas” deste mundo em “estado de alma” do sujeito, tendo em vista sua ação e competência modal.

Argan⁷⁹, ao definir o expressionismo, argumenta que:

O expressionismo, na verdade, é um fenômeno europeu com dois centros distintos: o movimento francês dos fauves (“feras”) e o movimento alemão Die Brücke (“a ponte”). Os dois movimentos se formam quase simultaneamente em 1905 e desembocam respectivamente no Cubismo na França (1908) e na corrente Der blaue Reiter (“o cavaleiro azul”) na Alemanha (1911). A origem comum é tendência antiimpressionista que se gera no próprio Impressionismo, como consciência e superação de seu caráter essencialmente sensorial, e que se manifesta no final do século XIX com Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch e Ensor. [...] Diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude sensitiva, o expressionismo uma atitude volitiva, por vezes agressiva. Quer o sujeito assumira a realidade em si, subjetivando-a, quer projete-a sobre a realidade, objetivando-se, o encontro do sujeito com o objeto, e, portanto, a abordagem direta com o real, continua a ser fundamental. O

⁷⁸ GREIMAS, A. J. e FONTAILLE, J.. *Semiótica das Paixões: dos estados das coisas aos estados da alma*. São Paulo: Ática, 1993, p.13-15.

⁷⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 227.

Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos realistas que exigem dedicação total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e segundo no plano da ação. [...] Assim se esboça, a partir daí, a oposição entre uma obra engajada, que tende a incidir sobre a situação histórica, e uma arte de evasão, que se consideraria alheia e superior à história. Somente a primeira (a tendência expressionista) coloca o problema da relação concreta com a sociedade e, portanto, da comunicação; a segunda (a tendência simbolista) o exclui, coloca-se como hermética ou subordina a comunicação ao conhecimento de um código (justamente o símbolo) pertencente a poucos iniciados.

Retomando Argan, entendemos que no expressionismo, há uma necessidade do artista perpetuar no corpo da obra o seu corpo sensível, levando-nos a apreciá-la passionalmente. Dessa maneira o “corpo pictórico é o arquivo das marcas do corpo físico e intelectual do criador, de sua corporificação de um enunciador que traz para dentro da obra, inscrevendo nela o corpo do enunciatário”. As pinturas expressionistas como consequência da rapidez do traçado e dos aspectos tanto subjetivos como objetivos de sua produção, apresentam deformações ou distorções que as afastam da iconicidade, do “parecer real”, propiciando-lhes uma plasticidade que é característica deste movimento. Por outro lado, a ênfase no conteúdo que pretende comunicar, faz o expressionismo ser reconhecível em qualquer época, independente das imagens serem figurativas ou abstratas e da nacionalidade dos artistas.

O exercício da fenomenologia exige de nós, como nos adverte Peirce, que estejamos aptos para olhar os fenômenos com os olhos do espírito prontos a captá-los. O olhar primeiro é contemplativo, ávido por visualizar o que lhe é disponibilizado pelos sentidos. É necessário deixar que os fenômenos se mostrem e nos falem; daí a auscultação ser imprescindível, antecedida de qualquer interpretação. É o estágio da singularidade para o que se apresenta que nos disponibilizará para as impressões sensórias e abstratas despertadas pelos fenômenos. Este estágio desarmado, onde há a suspensão de julgamentos pela demora na contemplação do sensível, é específico da primeiridade.

Para lermos, semioticamente, mister se faz não perder a sensibilidade para os aspectos qualitativos dos signos, ou seja, para o seu caráter de quali-signo. O signo só diz o que diz pelo seu modo de aparecer, através de suas qualidades; neste nível ele é considerado como pura possibilidade qualitativa.

O olhar segundo caracteriza-se por ser observacional, nele nossa capacidade perceptiva entra em ação. Estar alerta para a existência singular do fenômeno,

discriminar os limites que o diferenciam do contexto ao qual pertence, distinguir partes e o todo percebido, constituem etapas que se correlacionam e estabelecem a dimensão do sin-signo do fenômeno, para o modo como sua singularidade se presentifica.

Essa observação perpassa pelas características existenciais, fazendo deste signo um ser singular e único, específico do universo no qual ele se manifesta e faz parte. Ao analisarmos o modo de existência de um determinado fenômeno, o fazemos analisando-o no seu caráter de sin-signo. Se considerarmos que todo existente compõe com outros existentes uma classe que lhes é específica, verificaremos que todo sin-signo funciona como uma atualização de um legi-signo.

Neste momento, instaura-se uma nova etapa, o terceiro olhar, regido pelo desenvolvimento da capacidade de generalização; abstrai-se o geral do particular; extrai-se de um dado fenômeno àquilo que ele tem de comum com todos os outros com quem compõe uma classe geral.

As funções exercidas pelos legi-signos referem-se às regularidades, às leis, leva-se em consideração os aspectos mais abstratos do fenômeno, responsáveis por sua localização numa determinada classe de fenômenos. Os sin-signos corporificam os quali-signos e os legi-signos funcionam como princípio-guias para os sin-signos; portanto, os quali-sin-legi-signos são aspectos inseparáveis que as coisas exibem e fazem com que elas funcionem com símbolos, fá-las representar algo que está fora delas e, sobretudo, produzir um efeito em uma mente interpretadora.

O signo sempre corporifica, presentifica uma coisa. Não há separação explícita entre o mundo feito de coisas e as linguagens constituídas pela imaterialidade dos signos. Peirce nos adverte que todo o signo é também um fenômeno consubstanciado em nossa mente. A semiótica busca nos fenômenos as propriedades que os habilitam a agir como signos na observância de suas qualidades (quali-signos) sua existência (sin-signo) e seu aspecto de lei (legi-signo).

O signo possui dois objetos denominados como objeto dinâmico e o objeto imediato (interno ao signo). O objeto imediato estabelece uma dependência em relação à natureza do fundamento do signo uma vez que ele determina o modo como o signo pode se referir ao objeto dinâmico que se situa fora dele (elemento externo ao signo).

Daí, a possibilidade de desenvolver três espécies de olhares. Peirce⁸⁰ nos diz que

Os signos são divisíveis conforme três tricotomias, a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com o seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu Interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou um signo de fato ou um signo de razão.

Ao lermos a imagem da mulher em Di Cavalcanti, o objeto imediato é um recorte que o objeto imediato apresenta de seu objeto dinâmico. O modo como a mulher está representada em suas telas se refere à mulher das décadas de 30 a 60; diferentes, portanto, das mulheres contemporâneas. À medida que nos aproximarmos do objeto dinâmico, faz-se necessário delimitarmos nosso ponto de regressão de signos, ponto este que estará atrelado à nossa proposta inicial de revelar os aspectos de sedução e lirismo da mulher na linguagem pictórica de Di Cavalcanti como caracterizadores de nossa brasilidade.

Cumpramos ressaltar que o objeto dinâmico determina o signo. Só temos acesso àquilo que o signo significa pela mediação do objeto imediato, que é interno ao signo. Com essa visão teórica nos reportaremos às telas em análise, delimitadas anteriormente.

Os signos se reportam aos seus objetos dinâmicos através de três modos: o icônico, o indicial e o simbólico. O ícone é um signo que representa seu objeto por apresentar qualidades em comum a ele, certa semelhança com as qualidades de algum objeto, por conseguinte, as referências do ícone são ambíguas e indeterminadas. Santaella⁸¹ nos afirma que

Elas dependem do campo associativo por similaridade que os quali-signos despertam na mente de algum intérprete. Quando exploramos o aspecto icônico do signo devemos estar atentos ao poder sugestivo e evocativo dos quali-signos, pois é desse poder que depende a possível referencialidade dos ícones.

A análise da indexicalidade é direta e pouco dicotômica. Os sin-signos dirigem-se aos objetos dinâmicos de que os sin-signos são partes. Os índices se

⁸⁰ PEIRCE, Charles S. *Semiótica*, São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 51.

⁸¹ SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thonsom Learning, 2004, p. 36.

delineiam por marcas, traços, pistas, definidas por Ginsburg⁸² como: *“Pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível”*. Eles são existentes com os quais nos defrontamos continuamente.

O aspecto simbólico do signo é campo fecundo, suas bases são os legi-signos e perpassam pelas convenções culturais, nos conduzindo a um vasto campo de referências que abrangem costumes e valores coletivos, padrões estéticos e comportamentais. A pintura seleciona sua própria forma de expressão e a significação se determina pelo arranjo de sua plástica, organizada por meio da sintagmatização dos traços do plano de expressão em articulação com os planos de conteúdo. Assim observa Gombrich⁸³: *as obras de arte são, constantemente reveladas, capazes de visar uma multitude de fins e de sobreviver à grande quantidade de mudança na maneira de lhes acentuar, da utilidade ao prazer, do conteúdo à forma.*

O signo age efetivamente como signo na relação com o interpretante; ao ser interpretado, este ato envolve os aspectos do signo referentes ao seu fundamento e à sua relação com o objeto. Por ser múltiplo e variável, o signo modifica-se de acordo com o observador, pois, na posição de interpretante dinâmico não deixa de ser signo em diálogo com o signo que está sendo interpretado. Sua autonomia é relativa em relação ao intérprete que exerce a função de atualizar alguns níveis que subjazem no signo. A análise semiótica empreende este diálogo de signos visto sermos signos que respondem a signos. Toda semiose possui uma objetividade semiótica que deve conduzir de maneira responsável à análise semiotizada.

Santaella⁸⁴ nos propõe, como início de análise semiótica, que façamos a experiência fenomenológica descrita

De acordo com as três categorias, são três as fases dessa experiência: 1) Disponibilidade contemplativa, deixar abertos os poros do olhar: com singeleza e candidez, impregnar-se das cores, linhas superfícies, formas, luzes, complementaridades e contrastes; demorar-se tanto quanto possível sob o domínio do puro sensível. 2) Observar atentamente a situação comunicativa em que a pintura nos coloca; a experiência de estar aqui e agora diante de algo que se apresenta na sua singularidade, um existente com todos os traços que lhe são particulares. 3) Generalizar o particular em função da classe a que ele pertence. Neste nível, não se trata mais apenas de qualidades apreendidas, nem de singularidades percebidas, mas de enquadramentos do particular em classes gerais.

⁸² GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.150.

⁸³ GOMBRICH, E. *Refléxions sur l' historie de l' art*. Paris, Editions Jackeline Chambon, 1992, p.76.

⁸⁴ SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica Aplicada*, São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004, p. 86.

Essa experiência provoca um turbilhão de idéias, como se penetrássemos nas linhas, nas cores, formas, contrastes e fizéssemos deste momento puro domínio do sensível. A pintura se constitui tanto de um espaço imanente, quanto, diante de nós, manifesta sua materialidade e nos faz sentir, exigindo de nós competência para interagirmos com ela.

A relação estabelecida é intersomática, pois o fazer sentido pressupõe, da nossa parte, uma experiência também de co-presença. Nessa ocorrência, experimentamos a pintura com todos os nossos sentidos, começando pelo olhar, mas, não somente por ele, e acompanhamos as indicações de ordem sensorial que nos sensibilizam.

Vivenciamos um instante de conjunção com o objeto, um instante singular de suspensão, de imobilidade do espaço e do tempo. Os momentos são demarcados: o tempo do conhecido e sua relação com a experiência vivida; o tempo seqüencial e a lembrança do que nele passou, e no tempo futuro a experiência do presente que nele permanece.

Como um texto estético, a obra de arte age sobre o sujeito, dependendo da maneira como se encontra estruturada, de como se apresenta, de como se faz presença e de como os efeitos dessa presentidade encontram-se nela inscritos.

Através da obra de arte tanto o artista quanto o espectador procuram transfigurar tanto o que vêem como o que apercebem dentro de si. A experiência estética não é a experiência da presença, é a experiência da realidade de um objeto que exige que nele o sujeito esteja presente para ser. Ela é, portanto, a experiência de um aparecer e o seu ser do objeto reside neste aparecer, porque o objeto é inteiramente sensível. Huyghe⁸⁵ nos lembra:

Quer o artista seja, sobretudo racional ou afetivo, quer se deixe levar por uma ordem de preocupações ou por outra, é sempre conduzido a um resultado final: revelar e comunicar a sua verdade mais íntima, pela qual pretende substituir a do espectador, na medida em que este se deixar absorver pela contemplação da obra.

A arte seria como uma ponte lançada entre os seres, pois ao acolher e transfigurar a inquietação humana, ela também oferece o eco, a harmonia, àquele que a procura e, neste liame fecundo, se instaura não só sentido, mas conhecimento e atividade espiritual.

⁸⁵ HUYGHE, René. *O Poder da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 83.

3.3 LEITURA DA TELA I – SAMBA



Samba (177x 154cm) - 1925. Pintura a óleo.

No plano puramente sensório e sensível, passamos a ler a tela Samba, óleo em tela, com a dimensão de 177x154 cm; pintada em 1925, na fase modernista de Di Cavalcanti. A pintura é uma duração a ser vivida pelo sujeito que a olha e com ela estabelece uma relação interativa. Uma ação que o desperta para revivê-la, pois, como precisa Merleau – Ponty⁸⁶, ter a experiência de uma estrutura não significa que iremos recebê-la com passividade, mas necessário se faz vivê-la, retomando-a, e, sobretudo, integrá-la para reencontrar o sentido permanente.

A exuberância das cores amarela, vermelha, ocre, bronze são complementadas pelo verde, azul e iluminadas pelo branco. As linhas predominantes são curvas, sinuosas, formas angulosas que se repetem em toda a superfície da tela quer nos elementos constituintes em destaque quer no fundo que recobre o quadrante superior direito da tela.

No espaço bidimensional e fixo da tela, o pintor sistematiza as suas sensações, percepções e idéias, quer do mundo interior, quer do mundo exterior, dimensões que, concretamente, a pintura testemunha ser patamares em paralelo e intercomunicantes. Presentificados na tela, esses se encontram associados ao cunho interpretativo e persuasivo do criador que impregna toda e qualquer composição.

O segundo fundamento do signo está em seu ser de existente, o sin-signo. A realidade existencial que se apresenta para a análise é uma reprodução de um quadro, evidentemente que tal fato interfere, sobremaneira, na análise dos quali-signos que se tornam diferentes ao alternar o suporte no qual eles se consubstanciam.

Todo quadro constitui um objeto singular e nisto o quali-signo é característico, pois nele se instauram elementos substanciais tais como textura, marca do gesto, dimensão, ambiente no qual está inserido, suporte escolhido, pinceladas, granulações das tintas, inserção de outros componentes na composição dessas, o gesto de inscrição ou não do pintor, enfim nos constituintes de sua corporeidade física.

A tela em estudo é uma reprodução, logo a observância destes dados ficará comprometida pelo não alcance de todos esses elementos que a particularizam. De uma visão global do que é mostrado, o olho, órgão que opera inteiramente por

⁸⁶ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

relações, por meio de contrastes entre os constituintes, traça percursos cujas estratégias definem-se no e pelo perceber as partes do todo ou o todo e suas partes. Entre esse ir e vir, a comparação entre os traços, o estabelecimento das semelhanças e diferenças, tornam visíveis o percebido.

O terceiro fundamento do signo está em seu aspecto de lei. Esse sin-signo em análise pertence à classe da pintura a óleo e enquadra-se no gênero modernista. Sob o termo genérico Modernismo resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico da civilização industrial.

Argan⁸⁷ define, sinteticamente, as tendências modernistas como:

São comuns às tendências modernistas: 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação aos modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre as artes "maiores" (arquitetura, pintura e escultura) e as "aplicações" aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário, etc.); 3) a busca da funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um estilo ou linguagem internacional ou européia; 5) o esforço em interpretar a espiritualidade que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo. Por isso, mesclam - se nas correntes modernistas, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais. Por volta de 1910, quando o entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se à consciência de transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do Modernismo as vanguardas artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.

No começo do século XX, a ciência e a técnica oferecem espetaculares invenções: surge o automóvel, o cinematógrafo e as máquinas voadoras. Começa a era da velocidade, do conforto e do bem viver. O resultado desta prodigiosa aceleração é um progresso material espantoso, mas que não consegue esconder um brutal contraste: a maior parte da população do globo permanece subdesenvolvida e subalimentada, sem partilhar dessa riqueza.

Através das obras de Sigmund Freud (*A Interpretação dos Sonhos*, 1900) e de Henri Bergson (*A Evolução Criadora*, 1907) alcança-se uma nova consciência sobre a complexidade da natureza humana. Pesquisando novas maneiras de penetrar no inconsciente, por meio da técnica de associações livres de idéias, do estudo dos erros lingüísticos, dos lapsos "involuntários" de memória e, sobretudo,

⁸⁷ ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p.185.

pela interpretação dos sonhos, Freud ofereceu rico material, fartamente aproveitado pelos artistas de nosso século. Também Bergson, ao sublinhar a importância da intuição na compreensão do mundo, sugeria a esses artistas que a consciência humana não podia limitar-se a estreitas análises científicas para desenvolver uma atividade intelectual que conseguisse captar a atmosfera fervilhante do novo tempo.

A mulher abandona pouco a pouco sua lânguida e irreal atitude romântica, sua palidez enfermiça, e começa a agir, a participar das atividades que até então lhe eram proibidas: os estudos superiores, a empresa comercial, o mundo esportivo.

O surgimento da chamada arte moderna está diretamente relacionado a todo este processo. Sintonizando-se com os progressos da época, o artista transforma em material criativo a máquina e o mecanicismo.

Enquanto isso, a burguesia, bailando ao compasso da valsa ou admirando as piruetas do “can-can”, expressava sua intensa e frívola alegria de viver. Em mansões suntuosas, entre festas, ópera e operetas, desfrutavam o brilho de suas paixões. Entretanto, essa opulência e essa velocidade ocultavam misérias, injustiças e ambições. Sem suspeitar disso, a humanidade precipitava-se para a I Guerra Mundial que significaria o fim da “belle époque”. É época contraditória, mas apaixonante, pois nela surgem os impulsos que transformarão a vida social e política do século XX, sua ciência, sua arte, sua cultura: época multiforme, variável, inquieta, e que já anuncia uma atitude bem característica de nosso tempo: a “renovação permanente”.

A crise de 1929 é aparentemente superada, mas a paz não consegue fortalecer-se. Os regimes totalitários (Mussolini na Itália, Hitler na Alemanha), os nacionalismos exacerbados, as agitações e distúrbios sociais estão mostrando a instabilidade de um sistema político e econômico que conduzirá o mundo para uma nova guerra.

O período delimitado entre as duas guerras vai mostrar uma Europa invadida pela moda americana: os coquetéis e o uísque substituem o xerez e o champanhe; todos se sacodem ao ritmo desenfreado do “jazz”, do “charleston” ou se amam ao som do “fox-trot” e do “blues”.

Após quatro anos de austeridade, de sofrimento e de luto por tantos mortos, irrompe em todo mundo uma verdadeira explosão de despreocupada alegria. Os anos loucos marcam principalmente a década de 20: está na moda ser rico, dispor

de grandes comodidades no lar, percorrer o mundo em rápidos automóveis ou aviões, jogar tênis.

As mulheres, que, no decorrer da guerra, haviam substituído os homens nas fábricas, nos escritórios e no campo, adquirem extraordinária independência. Embora seus salários fossem inferiores aos dos homens, elas conseguem romper com muitas restrições sociais: abandonam os espartilhos, usam saias curtas, bordadas com muita renda. As pernas começam a aparecer, cheias de curvas, lisas, tratadas, macias, enfeitadas com braceletes e até mesmo maquiadas.

Todo este efervescente tipo de vida constituirá o modelo, a aspiração do homem médio do mundo ocidental. Alcançá-lo é, pois, a finalidade de sua luta cotidiana. Então, a atmosfera da década que criou o radar, o elevador automático, o teletipo vai ser profundamente ambígua. De um lado, superficial e desafiante, do outro pessimista e aniquiladora, pois ninguém tinha certeza absoluta de que a paz e a prosperidade eram ininterruptas.

No entanto, essa nova disposição histórica vai ver surgir uma surpreendente renascença cultural. Atacando as convenções estabelecidas, lançando-se para novos temas, projetos e soluções, a criação artística dos “anos loucos” amplia os movimentos revolucionários da “belle époque”, sempre à busca de novos caminhos.

A Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922, realizada em São Paulo representa, um marco na arte contemporânea do Brasil, comparável, por sua repercussão, à chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro no século XIX ou, no século XVIII, à obra de Aleijadinho.

Assim nos explicita Amaral⁸⁸

Essa manifestação tem importância dilatada por ser conseqüência direta do nacionalismo emergente da Primeira Guerra Mundial e da subsequente e gradativa industrialização do país e de São Paulo em particular. Ao mesmo tempo em que começavam a se assinalar as potencialidades do país, uma euforia invadia os jovens intelectuais brasileiros, contagiados com as festas do Centenário da Independência em preparo do governo de Epitácio Pessoa. Diante das comemorações do passado, um grupo inquieto, movido pela exaltação do Brasil diante do futuro, começa a se formar depois da exposição de Anita Malfati em 1917-18, eclodindo na manifestação de 1922. Seu objetivo: a derrubada de todos os cânones que até então legitimavam entre nós a criação artística. Este objetivo destrutivo, claramente anunciado, traria, como mais tarde Mário de Andrade diria, o direito permanente à pesquisa estética, à atualização da inteligência artística brasileira e à estabilização de uma consciência criadora nacional.

⁸⁸ AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.13.

Assistimos, além dessa derrubada, à atualização da linguagem brasileira com o mundo contemporâneo, ou seja, um universalismo de expressão. Como consequência imediata daquele nacionalismo, emerge a consciência criadora nacional: voltar-se para si mesmo e perceber a expressão do povo e da terra sobre a qual ele se estabeleceu.

O Modernismo vai ser a expressão de um novo Brasil. O objetivo de artistas e intelectuais será o de colocar a cultura brasileira coerente com a nova época, além de torná-la um conhecimento efetivo de seu país. Esse projeto ambicioso se afirmará no tempo como formador de uma nova consciência cultural brasileira. As contribuições do Modernismo ficaram definitivamente incorporadas à nossa cultura como propostas de atualização, o desrecalque das culturas negras e indígenas, a compreensão da relação da tensão com os centros internacionais e uma maior solidez nas condições de existência social da arte no Brasil.

Seqüenciando nossa leitura abordaremos o modo como o quali-signo sugere seus objetos, como o sin-signo indica os objetos existentes e como o legi-signo representa seu objeto.

A análise na secundidade, em seu caráter indicial, nos remete a visualizar: três homens e três mulheres, referências reais a seres humanos, que funcionam como imagens, ou seja, signos que representam seus objetos por apresentarem semelhanças concretas de aparência com ele. Quase não existem ambigüidades. No plano superior da tela, no lado esquerdo, vemos uma mulher de perfil de blusa vermelha, com braços suspensos. Na mesma direção e abaixo, um homem assentado de olhar cabisbaixo indicia a não-participação na ação em destaque (ou pós-participação, já cansado, distancia da cena narrada).

As duas mulheres, observadas de frente, reluzem nas cores das vestes, semivestest que as recobrem; atrás da mulher de saia amarela, a mulher morena tem a parte superior do corpo totalmente exposta, sobre ela apenas um panejamento branco lhe circunda o quadril, deixando entrever toda a perna. Em sua cabeça um chapéu amarelo ornamenta-lhe a face. Os braços erguidos comunicam euforia, participação na dança ritmada.

Como indexicalização interna tem-se a relação da pintura com o seu título. O título funciona como um índice de que o quadro pertence a uma série realizada pelo pintor com este título (Samba-óleo sobre tela, 63,5 x 49 cm, 1928) ou com títulos que, semanticamente, se relacionam com ele (Carnaval - óleo sobre cartão, 27,5 x

36cm, 1957); (Carnaval-óleo sobre tela, 37 x 54,5cm, década de 50) a evocar a identidade através da música e dança características da nação brasileira.

O homem de camisa rosa e calça branca traz em suas mãos o violão e remete à música responsável pelo clima de alegria, consoante com os braços em movimentos das mulheres. O terceiro homem abaixo e à direita, em meio corpo, apenas lança um olhar pensativo e distante, embora seu braço direito se eleve em movimento.

A mulher de saia amarela exhibe com naturalidade o busto que se deixa entrever pela alça frouxa da blusa branca e curta em corte ondulante a mostrar parte da cintura e o umbigo. A saia de tecido transparente insinua, mostra-esconde as formas rotundas das pernas torneadas. O tom mais claro da pele contrasta com a cor das outras duas mulheres; também se observam, nos homens, vários tons de pele: do ébano ao bronzeado escuro. A sensualidade comungada com o lirismo indicia-se na presença da flor do sapato e um pequeno ramo ostentado pela mão direita da mulher vestida de amarelo. Os cabelos encarapinhados em três tamanhos distintos emolduram a cabeça das mulheres: mais longo na mulher de saia amarela, rente à orelha na mulher de saia branca, bem curto na mulher de blusa vermelha. Sua textura e fios enrolados reportam à etnia, à miscigenação das raças formadoras do homem brasileiro.

O sapato de salto é destaque social, enquanto a nudez revela a agressão aos costumes de época, bem condizente com as idéias propostas pela Semana da Arte Moderna. A mulher deixa de ser assim um símbolo vinculado ao lar e passa a fazer parte da revolução contra tudo o que estava estruturado. O chapéu também constitui expressão social, principalmente ostentado pela cabeça de uma mulata. A saia transparente da mulher de amarelo indicia o erotismo da mulata.

A saia vela, desvelando. Ao comparar essas duas mulheres há que se destacar que a segunda tem a pele mais clara, já conotando a miscigenação e certa ascensão social, enquanto a mulher de pele mais escura se situa na condição de subalterna como acessório indispensável para as funções de “cama e mesa”. Apenas lhe era dado o direito de servir ao senhor nos sentidos semânticos que comportam esses termos: lavar, passar, cozinhar, saciar, ser usada. Como diz o cantor Gilberto Gil⁸⁹:

⁸⁹ GIL, Gilberto. (apud COTRIM, Gilberto. *História do Brasil. Um olhar crítico*. São Paulo. Saraiva. 1999, p. 244.)

Mesmo depois de abolida a escravidão/
 negra é a mão de quem faz a limpeza, /
 lavando a roupa encardida, esfregando o chão,/
 negra é a mão, é a mão da pureza,/
 negra é a vida consumida ao pé do fogão,/
 negra é a mão nos preparando a mesa,/
 limpando as manchas do mundo com água e sabão

Em tempos mais remotos, a mulata não casava, era a amante das madrugadas, a segunda mulher escolhida pelos dotes calipígio ou procurada para os momentos de desvarios eróticos. Esta tela se apresenta como revolucionária para a imagem da mulher até então retratada, foge dos arquétipos delineados pelos homens que a almejavam recatada, pela igreja que a mantinha regida pela religiosidade cerceadora, pela sociedade que a submetia ao jugo do não se revelar, ao ressaltar, continuamente, a sua inferioridade em relação ao homem.

Um dos fatores que contribuíram para abalar o mito da inferioridade feminina foi o surgimento do cinema no Brasil, em 1907. Por meio de diversos filmes, as mulheres foram estimuladas a tomar contato com um mundo fora dos limites do lar. Descobriu-se um modelo dinâmico de mulher, reflexo de uma sociedade moderna e industrializada. Belas e encantadoras, muitas personagens femininas de Hollywood eram psicologicamente fortes, determinadas, participativas.

O advento da República e suas mudanças institucionais fizeram nascer, também, a esperança na aprovação do voto feminino pelos deputados. Em 1920, Berta Lutz fundou a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher para lutar pela igualdade de salários e pelo sufrágio feminino. No entanto, as mulheres só conquistariam o direito ao voto em meados da década de 30.

Até aqui falamos de imagens, cuja noção encontra-se atrelada quase sempre ao seu caráter visual. Mas, etimologicamente, a palavra *imagine* (origem latina) significa representação/imitação/retrato/representação de pensamento. Seria, portanto, signo que guarda em si um caráter duplo e dialético. Ela é fruto de inferências associativas que se estabelecem através de movimentos sinestésicos. Imagem envolve pois, rede de imagem, um simulacro que o processo cognitivo constrói a partir da inter-relação, sobreposição e penetração de fragmentos de informações advindos dos órgãos sensórios. Nessa medida, o processo cognitivo é transformação sinestésica de alguma coisa em imagem. Para Peirce⁹⁰, nada chega

⁹⁰ PEIRCE, Charles S. *Escritos Coligidos*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974. vol. 36.

ao intelecto sem antes passar pelos sentidos e no processo perceptivo só percebemos aquilo que conhecemos; portanto, o carácter indicial da tela descrita por ser num primeiro momento vinculada a sensações que experimentamos, transforma-se em juízos perceptivos, pois os sentidos funcionam como mecanismo abstraidor. Formula-se assim uma associação de idéias, ou seja, um juízo gera outro do qual é signo. A tela intitula-se “Samba” e temos a imagem de mulheres que dançam e o homem dedilhando um violão. Enquanto qualidade material o som é tão-somente movimento de ondas vibratórias que, em si, não geram significados para além da sua qualidade material. Mas, à medida que ele é associado pela mente a um ritmo, a uma tonalidade, irá se propor como signo, uma imagem sonora, que na relação signo-objeto-interpretante, assume-se como objeto de signo musical, engendrando na mente interpretadora tantos outros signos interpretantes, como na tela *Moças com violão* (1937).

Os interpretantes produzidos serão tantos quanto diferentes e dependentes das relações possíveis que a mente interpretadora faz entre signo e objeto. A direção do olhar diante de um quadro constrói tanto um percurso como um sentido. Pela mediação do corpo percebemos que o mundo transforma-se em sentido a ser desvelado.

Ao analisar a tela “Samba” (1925) de Di Cavalcanti, Zílio⁹¹ expressa:

É curioso notar que as duas figuras centrais da pintura eram originariamente nuas, e que as roupas colocadas procuram introduzir pela cor uma unidade que independa da construção por volumes. Nessa pintura, como na maior parte da obra de Di, a mulher é personagem central. No entanto, não será a figura da mulher no sentido do belo ideal, que de uma certa maneira a fase clássica de Picasso reatualiza. Para Di, o modelo de mulher existe, enquanto metáfora da sensualidade.

Retomemos os signos lingüísticos sensualidade e sensual. Segundo Houaiss⁹², a palavra sensualidade significa: **1** qualidade ou carácter sensual; **2** inclinação pelos prazeres dos sentidos, voluptuosidade; **3** propensão exagerada pelos prazeres do sexo, lubricidade, volúpia, lascívia, luxúria, sensualismo; **3.1** estado ou carácter do que é dominado ou não controla os mais primitivos apetites ou emoções corporais. Sensual significa: **1** relativo aos sentidos ou aos órgãos dos

⁹¹ ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil: A Questão da Identidade da Arte Brasileira*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1997, p. 86.

⁹² HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

sentidos; **2** relativo à sensualidade, ao amor carnal; **3** que evoca sensualidade; **5** que atrai fisicamente, belo, bonito; **6** que desperta desejo sexual, que excita a sensualidade, lúbrico, lascivo, voluptuoso.

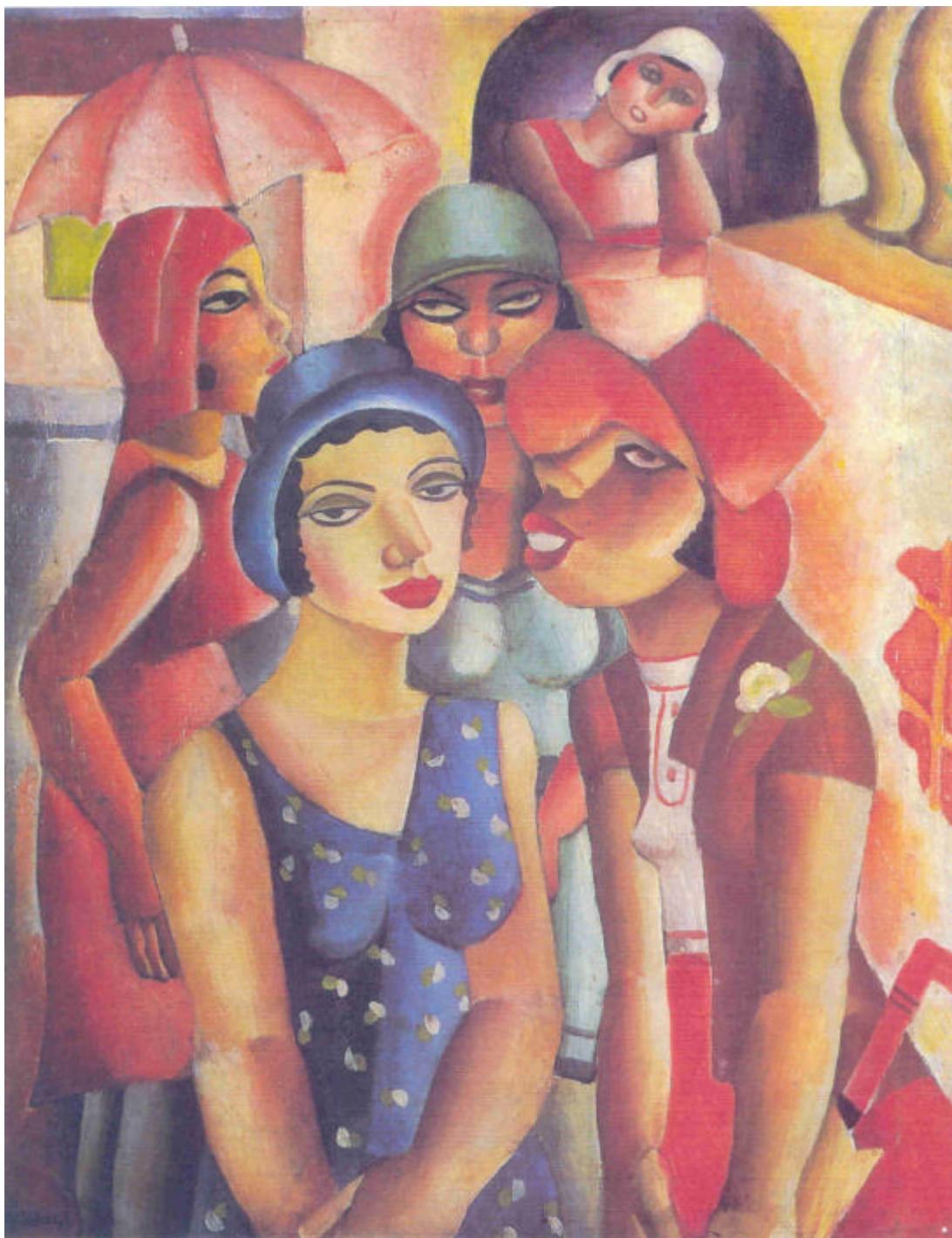
Ainda que o samba esteja enredado num fluxo histórico mais amplo, somos levados a percebê-lo como linguagem que ordena a representação de nossa brasilidade, e, bem o sabemos que a imagem da mulher inserida neste contexto de música e dança oportuniza-lhe, através de requebros sucessivos, a revelar-se sedutora, pois os movimentos ritmados conotam as delícias do corpo que se propõe à conjunção de desejos libertos.

Em fins do século XIX, havia grave rejeição, por parte dos segmentos dominantes da sociedade, às práticas religiosas afro-brasileiras. Atribuía-se a elas o caráter de “selvageria”, cujos exemplos, constantemente citados, eram a “lascívia das suas danças” e o estrondoso barulho “de suas batucadas”. Essa situação de rejeição e, conseqüente repressão, aos cultos afro-brasileiros colocou-os, do mesmo modo que a sua música, na situação de quase clandestinidade até meados do século XX. Entretanto essa situação não impediu a incorporação dos ritmos africanos ao repertório musical brasileiro em vários pontos do Brasil, influenciando a criação de estilos musicais populares como o lundu, maxixe, coco, lelê, tambor-de-crioula, sotaques de bumba-meu-boi, jongo, maculelê, maracatu, afoxé e o samba, entre muitos outros.

No caso do samba, bom exemplo por sua relevância e presença como um dos elementos constitutivos do gosto nacional e da identidade brasileira, sabemos que sua origem está ligada à religiosidade dos grupos banto, trazidos para o Brasil. Esse ritmo, tocado em terreiros de candomblé de angola (que enfatizam uma identidade de origem banto) e, posteriormente, na umbanda, constitui um dos elementos de identidade de ambas as religiões. Sendo música religiosa, o samba enredou-se, contudo, nos espaços profanos, num intenso fluxo de trocas simbólicas entre as religiões afro-brasileiras e a sociedade.

A música popular parece constituir uma espécie de fio que enreda as várias experiências das classes, expressando valores que lhes são próprios e caros como a ginga do corpo, a malícia, a astúcia, a sedução, a beleza e a magia. O desnudar dos seios, na tela I, a perna exposta, a musseline que marca as formas mais íntimas, constituem elementos que convidam ao lúbrico e lascivo, mensagens não tão secreta da sensualidade da mulher que se quer cantada ou a encantar.

3.4 LEITURA DA TELA II – CINCO MOÇAS DE GUARATINGUETÁ



Cinco Moças de Guaratinguetá (92x70cm) – 1930. Pintura a óleo.

O que dará o clima de sensualidade aos quadros de Di Cavalcanti é o tratamento que ele imprimirá à pintura e principalmente à cor. A partir de 1926, em alguns trabalhos como a tela em análise, nota-se o aparecimento de fortes contrastes cromáticos. No entanto, a cor ainda está dependente do desenho, uma vez que predomina o cuidado na relação entre os volumes e os planos. As cores são assim tratadas com intensa emotividade, os tons avermelhados, a pele pintada como se estivesse sendo ao mesmo tempo acariciada, ocasionando uma relação entre o artista, a obra e o espectador através do prazer. Numa simbiose plena em que o prazer do olhar está diretamente ligado ao prazer de pintar.

Nesta tela a presença das mulheres se revela com nítida aproximação do espírito urbano, verificáveis nos seguintes índices: a) todas elas se encontram produzidas. Os chapéus, as sombrinhas, o corte dos cabelos, os lábios pintados; b) pode-se ver que cada uma delas é um indivíduo, praticamente solitário, embora se situem em grupo como acontece na cidade. A primeira moça de cima para baixo, sugere posição de abandono, separada do grupo. Ela tem a cabeça apoiada na mão, os olhos quase invisíveis, dentes à mostra sem sorriso.

No grupo das quatro, a primeira da esquerda para a direita não olha de frente. Parece perdida no infinito, à procura de um possível espaço a conquistar. A moça de vestido azul floral possui seios fartos, braços nus, lábios pintados e bem delineados, seu olhar transmite languidez, dirige-se a esmo. Seria a situação da mulher naquele momento, sua solidão em close captada? Quer mostrar-se, mas não sabe a quem. Longe talvez de todos: de seu entorno, da igreja, de si própria.

A mulher situada à esquerda da mulher de azul tem a pele mais escurecida, o bronze das mulatas. Ela se atreve a olhar, mas apenas de perfil. Seu chapéu exótico não consegue esconder o nariz, modelado sem muito relevo, característico da raça negra. Ela integra o conjunto das moças de Guaratinguetá. Poderia até ser objeto de risos, mas está aí, marcando presença e integrando-se aos demais elementos constituintes da sociedade brasileira. Entre todas, apenas uma única encara os problemas daquele momento de frente. Seu batom tem o tom escurecido, os olhos rasgados com olhar profundo a anunciar uma posição de luta. A forma do chapéu lembra-nos o chapéu de operários, mecânicos, engenheiros.

Poder-se-ia inferir daí alguma referência à força do trabalho da mulher que passou a ser intensamente requisitada nas nossas primeiras fábricas, tornando-se maioria em muitos setores, como o têxtil e o de alimentos. Apesar de exploradas, as

mulheres operárias contribuíram na luta pela autonomia feminina. Mesmo recebendo salário inferior ao dos homens, igualava-se a eles ao sair dos lares para trabalhar nas fábricas e completar o reduzido orçamento familiar. Elas mostravam que podiam executar outros trabalhos, além das tradicionais profissões de enfermeira e professora.

Rago⁹³ explicita-nos, todavia, que:

Apesar do elevado número de trabalhadoras presentes nos primeiros estabelecimentos fabris brasileiros, não se deve supor que elas foram progressivamente substituindo os homens e conquistando o mercado de trabalho fabril. Ao contrário, as mulheres vão sendo progressivamente expulsas das fábricas, na medida em que avançam a industrialização e a incorporação da força de trabalho masculina. As barreiras enfrentadas pelas mulheres para participar do mundo dos negócios eram sempre muito grandes, independentemente da classe social a que pertencem. Da variação salarial à intimidação física, da desqualificação intelectual ao assédio sexual, elas tiveram sempre de lutar contra inúmeros obstáculos em um campo definido -pelos homens - como naturalmente masculino.

O universo feminino configurado nesta tela resplandece em marcas definidas de situações bem diversas num conjunto harmônico de cores e formas, olhares e circunstâncias, cenário de luz a demonstrar, convincentemente, aspectos de uma realidade a ser construída com a integração de todas, enoveladas pelos anseios de uma nova vida. No final do século XIX e início do século XX, a evolução dos costumes sociais faz com que a figura feminina adquira novas facetas mais complexas, provocativas e misteriosas.

Em sua estada na capital francesa, Di assimilou várias tendências, passando a filtrar o que lhe interessava, iniciando a transformação de sua linguagem plástica. Comunicativo e simpático, logo conquistou grandes amigos, dentre eles o pintor espanhol Pablo Picasso. Em 1930, Di encantou-se com a anarquia gerada pela fragmentação das figuras idealizadas por Picasso e compôs o óleo *Cinco Moças de Guaratinguetá*, onde apresenta cores mais chapadas misturando-se à forma geométrica da disciplina cubista. Esta obra também foi reproduzida em selo pelos Correios do Brasil.

⁹³ RAGO, Margareth. Trabalho Feminino e sexualidade. In: Del Priore, Mary (org.). Bassanez, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 581.

3.5 LEITURA DA TELA III – MULHERES



Mulheres (80x100cm) – 1940. Pintura a óleo.

Nas inumeráveis telas nas quais utilizou o tema feminino, predominaram em Di, as imagens do ambiente cotidiano das mulheres, a quem acentua com um sensualismo lírico, projetando para elas, ao fundo, janelas que se abrem para a rua com suas casas.

O desenho, denso, constitui a estrutura para o audacioso recurso que sustenta as situações mais expressivas da pintura. Tanto os corpos femininos dispostos em um conjunto de diversas situações e diferentes ângulos, como a leveza e o movimento dos panos, possuem singular importância nessa composição. Deste ponto de vista simbólico se observa que as mulheres se reúnem em um quarto. Uma delas, a de maior destaque, está deitada no que parece ser uma cama, por sua horizontalidade, enquanto a segunda mulher está deitada de costas e as outras duas mulheres se posicionam de lado e de frente.

O clima é indefinido. Seria de tranquilidade, descanso, sensualidade e espera, quem sabe? Os corpos relaxados trazem significados múltiplos, imbricados nos gestos, nas expressões e na nudez de cada figura. A luz em consonância com a cor desempenha um papel fundamental ao realçar as formas e instituir um complexo jogo na distribuição das figuras no espaço. A pincelada é fluída e construtiva, o marrom intenso, há o exagero na extensão de alguns membros. O abandono da posse traduz a condição humana.

A propósito de suas declarações sobre sua insistente predileção pelo tema feminino, Di Cavalcanti⁹⁴ diz: *Sou um pintor de mulheres. Um ente sensual no bom sentido da palavra. Ultimamente tenho preocupado como pintor e filósofo com o fantástico, com o mistério das coisas.*

É justamente este mistério que se impregna em vários de seus quadros, nos quais, a partir de certo período, abandonaram os excessos de movimentos para dar lugar a situações que sugerem uma situação inesperada.

A fantasia inventiva do artista se concentra agora na tarefa de expressar as íntimas relações entre as linhas, as cores, a sensualidade e demais elementos que parece projetarem na continuação das mesmas figuras.

Chama-nos atenção em sua autobiografia a predominância da vida de boêmio, caracterizando assim seu lirismo e sensualidade, manifestações oriundas da formação étnica brasileira.

⁹⁴ DI CAVALCANTI, Emiliano. (apud *Di Cavalcanti 100 anos: As mulheres de Di*. Rio de Janeiro. Petrobrás. 1997. p. 21.)

Como nos esclarece Zílio⁹⁵:

“[...] A aparição da mulata na pintura de Di, naquilo que ela representa como o resultado de um conjunto de fatores e que implica entre outros, na convivência entre as diferentes raças e culturas. Mas ainda mais particularmente na nudez e languidez tropicais, cenários dos quadros de Di, e na sensualidade primitiva entendida no sentido freudiano de pulsão”.

A nudez em Di Cavalcanti é a do eterno feminino dissolvido pela carícia da mão, e antes dela, pelo olhar. Qualquer coisa de tátil, de comestível, fruto que são de uma antropofagia erótica, sem dissimulação alguma. Seu nu é matéria contrastante, concreção de curva e cor, como a nos dizer que a tela tem ainda um assunto fora da sinfonia formal que nela se cumpre. Só esquecido de si pode o corpo revelar a potência de seu ser num instante.

Depreende-se da obra certa preocupação com o estético, mas é na nudez que Di exerce com explosiva criatividade o máximo de sua liberdade em relação ao objeto. Em sua pintura, talvez, o nu suporte melhor do que qualquer outro motivo a amargura, a tristeza, a miséria da vida. Ou a imensa piedade, como nas telas *Mangue* (1929), *Nu deitado* (1930), *Mulata* (1930).

Sua nudez é convite implícito feito aos corpos reais para atingir e ser esta inocência sem inocência, esta admirável transparência que a obscuridade da vida não ousa ou não pode tocar. O corpo da mulher existe para Di, existe mesmo com suprema fascinação sonâmbula e idolátrica, hesitante entre a pura graça formal e uma volúpia refinada e ambígua. São figuras de sonho, mas sonho sensível e tenaz, entre fascínio e enigma. Trazem dentro de si a noite intacta de um mistério insolúvel, como se o fogo do desejo tivesse, de repente, solidificado em qualquer coisa de ausente e solitária.

A mulher situada em primeiro plano revela-se fêmea tentadora, as outras mulheres, em colóquio e disponibilidade, compõem o clímax repleto de cálido torpor da sexualidade feminina, pois todas as personagens estão imersas num denso hálito, como de alcova fechada, nascido da febril fantasia erótica.

Quanto ao aspecto cromático, as cores-base são as marrons, em todos os matizes, o vermelho, presentes tanto nos corpos quanto ao fundo da pintura. Essas cores são recorrentes em outros trabalhos de Di Cavalcanti, exemplificando *Mulata*

⁹⁵ ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil: A Questão da Identidade da Arte Brasileira*; Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997, p. 86.

com Leque (1937), Três Raças (1930), Mulata (1940), Mulata em rua vermelha (1960). Caracterizam, portanto, a paleta emiliana.

Ao desnudarem-se diante de nós, dizendo-nos da sua intimidade, as figuras nos revelam e qualificam um mundo em que a sexualidade é traço definidor do ser humano. Não se trata, portanto, de apelo erótico, nem de mostrar de maneira disfórica, os caminhos da prostituição ou de seres “errantes”.

Toda essa construção nos faz acreditar que violamos uma intimidade pessoal, criando ao nosso redor uma espécie de mundo possível que se sobrepõe à experiência vivida. Ao penetrar neste universo desconhecido e exótico, explorando a sensualidade presente nestes corpos, o enunciador nos instala na cena, permitindo-nos acompanhar e perceber, na economia dos traços que as construíram, os simulacros que são.

Nós, ao aceitarmos o convite e penetrarmos nesse mundo, de sujeitos observantes, tornamo-nos o objeto para os quais elas se mostram. Na apresentação dos corpos “na” e “pela” pintura, podemos perceber outros corpos que se relacionam na apreensão da obra, o do enunciador do discurso e do enunciatário.

Violando a intimidade da pintura que como manifestação textual nos permite a sua decomposição, a apreensão da matéria da qual é composta, os elementos que a estruturam, buscaremos por meio da análise dos mecanismos formais da produção do sentido, como estes se encontram articulados para dizer o que dizem e como se instauram no texto um discurso estético modernista. Assim, por meio dos traços topológicos, cromáticos, eidéticos e matéricos que configuram o percurso sensível pelo qual o texto se mostra, é traçado um outro percurso, o da significação.

O ponto de vista desta pintura é próximo, o que aproxima as figuras que participam da cena do observador. Contribui ainda mais para esse efeito de proximidade o enquadramento da cena de um espaço de interior, o recorte do que parece ser um canto de um quarto e o posicionamento das figuras humanas em relação ao plano horizontal. Essas estratégias enunciativas instauram o observador na cena participando diretamente das ações desenvolvidas, ou seja, torna pública a cena íntima que se passa ali.

O enunciador utiliza um espaço raso, o distanciamento entre os planos sucessivos que o compõem é pequeno, aproximando as figuras apresentadas da superfície pictórica e acentuando sua planaridade. Com essa estratégia, que é característica da arte moderna, o enunciador procura atenuar os efeitos de

separação entre o universo imagético criado por ele e o espaço físico em que se encontram a tela e o observador. Aproxima, portanto, os corpos das figuras humanas que estão em um local íntimo, que parece ser um quarto, do enunciatário. Temos dentro de um espaço englobante do quarto, um espaço englobado, que é dos corpos das figuras.

Na descrição da luminosidade e cromaticidade, a partir das relações entre as partes, são revelados os contrastes presentes na aparente homogeneidade cromática dessa pintura. Dessa maneira encontramos oposições tais como: luminosidade versus obscuridade, cor saturada versus cor rebaixada. Nestes contrastes estão as tensões pictóricas indicadoras dos conflitos presentes na pintura, marcadas pela ruptura da aparente homogeneidade.

Temos marcas do abstracionismo e do impressionismo. O contraponto claro-escuro nos remete ao barroco. Cada uma das mulheres está fechada no seu mundo. A primeira da esquerda para a direita parece estar fora de si mesma e do mundo, com seu olhar fixo no nada, os braços abandonados. A segunda mulher apresenta-se de costas e mostra seu dorso nu, sua mão direita roça-lhe o rosto. Diante dela uma terceira figura feminina, em cujo rosto apenas são sugeridos os traços dos olhos, o ensaio do nariz e a marca da boca. Esses elementos assim tão pouco delineados configuram a condição de anonimato das figuras entregues, evasivas. Considerando que o surrealismo revela também o inconsciente, a supra-realidade, os sonhos, não estaria aqui a presença desta manifestação artística?

Não há nenhuma caracterização psicológica explícita nos rostos: seu significado humano transparece no modo de deitar-se, na graciosidade dos seios, nos negros cabelos a emoldurar as faces. Os cabelos soltos de todas as mulheres reafirmam a simbologia dos mesmos, assim nos adverte Chevalier:⁹⁶:

“[...] E como a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada, é com frequência, um sinal de disponibilidade, do desejo da entrega ou da reserva da mulher”.

Teria, deliberadamente, evitado aquilo que atrai a vista, para isolar o que, através dos olhos, penetra e desperta uma reação, uma resposta de pensamento?

⁹⁶ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.155.

As palavras de Argan⁹⁷ nos ensinam que

“[...] Cada signo, seja gráfico ou cromático, vale não por si, mas por sua capacidade de transmitir uma energia que logo se comunica a todo o espaço. [...] O espaço não é profundidade nem tela de projeção: é um plano fugidio, movediço, onde ao invés de permanecer, as figuras e as coisas deslizam. A luz não bate sobre superfícies coloridas dando-lhes brilho ou vibração: ela passa pelos filamentos de cor como a energia elétrica pelos fios do circuito”.

Estes corpos que ora se mostram, ora se escondem, como num jogo de sedução, revelam uma reciprocidade como quem sabe que é vista e “quer ser vista”. Entretanto, neste jogo de ocultamento e revelação, os sexos estão ocultos tanto pela posição das outras figuras, quanto pelo tecido e posição das pernas.

Temos figuras nuas, mas que escondem as partes mais íntimas como se pressentissem a observação de algum “voyeur”. Detendo-nos nas atitudes destes corpos, podemos perceber o quanto eles são reveladores de suas emoções ou estado d’ alma, pois não é pelo olhar que somos convidados a partilhar da cena, mas pelo modo como essas figuras humanas se colocam à mostra. Sem constrangimento, mas com reservas, de se saberem observadas e de não “desejarem ser vistas”.

⁹⁷ ARGAN. Op. cit., p.127.

4 PINCÉIS

... Mas nada pode se comparar à presença da mulher no repertório de seus temas. A mulher mais que preocupação é obsessão na sua obra. Ela constitui o centro maior de seu interesse – a expressão emocional e plástica por excelência do artista. Em numerosas peças vemos-lo aplicado em fazer surgir do nanquim, do crayon, do lápis, do guache, uma própria e vária iconografia feminina: a figura negra, da mulata, que o interessa vivamente.

Walter Zanini

Di Cavalcanti marcou em palavras e cores a cidade do Rio de Janeiro, suas noites, suas mulheres, paisagem e música. Evoca o carioca boêmio de outros tempos, tão próximo das rodas de sambistas como das mesas de intelectuais.

A alegria de viver era a sua principal característica, mas suas angústias também eram grandes, a paixão circundava todos os seus atos.

Na obra de Di, o Brasil pode olhar para si próprio como quem se olha no espelho e nessa visão especular encontram-se os seres humanos dominando a cena. A presença morena de suas mulatas em traços aveludados é, liricamente, protegida pelos chapéus, flores, panos; colore-as também de um rigor construtivo nas composições ao lançar sobre os corpos o jogo de sombras cubistas.

Ao eleger a mulata como um dos temas de sua pintura deu à nossa arte uma identidade brasileira. Para ele a mulata sintetiza aquilo que de mais carioca possui a mulher: a malemolência, a sensualidade, a coloração. Diríamos que seus pincéis e seus crayons constituem prolongamentos de seu espírito, sendo o malabarista das cores e das formas, sintetizados no realismo mágico.

Nas telas analisadas, Di encontra a temática que adquire a dimensão da própria humanidade e, o que em princípio, parece mudança, conserva a mesma metáfora, ou seja, do ser excluído e a identidade com questões humanas do cunho universal.

Em seu expressionismo, podemos acompanhar a passagem de um pólo mais existencial para um pólo social, acrescida da vivência e identificação de uma realidade que não é mais de memória. Ao mesmo tempo, é contagiado por esse universo retratado.

Di Cavalcanti nos possibilita participar dessa experiência do outro, exteriorizada por “contágio”, fazendo-nos sentir o que ele sente. Isso faz dele um pintor expressionista.

A partir da estrutura da pintura, identificamos as marcas de um tempo passado. Marcas de um tempo vivido, de formas retiradas de um contexto e recriadas em outro, numa relação intersubjetiva (entre o eu e a pintura). Neste percurso, percebemos que o repertório emiliano é composto de formas sobrepostas e justapostas que, em rearranjos constantes, se somam permanentemente.

A mulata em Di é um ícone, vale por si mesma. Pouco importa se o ser existente que serviu de modelo ao pintor, de fato, existiu ou não. (Registram-se vários modelos, Zuília, Marina Montini, Beryl Tucker).

O ícone sobrevive pelo admirável de suas próprias qualidades internas, das formas, das cores, volumes, luzes e sombras, da figura que engendra.

Sua obra se desprende do artista, ela alça vida própria, embora traga implicitamente o nome do artista, seu estilo, sua marca; encontra-se apta para aflorar a qualquer momento, em cada ato de fruição, recepção, em séculos e séculos que hão de vir.

O poeta Drummond⁹⁸, em “*Uma flor para Di*” une lirismo, mulher e Di, estabelecendo uma simbiose que exala ternura liberta. Eis os seus versos:

Esta é uma flor para Di
 uma flor em forma di-
 ferente: flor – mulher,
 desabrochada onde quer
 que exista amor e verão.
 Verão como a cor cinti-
 la nas curvas, e sorri
 nesse púrpuro arrebol
 que Di tirou do seu Rio
 coado de mel e sol.
 Uma flor- pintura, zi-
 nindo o canto do amor
 que acompanhou toda vi-
 da do pincel, o gozo-dor
 de criar e de sentir, di-
 vina e tão sensual razão
 que coube, na Terra, a Di.

Di dignificou através de cores alegres, o gesto, a tez, o corpo, o sonho, a luz radiosa advinda da mulher brasileira. Em suas obras perpassam o encantamento e a paixão pelo trópico, pelo sol, pelas peles morenas, pela luz.

De uma maneira toda sua, em tudo se salienta o romântico e o nostálgico da alma brasileira. Em sintonia perfeita conseguiu ser um clássico em sua temática e, simultaneamente, revelar-se através de sentimentos modernos.

⁹⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Discurso de Primavera e Algumas Sombras*. Rio de Janeiro J. Olympio, 1978, p. 43.

4.1 RUPTURAS DE PARADIGMAS: NEGRAS E MULATAS NO ACERVO DA CULTURA NACIONAL

Na Europa, as vanguardas conviviam com uma sociedade de tradição racionalista, em estágio de industrialização avançada, com uma burguesia poderosa e em meio à convulsão bélica. Os ecos chegaram ao Brasil e nele penetraram; interagiram com um país de tradição colonialista, de largas faixas latifundiárias, de incipiente industrialização, de desenvolvimento desigual e alto hibridismos culturais. São justificáveis, portanto, suas diversas correlações e efeitos.

Para Antônio Candido⁹⁹, muitas das ousadias das vanguardas européias eram mais coerentes com a nossa tradição cultural do que com a deles. Assim o crítico argumenta:

“O hábito que tínhamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representaram ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram, pois, rapidamente, da arte européia de vanguarda, [...] e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro”.

Todavia, os nossos renovadores se encontram também com uma sociedade resistente à mudança e mesmo dentro do grupo modernista foram várias as facções a interpretar o sentido do modernismo. Basta que lembremos as várias vertentes anunciadas através de manifestos e revistas nas quais divulgavam seus projetos. Na fase heróica, distingue-se o comportamento de implantação, agressividade, experimentação arrojada de novas formas artísticas e são lançadas as bases de uma discussão da dependência cultural e do nacionalismo (1920-1930); a fase posterior se caracteriza por uma ênfase nos conteúdos de base social, com menor preocupação pelo impacto experimental, realimentando-se o nacionalismo com um embate entre o regionalismo e o universalismo.

Traços gerais da fase heróica podem ser agrupados em torno de metas e princípios embutidos nas próprias produções do período e se referem a vários núcleos: à renovação estética permanente, através do aproveitamento dos princípios da vanguarda, com “deglutição” pessoal e autônoma e adaptação ao panorama brasileiro; a revisão da “história pátria”, relida agora sob o ponto de vista do

⁹⁹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1976, p.145.

colonizado, a revitalização do falar brasileiro, o resgate do coloquial e do regional, “a contribuição de todos os erros”, o questionamento dos temas do nacionalismo e da identidade cultural brasileira, considerando-se nossa formação fragmentada, fruto de nosso hibridismo cultural.

Instaura-se a produção de uma arte de forte cunho social, que se propõe a conhecer, revelar e criticar a realidade do país. Adensa-se no imaginário da época a questão de como conjugar tradição e modernidade, sob a perspectiva do nacional como fio condutor desse desejo.

O modernismo no Brasil caminha em direção oposta ao europeu, assumindo as condições locais, enquanto na Europa ele derruba os ícones da tradição. Outro ponto divergente é a sujeição da pintura ao tema que permanece, como na obra de Di Cavalcanti.

Tais características apontam que, embora em sincronia com a Europa, o modernismo no Brasil assume características próprias, incorporando e adaptando ao novo modelo universal um viés particular: um modelo nacionalista em que a temática sobrepõe muitas vezes à expressão, em que a busca ainda é por formas e por fatura condizente com essa temática.

Ao analisar a importância das artes plásticas para o desenvolvimento do modernismo no Brasil, Pedrosa¹⁰⁰ afirma que:

A pintura e a escultura alargaram extraordinariamente o campo de visão e de interesse dos promotores da Semana, e deram aos melhores uma noção menos abstrata e menos puramente verbal dos problemas estéticos em jogo e uma compreensão mais direta, mais física e concreta do meio e da natureza envolvente, e do que nesta e naquele são os componentes mais importantes e permanentes como valores que exigem caracterização e expressão. Sem a contribuição direta, primordial das artes plásticas, o movimento modernista não teria marcado a data que marcou na evolução intelectual e artística do Brasil. A sua própria orientação nacionalista, de descoberta e revelação do Brasil, não teria tido a sistematização, a profundidade, a busca de raízes com que assinalou.

Nesse sentido é que o Brasil devia ser reinventado – reencontrado e revisto, com um olhar nacionalista, sem preconceito e de profunda auto-estima. A reivindicação que faz o modernista é que a significação histórica não é uma simples questão que a arte representa.

¹⁰⁰ PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, 2004, p.139.

Deve, outrossim, ser descoberta ou sentida na resposta do espectador atento. Seu efeito perturbador sobre o espectador consistia antes em tornar presente na imaginação justo aqueles componentes que a vida social moderna não podia permitir que estivessem juntos na prática.

A familiaridade do brasileiro com as culturas primitivas, como apontou Antônio Cândido¹⁰¹, fez com que fôssemos mais predispostos *a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições culturais*. Desta forma, toda metáfora utilizada pelos artistas surrealistas da mitologia clássica irá, no caso brasileiro, encontrar o seu correspondente no vasto material mitológico propiciado pelas culturas primitivas locais.

Enquanto para o Surrealismo a metáfora tem como objeto o desejo, na antropofagia o seu sentido estará ligado ao tema básico do encontro cultural. Zílio¹⁰² argumenta que: *Ao nível de aproximações com áreas culturais que tenham servido de referência, poderíamos dizer que os surrealistas estariam mais voltados para a psicanálise, enquanto que os antropofágicos se aproximariam mais de uma preocupação etnológica.*

A vocação modernista ignora as divisões sociais e procura, ao se dirigir para o popular, uma representação de todo o Brasil. Na pintura, a natureza e o homem se integram e convivem harmonicamente, confirmando a quebra dos limites entre o interior e o exterior. Mesmo em Di Cavalcanti, onde a figura da mulata, tema central, geralmente retratada em interiores, há sempre uma interpenetração com o exterior, seja através de uma fusão de planos ou pela invasão de elementos e de cores.

Encontramos registros pictóricos tanto das fazendas de café como das cidades e seus símbolos industriais, sendo incorporados, portanto, todos os aspectos do Brasil, conferindo a eles um sentido de temporalidade. Ao campo compete manter viva a manutenção do passado, na maioria das vezes atrelado à infância do artista, à cidade se associam as transformações sociais e o progresso, o tempo presente, a vida presente.

A ambição do Modernismo, ao querer exprimir o imaginário brasileiro, faz com que procure reconstituir esse imaginário a partir de suas origens, ao retomar como signos algumas características formais próprias à paisagem interiorana, tais

¹⁰¹ CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 121.

¹⁰² ZÍLIO, Carlos. Op. cit., p. 68.

como as construções populares, como na tela IV, ou ainda as casas-grandes e as igrejas coloniais esquecidas no tempo.

Costa¹⁰³ em *A imagem da mulher* enfatiza que:

A mulher teve importante participação na formação da sociedade brasileira, como ocorre na maioria das sociedades pioneiras, plantadas em terras por colonizadores. Seu papel na organização produtiva faz dela um símbolo privilegiado na formação da identidade e cultura nacional, por sua presença em situações e contextos os mais diversos. O Modernismo, preocupado com essas questões, torna-as protagonistas de temas que procuraram dar cor à História e à vida do país em toda sua diversidade: lavadeiras, camponesas, bordadeiras, vendedoras de frutas, prostitutas, dançarinas de cabaré, mulheres em parques e ruas e no interior de residências, elaboraram uma crônica visual do Brasil rural, urbano, plural. Em nome da liberdade estilística, principal bandeira do Modernismo, e da flexibilidade própria da figura feminina, a mulher torna-se elemento essencial dessa criação artística.

A pintura criada pelos modernistas expressa a busca por uma identidade nacional que inclui a visão crítica da vida das camadas mais baixas da população, com seus costumes, valores e dificuldades. As mulheres tiveram papel central nessa produção não apenas como protagonistas da pintura social, mas como artistas, as primeiras que se destacaram na pintura brasileira: Tarsila do Amaral e Anita Malfati. As figuras femininas estiveram presentes também nos retratos, nos quais etéreas e românticas, contrastam tanto com o retrato ainda imponente dos maridos, como com as imagens poderosas de suas avós.

4.2 PACTO PICTURAL COM A MULHER. BRASILIDADE.

Mulher – foi sob o signo do deslumbramento que ela apareceu a Di Cavalcanti. Sua pintura é um fazer e desfazer, um tecer e destecer perpétuos, como se cumprisse um voto de incoercível fidelidade, de devoção a um só senhor – Senhora. Pela forma da mulher, deu tal força plástica e sensual àquele corpo, que o elevou à dignidade de um símbolo racial. O amor de suas figuras nunca lhe faltou. Nunca, tampouco, lhes faltaram a curva sensual e o calor de suas cores.

Há quem o julgue pintor de um quadro único, mas quadro conquistado no dia-a-dia num combate com seus olhos e seu espírito, com sua aparência jamais

¹⁰³ COSTA, Cristina. *A Imagem da Mulher: um estudo de arte brasileira*, Rio de Janeiro: Senac, 2002, p. 130.

domesticada da luz e suas metamorfoses sobre a face das mulatas, das mulheres de muitas cores, de muitas dores. É neste pulsar elementar de sua pintura como gesto e visão amorosa, enraizavelmente, prisioneiros do visível ou para ele nos reenviando, que nós somos tentados a discernir o caráter brasileiro deste carioca.

O poeta Vinicius de Moraes¹⁰⁴ o exalta em versos

...Que bom que existas, pintor
 Enamorado das ruas
 Que bom vivas, que bom sejas
 Que bom lutes e construas
 Poeta o mais carioca
 Pintor o mais brasileiro
 Entidade mais dileta
 Do meu Rio de Janeiro
 -Perdão meu irmão poeta:
 Nosso Rio de Janeiro

A cotidiana aparência feminina em Di é mais do que simples ponto de partida, por ser obsessão ou, se se preferir, fonte inesgotável de encantamento.

Di tratou a imagem da mulher em estilos diversos: com formas largas, curvilíneas, expressando um clima intimista e distante do espectador; procurou ressaltá-las em sua simplicidade, nas conversas no portão; revelou-as elegantes e repletas de ternura como as mocinhas do início do século passado, as chamadas melindrosas; agrupou-as festivas e alegres nos passeios públicos, reverenciou-as como mães de família zelosas, exercendo importante papel na família patriarcal, cujo desempenho chegou a exigir renúncia aos seus próprios sentimentos e à sua realização pessoal.

À força lírica da mulher, Di Cavalcanti acrescentou, harmonicamente, elementos comuns da flora e da fauna do tropicalismo brasileiro, que aliados à vaidade e à beleza, destacariam sua graça, compondo um cenário pleno de luz e vivacidade. Essas referências são observáveis nas telas: *Três Graças* (década de 30), *A Noiva* (1961).

As imagens vislumbradas em suas telas propõem um modelo pelo qual reafirmam suas posições no mundo, suas características femininas e seus sentimentos pessoais. Percebe-se que as grandes transformações históricas

¹⁰⁴ MORAES, Vinicius. (apud *Di Cavalcanti 100 anos: As mulheres de Di*. Rio de Janeiro. Petrobrás. 1997, p. 48.)

acabam por repercutir no imaginário da sociedade, tornando possível rastreá-las através de suas formas expressivas.

A pintura de Di nos permite este desvelamento, pois, enquanto intérpretes integramos os significados dos diversos discursos e linguagens com as quais entramos em contato. Dá-se, assim, uma necessária interferência de sentidos.

As imagens em si mesmas não se pretendem falsas ou verdadeiras, são expressões vivas de anseios e sentimentos correspondentes ao que a realidade é ou pode vir a ser. Ao exaltar a mulher negra, elevando-a à musa de sua pintura como¹⁰⁵ “*a mais loura brasileira é minha mulata metafísica*”, reafirmava seu conceito sobre a criação artística: “*criar é acima de tudo, dar substância ideal ao que existe*”.

Coube a Di Cavalcanti a tentativa de conceber essa imagem visual, étnica e social do que poderia ser chamado de povo brasileiro, ressaltando a miscigenação, a mestiçagem e certa maneira de ser que ia da rusticidade a uma calorosa sensualidade, integrando essa personagem (a mulata) que, pela primeira vez, era representada na arte brasileira. Junto a ela todo um cenário feito dos traçados das paisagens, da luminosidade, das cores da cultura.

As biógrafas, Dalila & Rego¹⁰⁶ nos falam de um tempo no qual Di aprendeu piano com D. Judite e o Major Rocha, autor de *Vem cá, mulata*, melodia que, aliada às figuras de suas amas - de - leite — Cristina, Veridiana e Risoleta, — iria criar em sua mente um carinho especial por esse componente de nossa etnia. Assim ele expressou: “*Construí minha arte com material nacional como um mestre - de - obras sabe fazer casa para nela viver*”. Essas referências são encontradas nas telas: *Brasil em 4 fases* (1965) e *Feira de Água dos meninos* (1950).

Diremos, então, que a obra pictórica de Di Cavalcanti se inscreve como a revelação dos humildes, a celebração de uma raça. Sua arte se instaura sob o signo da liberdade, assim como toda a sua vida, pois, o sabemos homem inquieto à procura de soluções plásticas, políticas e críticas, debatendo continuamente sobre o Brasil. Tais características se encontram indicadas nas telas: *Pescadores* (1951) e *Pescadores* (1946).

¹⁰⁵ http://www.vivabrazil.com/di_cavalcanti.htm acessado em 25 de outubro de 2003.

¹⁰⁶ LUCIANA, Dalila, REGO, Ligia. *Emiliano Cavalcanti*, São Paulo: Moderna, 2003, p. 6 - 34.

Em Di substancia a sincronização perfeita do homem com a obra realizada, expressão evidente de uma necessidade vital, na fidelidade com que nela espelha a grandeza humana de seu criador. Conforme nos elucida Pedrosa¹⁰⁷:

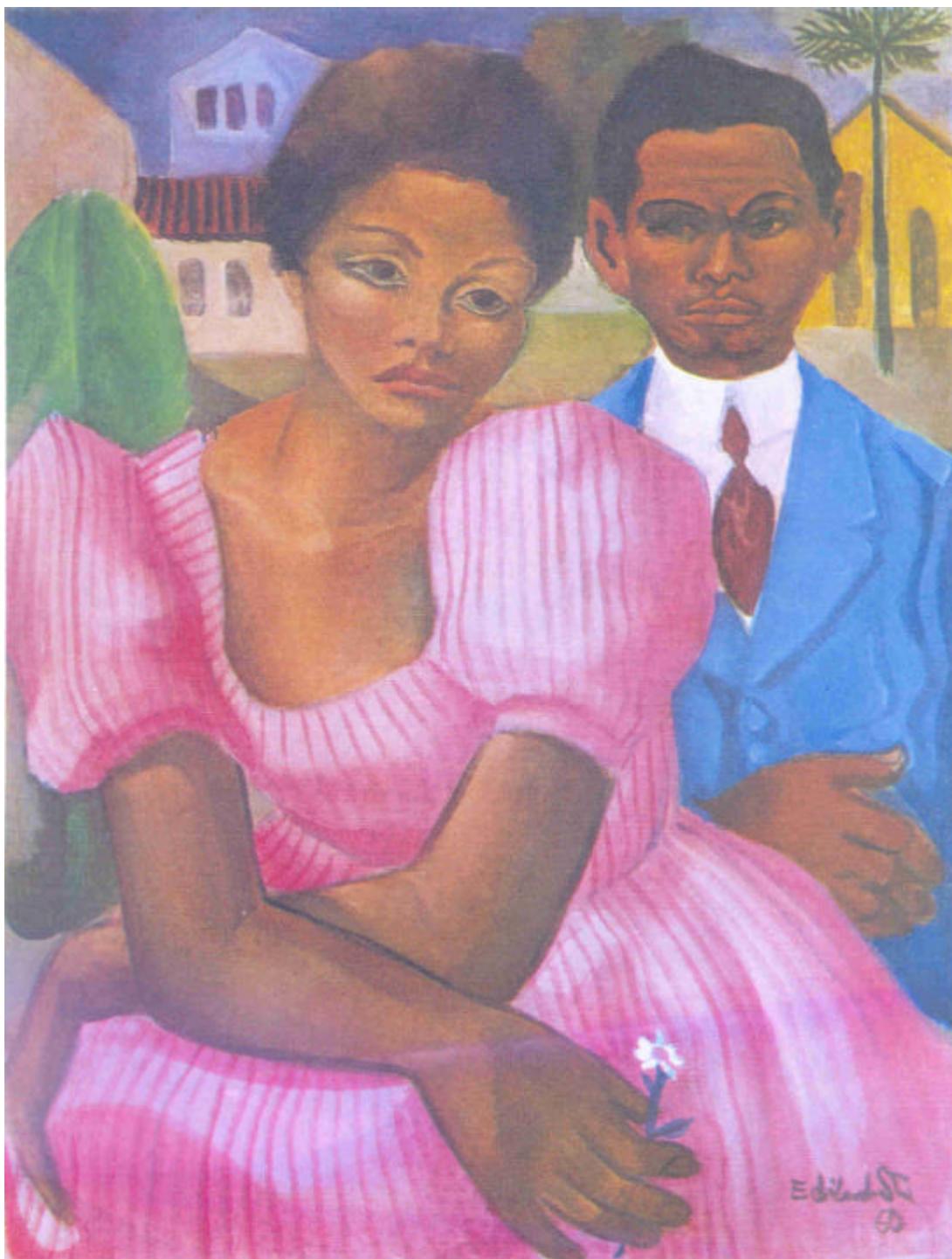
Di Cavalcanti, solitário, protegido por uma personalidade muito marcada, completa sua experiência modernista por assim dizer por osmose. Ele tira do que há no ambiente o que lhe atina melhor ao temperamento, sem se prender em aprender as últimas técnicas ou recursos, só por serem novidades mais recentes. Como um gato sensual, ele passeia “a preguiça solar” brasileira, reivindicado por Oswald em *Pau-Brasil*, pelos lugares prediletos de Montparnasse, e é do Picasso dos primeiros tempos do cubismo, o criador ciclópico das figuras maciças da época rosa e negra, e do lirismo azul e gráfico dos antigos Dufys, que ele se aproxima. Cedo o vocabulário plástico seu se define, inscrito num esquema de grandes curvas moles que o instinto forte, antropofágico, das cores sustenta. Ele foge ao decorativo, ao bonito, ao festivo alegre, embora seus temas prediletos sejam populares. É o primeiro a nos dar, no Brasil, a representação plástica de tipos brasileiros bem caracterizados, como a mulata dos mafuás citadinos, os sambistas então anônimos dos morros, os heróis ainda ignorados dos cordões da Praça Onze, os pesados catreiros e pescadores dos portos suburbanos como o de Maria Angu. Suas telas atravancadas de gente, sem espaços vagos nem vastos horizontes — na sua maioria interiores fechados — suam do calor dos contatos físicos dos corpos robustos, que uma gama de cores surda, de terras, vermelhos e azuis violentos rebaixados, exprime com dificuldade, sem eloquência, mas de modo, impositivamente, sensorial e plástico. Diferentemente aos dos demais, o Brasil de Di Cavalcanti naquela época não é nem alegre, nem ingênuo nem bonitinho. É o da civilização urbana, que guarda todos os instintos vitais, mas semidomesticados já pelo viver coletivo cristalizado da cultura citadina. Neste sentido, ele antecipa-se às concepções ainda puramente rurais, virgens, dos vários Brasis literários que se sucederam desde então.

Há sempre constantes na pintura de Di Cavalcanti, desenvolvidas durante sua atividade criadora: sentimento de tropicalismo nacionalista, preferência por tipos e festas populares, que pinta numa profusão alegre de detalhes pitorescos e de cores fortes. É o caso de sua tela *Carnaval*, (1969), espécie de alegoria moderna, cubista e barroca da mais movimentada e alegre festa carioca.

O pintor também se revelou poeta profundamente interessado nos problemas artísticos e filosóficos de sua época, mostrando o romantismo escondido na alma popular, mas apontando as injustiças sociais em obras que, por vezes se assemelham às dos expressionistas politicamente engajados, como os mexicanos Rivera, Orozco e Siqueiros.

¹⁰⁷ PEDROSA, Mário. Op. cit., p.148.

4.3 LEITURA DA TELA IV – PAR



Par (80,5x60cm) – 1960. Pintura a óleo.

Grande, amoroso e invariavelmente boêmio, Di Cavalcanti manteve sempre uma variedade de relações humanas, as mais diversas possíveis. Cultivou amizade entre políticos, operários, diplomáticos e malandros, intelectuais e analfabetos, senhoras da sociedade e mulheres de cabaré. A voluptuosa intimidade com que pintou suas figuras femininas reflete a natureza fundamentalmente sensual de sua personalidade.

A deformação (construção/representação) que marca suas mulheres através do exagero de suas linhas e volumes angulosos, permitiu a valorização de seus tributos sensuais; sugerindo formas ondulantes, cálidas e indolentes.

A tela em estudo “Par” foi criada sob o signo da ambigüidade, visto ter sido densamente elaborada em seu aspecto anatômico, onde se nota um caráter de feminilidade imbuído de um toque de fragilidade na expressão da figura de mulher, representada, neste ponto de vista simbólico, pela sutileza da margarida em sua mão.

Em primeiro plano se destaca a mulher encantadoramente realizada, braços cruzados em repouso e o olhar melancólico. A figura masculina, em segundo plano, sugere a expressão do ambíguo, já anunciada, entre protetor e adversário tem uma presença enérgica e vigilante.

O deslocar do rosto para a esquerda indicia a mudança de postura que precede uma alteração resultante de um novo pensar, “re-pensar”. O olhar do “parceiro”, assim definido pelo título da tela, sugere a possibilidade de reflexão sobre situações anteriormente vivenciadas.

Remonta a tomada de atitudes configuradas como difíceis e definidoras. O cruzar dos braços em abandono é resultante da ação de pensar sem pressa, apenas o presente lhe exige postura determinante.

A imagem da mulher em primeiro plano se agiganta em relação ao homem, o tom róseo do vestido invade a tela. Entre o rosa e o azul, a simbologia do feminino e do masculino, representativos na relação cromática ao dúbio e à complementaridade; insere-se, portanto, na idéia de parceria, compartilhamento. A cor rosa é associada à regeneração e à iniciação aos mistérios.

Nos textos sagrados, a cor rosa, normalmente, vem acompanhado do verde. Sendo a cor rosa resultante da mistura do vermelho com o branco, temos mais um significado: a diferença entre as noções de paixão e de pureza.

Há uma marca que indica temporalidade, no gesto dos braços retendo um presente, e, nesse gesto, a indicação de um passado que o precedeu e de um futuro eminente. A gestualidade da mulher, marcada pelo posicionamento de seus braços, evidencia um movimento lento anterior à pose que o seguiu. Desta maneira, mesmo privilegiando um instante da cena, podemos apreendê-la e contextualizá-la em momentos que podem ser articulados em outras temporalidades relacionadas à enunciação, previstas no texto como a anterioridade versus a posteridade.

Os rostos nas telas de Di Cavalcanti possuem um vocabulário comum, composto de olhos delineados, narizes largos, bocas carnudas e realçadas. Tais características são marcas da nossa etnia. Nestes rostos, o olhar tem o efeito de distanciamento, tornando as figuras inatingíveis.

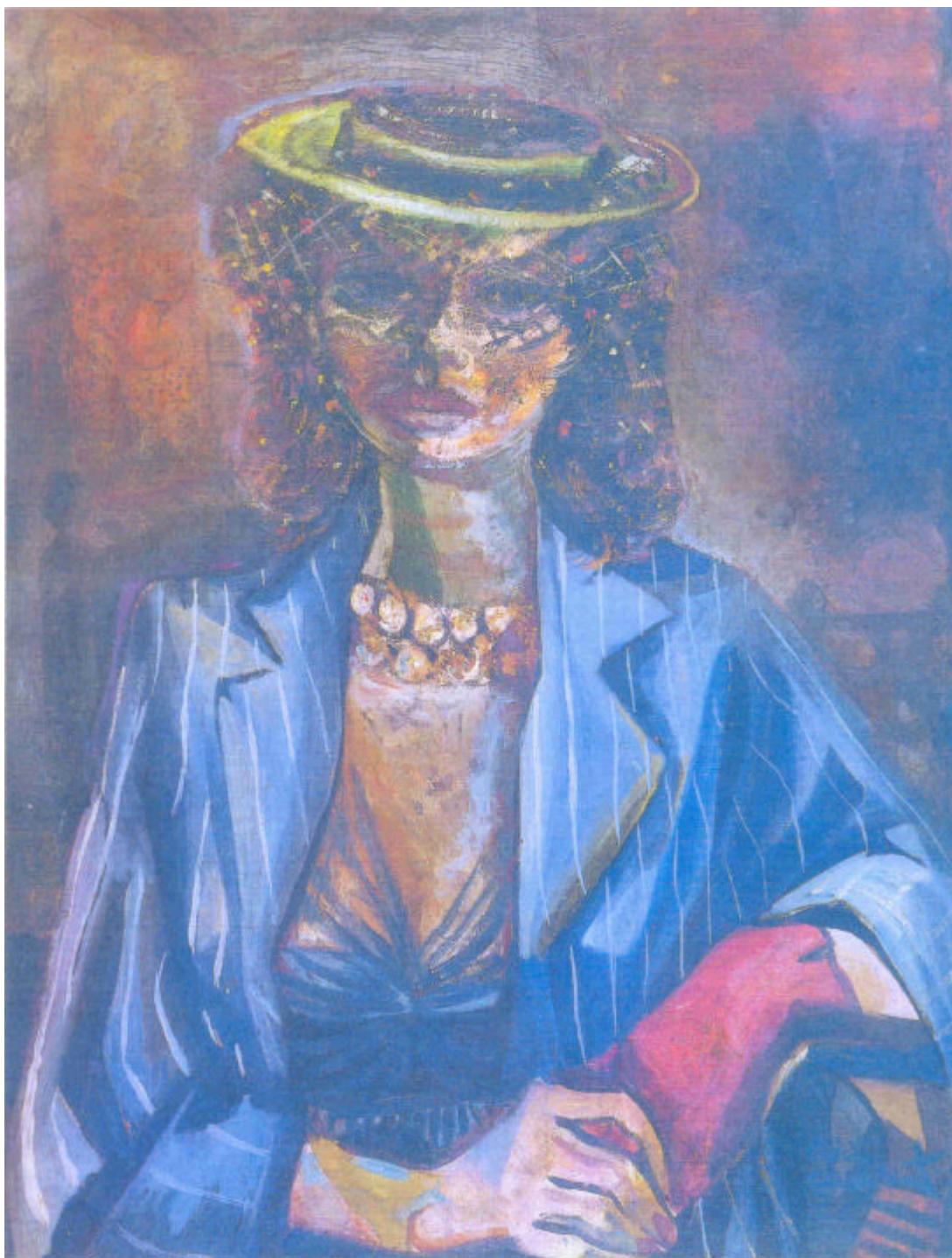
Estão presentes os olhares tristes, a mirada enigmática, os olhos grandes e amendoados, a mesma duplicidade com relação à configuração do pano de fundo, cujos elementos parecem exercer algum tipo de controle sobre a figura central.

O casario simples compõe o cenário e nos aponta para o ambiente externo — a rua — espaço público, configurado pela presença da árvore singela, pelo tom ocre do chão que lhe circunda. A folha verde atrás da mulher retoma a cor da árvore e reenvia-nos para a exuberância de nossa flora, explícita na terceira árvore de copa redonda que delimita o espaço entre as duas cabeças das figuras humanas.

A mulher situada à frente do homem poderia sugerir a presença do feminismo através do qual ela seria levada a conquistar seu lugar na sociedade. A flor branca em sua mão assinala paz.

As imagens pictóricas de Di pretendem dialogar com outros textos pictóricos, com textos artísticos, completá-los ou dissentir deles, enriquecer enfim o conjunto, de modo que possamos analisá-las e neste percurso especular comungar os momentos de extasia nos seus jogos mais sutis de luz e modulações coloridas, pois ao retratar as mulheres, pictoricamente, sob o poder de persuasão do signo, Di Cavalcanti não se contenta em lhes dar visibilidade: confere a elas dignidade.

4.4 LEITURA DA TELA V - A LUVA VERMELHA



Luva Vermelha (73x54cm) – 1953. Pintura a óleo.

A leitura em primeiridade nos aponta para a análise dos quali-signos e, nesta categoria semiótica observa-se que o que nos chama atenção é a cor azul (em seus diversos matizes) que perpassa toda a superfície da tela. Essa cor interfere em nós sempre com uma relação tencional/intencional, como uma via de comunicação do sujeito que percebe.

Abre-se, neste momento, o sentido oculto de uma expressão e a realidade secreta de uma expectativa. Ao libertar-nos de um turbilhão de imagens, desejos e emoções, fazem-nos escapar da roda das existências efêmeras para só sentirmos a sede do fruir dessa pintura.

Di Cavalcanti produziu uma série de textos pictóricos onde buscava uma linguagem, um estilo único, singular e original para expressar uma realidade poética extraordinariamente rica que o cercava, para torná-la universal e contemporânea. Reunia influências externas para criar uma arte com autenticidade brasileira, partindo de imagens subjetivas, mas construindo-as de forma objetiva. Com paciência, fez o transpasse de todo esse mundo para o plano estético. Assim, denotamos a singularidade de sua obra.

Constatamos uma relação estrita do artista com a semiótica peirciana, pois a fruição é fenomenológica, não mais gestáltica. Sujeito/objeto, corpo/espírito, espaço/tempo se fundem pela recuperação do vivido e sua repotenciação, mantendo o esforço e abolindo a distância entre arte e vida.

A pintura em estudo intitula-se Luva Vermelha (73X54 cm) – 1953. O sujeito mulher é submetido a um querer que provoca sua objetivação, seu desfazer-se como sujeito no próprio objeto. A mulher que se veste (tela V) e a mulher que se despe (tela IV) são simulações cujo ser é determinado pelo repouso, pela disponibilidade, pela entrega a um manipulador que determina, modaliza e passionaliza sua competência, prestes a realizar-se na performance da mulher que se oferece, seja como corpo que se mostra, seja como virtude que se resguarda.

Há nesta pintura a imagem apenas de uma mulher em todo o seu esplendor. Nada lhe rouba o espaço, ele é apenas e unicamente dela: a mulher inteiramente vestida, o efeito de sentido de introspecção e recato.

A indumentária elegante indicia sua condição social. O blazer de risca de giz compõe-se com o vestido de decote profundo, as listras do tecido se repetem no vestido e ascendem na formação do busto.

A luz que destaca a figura deixa sombra em seu rosto contido pelo cabelo preso por uma rede. O chapéu harmoniza-se com o tom do blazer e com o véu que lhe recobre a face. Este é um quadro de sutilezas, de sombreamentos, meias-medidas, simulacros de revelação.

O fundo da tela não a rodeia, apenas a isola. A definição do caráter psicológico da figura por meio de cores e da forma é perfeita: uma franca sensualidade, uma vontade obstinada, uma alma sensível, uma beleza dura, mas capaz de feminina ternura.

A mulher está sentada em uma cadeira, posição demarcada pelo braço esquerdo que se encontra apoiado nela e indica leveza gestual. A mão direita sobre a mão esquerda destaca o leve sinal de movimento marcado pelas linhas curvas nos suaves sombreamentos das dobras do tecido. Nada está em desalinho, nenhum descuido na combinatória de cores e formas. Não há possibilidade de quebra da ordem instalada: a pose da mulher retratada.

O confronto com a tela *Mulheres* nos aponta para duas narrativas díspares, deixa supor um mesmo observador enunciativo transformando os sujeitos que foram sancionados, com o olhar desnudo em *Mulheres* e com a placidez de expressão em *Luva Vermelha*, em atores femininos que, compostos para exercer certos papéis figurativos e temáticos, vão ter seu percurso discursivo indicado por determinadas figuras de comportamento.

O tema do repouso (tela IV) se desenvolve no percurso da mulher “coquette”, que age para agradar, distrair o homem, promete-lhe o prazer e a diversão. Na tela *A Luva Vermelha* tudo é silencioso, embora a qualquer momento ela possa desviar seu olhar para fora e encontrar o mundo que a cerca, entretanto na fixidez da cena pintada seu repouso é feito de concentração, estaticidade, contenção.

Na tela IV, há uma sobreposição dos elementos eidéticos, cromáticos e de luz, marcas sugestivas da emoção. A tela V, com recursos expressivos de sobreposição de forma, cor e luminosidade, cria uma figura no espaço e quase apaga a possibilidade de uma hiperbólica manifestação.

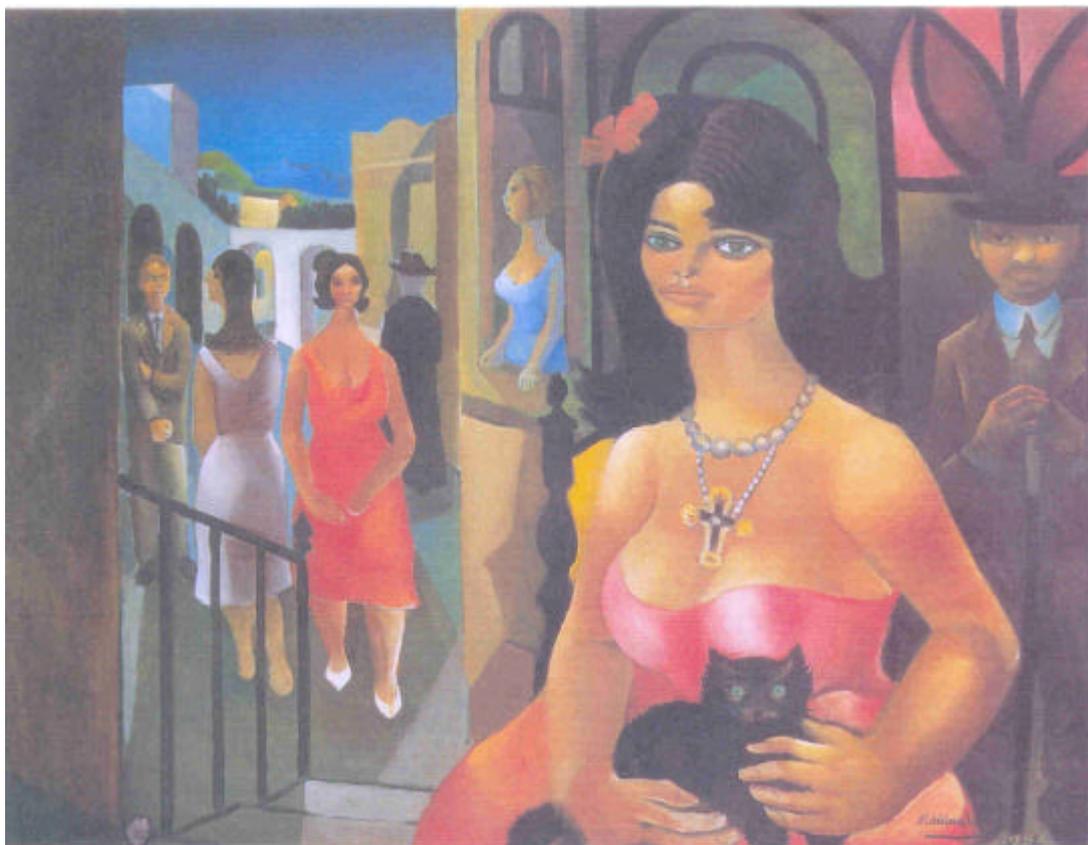
Ambas são configurações do ser feminino emiliano. Descontraída ou recatada, insinuante ou reprimida, esta mulher é sempre submetida ao capricho das determinações sociais. Reconcebida na expressão estética, a representação do ser

feminino deixa emergir a figuratividade em que ecoa a constituição semiótica de uma cultura que ilumina a mulher na licenciosidade do privado ou no recato público.

Na tela II e V “a moça de família”, recatada. Na tela I e III “a libertina”, livre e solta. A simbologia do vermelho “paixão” é retomada na luva vermelha, onde apenas uma das mãos se encontra vestida, a outra mão revela-nos sua forma alongada e unhas pintadas de vermelho.

Não estaria este estranhamento, designado pelo não vestir as duas luvas e a cor vermelha, o prenúncio da decomposição da pose? A predisposição de lançar um novo olhar para o mundo? Sua condição de “arrumadinha” não a faz plena, nenhum sorriso esboça em sua face, apenas o olhar fixo e distante.

4.5 LEITURA DA TELA VI – MULHER COM GATO



Mulher com gato (125,5x 152,5cm) – 1966. Pintura a óleo.

Coexistem nessa tela dois espaços pictóricos; o espaço da rua (externo) e o espaço de um ambiente interno, demarcando assim duas zonas pictóricas, dois momentos na narrativa. A distribuição do espaço aproxima-se da utilizada pelos pré-renascentistas que sobrepõem as formas à medida que elas se afastam do primeiro plano. Conseqüentemente, as relações entre as figuras do espaço pictórico ficam mais soltas, dificultando o diálogo entre elas. Entretanto, ao segmentarmos o espaço em planos, percebemos uma temporalidade na narrativa apresentada, que excede àquela apontada inicialmente pela elipse que divide a tela em duas grandes áreas.

Temos, então, no primeiro plano mais próximo do olhar a mulher com gato, no segundo plano o homem de bengala e, entre o anterior e o exterior, a mulher na janela; no terceiro plano as mulheres situadas na rua, o senhor de terno, a mulher de lilás com o rosto de perfil, a mulher de laranja próxima à escada. Um transeunte de batina e chapéu preto caminha em direção oposta, próxima aos arcos.

Ao longe o azul do céu reafirma a presença do lá fora, na integração do distante com o agora que se faz maior na beleza exuberante dos traços femininos da mulher com gato. Olhos verdes e amendoados, cabelos negros emolduram a tez morena, lábios carnudos e seios plenos de volúpia. As mãos acariciam o gato, envolvendo-o em ternura e aconchego. O róseo do vestido se repete na flor que compõe o penteado: ao redor do pescoço o colar de bolas e, consoante a ele, um segundo colar com um pendente crucifixo.

O espaldar da cadeira sinaliza o conforto do assento acolchoado, a postura da mulher confirma sua elegância ao merecer a pose de dama desejada. Chevalier¹⁰⁸ explica-nos que: *o assento é universalmente reconhecido como um símbolo de autoridade. Receber sentado é manifestar superioridade: oferecer assento é reconhecer uma autoridade, um valor pessoal e representativo.*

Um olhar de admiração e cobiça circundam as feições do homem de terno e camisa azul, as mãos apoiadas na bengala condizem com a expectativa de algo a realizar, ainda. Sua contemplação oscila entre duradoura e decisiva. Afinal, essa mulher lhe suscita doçura e opulência, momentos de futura conquista e entrega.

Uma escada de corrimão integra os dois ambientes descritos: a rua, aberta às possibilidades de encontro, entrelaçamentos de contato e conversas – a postura

¹⁰⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 95.

do braço do jovem de terno indicia o prolongamento da conversa numa postura de descanso e sem pressa. Sua descontração marca-se na gestualidade do corpo: pernas distanciadas, mãos protegendo (ou indicando o sexo). Neste mesmo espaço, o direcionar para o interior ao aproximar-se do degrau, denotado pelo passo adiante da mulher de laranja.

O decote sensual que desnuda o seio está configurado nas três mulheres vistas de frente: a mulher que ascende ao degrau do interior, a mulher vestida de azul na sacada da janela e a mulher com gato que inunda a tela com sensualidade desmedida. Nela a luminosidade não vem do exterior, mas está nas formas, fazendo desta zona topológica da pintura, uma zona de tensão elevada. Corroboram para isso o colo realçado pelo róseo do tecido, os ombros e braços torneados que em movimentos suaves protegem e acalmam o gato. São as características plásticas, como detalhes de vestuário, penteado, expressões faciais e gestos, que fazem aderir ao personagem a palavra que o qualifica.

Prevalecem em toda a área da pintura formas arredondadas e as pinceladas são quase imperceptíveis, negando a expressividade e possibilitando o emergir do poder da figura. Elas, simplesmente, acompanham e realçam o arredondamento das formas.

Os planos subseqüentes e posteriores indicam profundidade à pintura. Estão localizados nestes planos o que anteriormente já nomeamos como o exterior do ambiente descrito. Há, tanto na arquitetura externa quanto na interna a rotundidade dos arcos e janelas, a circularidade do espaço verde, vislumbrado atrás da cabeça da mulher com gato, como o vitral em rosa, retomando a tonalidade do vestido, situado atrás do chapéu do homem de bengala.

Percebe-se assim a reiteração dos traços e, embora a princípio os espaços se antagonizem e contraponham quer no colóquio externo quer no silêncio interno, estes também se propõem integradores na conjunção dos componentes da tela, no sistema de figuras articuladas.

O interior reenvia a outras pinturas de interiores, constituindo verdadeiros documentos de costumes e períodos históricos, às vezes reduz o interior a um puro jogo composicional de interpenetração do exterior no interior e vice-versa. Os índices nessa tela falam por si, revelando poucas dubiedades afloradas pela presença do pároco que ali estaria de costas para o deleite proposto pelas imagens das mulheres, numa reprovação contundente ao oferecimento explícito, pleno de

exaltação ao erótico ou, indicia sua visita à casa das mulheres, co-participando das delícias dos encontros confabulados.

Seria uma denúncia aos integrantes do clero em busca dos prazeres ilícitos, mas, indubitavelmente, humanos? Ele, o pároco, elemento transgressor das ordens eclesiásticas estabelecidas, situa-se na tela não de forma gratuita ou aleatória, contudo, a apontar possíveis leituras referentes ao comportamento humano entre o que se pretende santo e místico, entretanto, carnal e profano.

A distribuição do espaço é realizada como se cada figura fosse detentora de um lugar e de um necessário silêncio circundante. As organizações espaciais das figuras e das formas remetem a um encadeamento verbal imbricado na apresentação de um lugar coerentemente estruturado que revela a vida em ação: conversar, andar, ver, contemplar, admirar, esperar, desejar, tocar. Na mesma pintura foram grafadas, de forma simultânea, imagens de momentos diferentes da ação.

5 PAINEIS

As seis telas se interligam e compõem um mosaico revestido de mistérios e anseios do universo da mulher sob a ótica do arquétipo feminino do pintor. Na tela I, a mulher figura como uma “grande deusa” (prostituta sagrada) conjugando sensualidade nos contornos corporais, na transparência do ventre e no seio desnudo, a espiritualidade na singeleza do olhar e nas mãos que evocam a pomba/paz, conduzindo o ramo de oliveira.

Os dois homens, à direita da tela, parecem perceber somente a sensualidade e exprimem no olhar o desejo de posse. O vestuário masculino evoca seriedade, em contrapartida com o vestuário feminino que suscita certa displicência e vulgaridade. Há uma divergência de focos luminosos: no primeiro plano, o foco vem da esquerda e, no segundo plano, o foco vem da direita. O instrumento musical e os contornos das montanhas ao fundo se conjugam com as curvas femininas numa exaltação à sensualidade.

A mulher (a grande deusa da tela) parece aguardar “o estranho” que ainda vai chegar.

Na tela II, cada mulher está sozinha. Talvez possamos fazer uma alusão aos contos infantis. Refletem a Branca de Neve, A Bela Adormecida, Cinderelas e Rapunzéis aguardando a chegada do “estranho” que virá de qualquer direção (observe a diversidade direcional dos olhares, nenhum deles converge para o mesmo ponto). Os cabelos soltos na tela I se contrapõem com os chapéus que, figurativamente, aprisionam os devaneios femininos. A displicência e a transparência do vestuário da tela I se confrontam com a ordem e o recato do vestuário da tela II, que objetivam abrandar a sensualidade emergente.

Nesta tela II, a mulher ao fundo da tela, parece aprisionada numa torre. Lembraria Rapunzel? Duas delas que se encontram na rua estão de sombrinhas,

elemento protetor das intempéries do tempo e signo de status. A flor branca na lapela evoca pureza, todavia, a diversidade dos tons avermelhados nos remete à sensualidade. Na expressão de cada uma há um aspecto virginal, não encerrando apenas o significado de falta de experiência sexual, mas também que elas não pertencem a nenhum homem.

Na tela III, as mulheres figuram como “sacerdotisas do templo”. Todas estão desnudas. A sensualidade, o desalinho e a naturalidade se comungam com a tela I, enquanto a diversidade de olhares reflete a mesma busca da tela II. Em contraponto com a tela II, elas compartilham de uma intimidade quase ingênua que as reveste de um outro significado de apelo quase virginal: elas pertencem a si mesmas. O foco de luz posicionado à esquerda, intencionalmente, ressalta feições, seios, cotovelos, ombros, coxas e mãos, enfatizando a sensualidade e obscurecendo a espiritualidade. O enunciador parece reconhecer os conflitos femininos, mas não manifesta intenção de saná-los.

Embora haja uma profusão de tecidos, elas não utilizam deste recurso para manifestar o recato como na tela II, contudo estão protegidas sob o mesmo teto, alheias às transformações do mundo retratado ao fundo. O manto vermelho cobrindo o ventre da mulher em primeiro plano explicita a associação do feminino com o sensual.

A tela IV enfatiza a racionalidade do feminino, em contraposição às telas anteriores, como se a mulher aproximasse da perfeição quando abdica dos valores sensuais. A sensualidade se manifesta somente na luva vermelha. Apesar da racionalidade plástica, a mulher continua sozinha e expressa claramente sua insatisfação com o olhar. É curioso observar que nas quatro telas, já analisadas, perpassa uma aura de tristeza, acompanhada de sentimentos distintos. Na tela I, tristeza e esperança. Na tela II, tristeza e expectativa. Na tela III, tristeza e independência. Na tela IV, tristeza e angústia.

Analisando a tela IV, podemos observar a sobriedade em tons de azul. Os cabelos alinhados e o chapéu nos remetem à tela II, estabelecendo um contraponto com a luva vermelha (recato X sensualidade). Os pontos coloridos no véu, que recobrem o rosto, parecem refletir a diversidade de pensamentos. O feminino fica evidente no colar de pérolas, nas unhas bem pintadas, na bolsa, no decote em V (o mesmo V do blazer e na luva). A verticalidade do decote sugere e insinua. Desperta desejo.

Na tela V está em destaque a tristeza do olhar, presença recorrente nas telas de Di. Findara-se a esperança? A expectativa? A independência? A racionalidade? Restou-lhe somente a frustração? Di apenas mostra a mulher. Seu universo interior, em enigma, não está em decifração.

A cidade retratada ao fundo nos remete aos valores sociais vigentes que expurgam do feminino o direito a escolher trilhas pelas quais possa percorrer. Embora o título da obra seja Par, os traços de parceria, deixam transparecer vazios, sugerem distanciamento e solidão.

Como nas telas anteriores, podemos observar certo distanciamento feminino. As mulheres retratadas por Di não são con/formes, não indiciam transformações significativas do contexto social.

Na tela VI a mulher retoma seu papel de “grande deusa”. Na janela, de vestido azul, ela espera. Independente, de vestido vermelho, ela, erotizada, seduz. O gato preto sobre seu colo revela aparente mansidão. O espiritual presente no crucifixo se profana ao hibridizar-se com o sensual, evidenciado nos contornos dos seios e na flor do cabelo.

A figura masculina fala do patriarcado, do racional, ambos vulneráveis à luminosidade do feminino. O foco de luz novamente se posiciona à esquerda, como na tela I, e III, em contraponto com o foco central nas telas II, IV e V, como se a luminosidade distinguisse dois arquétipos de mulheres.

O perfil de Maria, a Madalena, visível nas telas I, III e VI e o perfil de Maria, a virgem, visível nas telas II, IV e V, são leituras possíveis e plausíveis; porque há em cada mulher uma “Madalena”, capaz de metamorfosear-se quando tocada pelo amor. Há em toda e cada mulher uma “Maria” capaz de ser mais forte que a dor que tenta dominá-la.

6 SIGNOS

[...] Di é carioca, um pouco à antiga, e sua arte é o carioquismo na arte brasileira. Como Di, o Rio é gordo, barroco, sensual, lascivo. Como de resto, e finalmente, a mulata. Ah! A mulata. Algumas são calipíguas e esteatopíguas, como as Vênus pré-históricas, outras, mesmo gordas, são esvoaçantes e aéreas, como as mulheres rubenistas. Mas gordas, sobretudo, no espírito e no comportamento. Em nenhum outro artista brasileiro, a mulata recebeu tratamento pictórico tão alto e tão digno. Sem paternalismo, sem menosprezo. Di deu-lhe a dignidade da madona renascentista, madonizou a nossa mulata...

Frederico Moraes

Visamos com essas análises, atentamente parar, olhar, para ver enfim, essa variedade de imagens que está presente no mundo e faz sentido além da sua significação própria, mas também em relação a todas as outras. Objetivamos fazer ver que esta visibilidade significativa re-significa no momento em que com ela entramos em relação dialógica. Uma interação que é vivenciada pelos dois parceiros que se põem a entretecer entre eles e, por este tipo de contato, uma espécie de vida, cujo sentido é processado na simultaneidade do seu ser sentido pelo sujeito que a vive. Toda experiência de sentido torna-se lugar para um momento reflexivo sobre ela. Não mais, portanto, o binarismo exclusivo de oposição entre um sentido sensível e um sentido inteligível, mas sentidos intercomunicantes.

Di Cavalcanti inscreve-se na tela pelo seu estilo, a nomeação de autoria no mundo das artes. Elas, as obras analisadas, chamam e relacionam-se umas às outras, pois toda pintura traz em sua arquitetura textual os princípios de sua coerência social que podem ser definidos.

A série de intertextos é qualificadora das cenas que, em sua totalidade, remetem à discussão dos procedimentos de criação de outras telas. Delineia, essa retomada dos textos estabelecida, um diálogo deles mesmos ao pôr em pauta, no e pelo modo de expressão, seus sistemas de valores e idéias. Esses procedimentos estruturais que foram empregados em outros textos por nós confrontados, marcam a construção do saber moderno que se evidencia na obra de Di Cavalcanti.

A semiótica é uma possibilidade de análise da história das formas e, por conseguinte, do contexto pelos textos que são a sua manifestação. Cada construção textual ao ser edificada instala nela o “eu” do enunciador e o “tu” do enunciatário. Logo eles se definem na abordagem semiótica como os produtores do discurso. Dos distintos tipos de relações ou contratos enunciativos estabelecidos entre os sujeitos externos de “carne e osso”, articula-se uma gama de modalizações entre modalidades cognitivas do saber e modalidades performativas do ver, que são perpassadas pelas modalidades performativas do sentir.

O que ao semioticista importa é evidenciar não o contexto de fora da pintura, mas o da própria tela, que é aquele que explica ou a leva à sua significação. A tela não produz ou reflete ideologias, ela cria sentidos de alcance social e político.

Se há um contexto maior do que o contexto de cada tela, esse é o do conjunto de telas pintadas por Di Cavalcanti que, por sua vez, inscrevem-se num ainda mais abrangente: o da História da Pintura e da Arte.

A arte cria incansavelmente novos modos de mostrar o que mostra. Ela insiste e resiste no seu perquerir caminhos desautomatizadores da percepção humana, caminhos para manter vivas as antenas do homem para que ele dê sentido ao que lhe circunda, signifique a visualidade em que está imerso. A arte aponta sempre respostas sígnicas do mundo, mesmo que ela não saiba.

Ao olhar semiótico cabe a tarefa de apreender a marca distintiva, capaz de estabelecer as semiotizações “com os meios de que dispõe”: os procedimentos de estruturação textual a fim de devolver aos outros homens o sentido dos textos, das coisas, da inteligibilidade do mundo.

Cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e cada leitor remove essas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor. Nessa última (e primeira), nós estamos sós. Bem sabemos de todas as dificuldades impostas ao leitor de imagens que não se atem sobremaneira a um sistema implícito no próprio código que está decifrando.

O código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado de nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir. Assim também acontece quando criamos ou imaginamos significados para o mundo a nossa volta, construindo com audácia, a partir desses significados, um senso moral e ético para vivermos. A arte seria essa criação inexplicável ou explicável em parte, pois a soma das partes não cabe na forma indizível de todo dizer, há sempre um desvirtuar da coisa que a pintura tenta apreender: prefigura-se a nossa compreensão da impossibilidade de dizer. Mas, ainda tentando fazê-lo, registramos a síntese de um possível já dito entre tantos dizeres proclamados.

Di Cavalcanti explicita em sua obra pictórica a dupla regência do verbo querer: a) como transitivo direto – desejar, apetecer; b) como transitivo indireto – amar alguém, ter-lhe amizade ou estima. Adveio-me uma declaração a ser proferida por Di Cavalcanti dirigida à mulher brasileira, à mulata: “Quero-a e quero-lhe”.

A sua extraordinária e abençoada propensão para amar a vida e gozá-la nos permitiu assim dizer.

7 BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

7.1 CARICATURISTA – DESENHISTA – ILUSTRADOR – CHARGISTA

1914 – Publica seu primeiro trabalho como caricaturista na Revista Fon-Fon.

1915 – Ilustra a capa da revista A Vida Moderna.

1917/1976 – Ilustra livros de autores nacionais e estrangeiros, entre eles Álvares de Azevedo, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Horácio Andrade, Jorge Amado, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Mário Mariani, Menotti Del Picchia, Newton Belleza, Oscar Wilde, Oswald de Andrade, Ribeiro Couto, Rosalina Coelho Lisboa, Sérgio Milliet.

1917 – Apresenta a primeira exposição individual de caricaturas na livraria O Livro, em São Paulo. Faz ilustrações, inclusive capas, para revista O Pirralho.

1917 – São Paulo SP – Exposição Individual: Di Cavalcanti: caricaturas, na redação da revista A Cigarra.

1918 – Ilustra e dirige a Revista Panóplia.

1919 – Ilustra a Dança das Horas de Guilherme de Almeida.

1920 – Rio de Janeiro RJ – Ilustrador em várias revistas, inclusive na recém-criada revista Guanabara. Usa o pseudônimo Urbano como cartunista.

1921 – São Paulo SP – Exposição Individual: Di Cavalcanti: desenhos, na Casa Editora O Livro.

1921 – Publica o álbum Fantoches da Meia Noite

1922 – Idealiza e organiza a Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, de 11 a 18 de fevereiro. Cria peças gráficas da mostra (catálogo e programa).

1926 – São Paulo SP – Ilustra a capa da obra O Losango Cáqui, de Mário de Andrade.

1926 – Trabalha no Diário da Noite como jornalista e ilustrador.

1927 – Colabora como desenhista no Teatro de Brinquedo, de Eugenia e Álvaro Moreyra.

1933 – São Paulo SP – Publica o álbum A Realidade Brasileira, série de doze desenhos satirizando o militarismo da época.

1933 – Rio de Janeiro RJ – Escreve artigo no Diário Carioca, de 15 de outubro, sobre as relações entre o trabalho artístico e a problemática social, a propósito da exposição de Tarsila do Amaral.

1952 – Doa ao Museu de Arte Moderna de São Paulo mais de 550 desenhos (hoje pertencentes ao MAC-USP).

1954 – São Paulo SP - Exposição Individual: Di Cavalcanti: desenhos, no MAM/RJ.

1969 – Ilustra os bilhetes das extrações da Loteria Federal com os temas: Inconfidência, São João, Independência, Natal. Publica Cinco serigrafias de Di Cavalcanti, edição Cultrix e Sete flores, com gravuras coloridas à mão, com poema de Carlos Drummond de Andrade, edição especial da Galeria Cosme Velho.

7.2 JORNALISTA - RADIALISTA - FIGURISTA - CENOGRAFISTA - DECORADOR

1923/1925 – Fixa-se em Paris como correspondente do jornal Correio da Manhã, retorna ao Rio de Janeiro, com o fechamento do jornal na Revolução de 1924. Tem contato com Brecheret, Anita Malfatti e Sérgio Milliet.

1926 – Colabora como jornalista e ilustrador no Diário da Noite

1929 – Decora o foyer do Teatro João Caetano.

1930 – É o principal redator da Revista Forma.

1935 – Participa do Comitê de Redação do Semanário Marcha, na Cinelândia ao lado de Caio Prado Junior, Carlos Lacerda, Milton de Freitas e Rubem Braga.

1938 – Paris (França) – Trabalha na rádio Diffusion Française nas emissões “Paris Mondial” em língua portuguesa, com Noêmia Mourão.

1951 – Rio de Janeiro RJ – Ministra curso de cenografia, no Serviço Nacional de Teatro.

1954 – São Paulo SP – Cria figurinos para o balé A Lenda do Amor Impossível, encenado pelo Corpo de Baile do 4º Centenário.

1955 – Rio de Janeiro RJ – Recebe convite para realizar cenário e figurinos do balé As Cirandas, de Villa-Lobos, pelo Corpo de Baile do Municipal.

7.3 POETA – ESCRITOR – XILOGRAVURISTA

1946 – Rio de Janeiro RJ – Tem dois poemas publicados na Antologia de Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos, organizada por Manuel Bandeira (Ed. Z. Valverde).

1955 – Rio de Janeiro RJ – Publica Viagem da Minha Vida: Memórias (Ed. Civilização Brasileira), primeiro livro de memórias, em três volumes: V.1 O Testamento da Alvorada – V.2 O Sol e as Estrelas – V.3 – Retrato de Meus amigos e... dos Outros.

1963 – Publica o álbum E. Di Cavalcanti, Editora Cultrix, com a Balada de Di, Vinicius de Moraes.

1964 – Rio de Janeiro RJ – Publica Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca (Civilização Brasileira) – ilustrações e texto.

1972 – Publica o álbum 7 xilogravuras de Emiliano Di Cavalcanti, pela Editora Chile.

1976 – Lança em maio, um álbum com seis litogravuras.

7.4 PARTICIPAÇÃO EM EXPOSIÇÕES

7.4.1 NO BRASIL

1919 – São Paulo SP – Exposição Individual: Di Cavalcanti: pinturas, na Casa Editora O Livro.

1925 – Rio de Janeiro RJ – Exposição Individual: na Casa Laubisch & Hirt.

1930 – São Paulo SP – Exposição de uma Casa Modernista.

1931 – Rio de Janeiro RJ – Salão Revolucionário, na Enba.

1931 – Participa do Salão Nacional de Belas Artes com as obras: Devaneio, Mulata e Estudo para os painéis do Teatro João Caetano.

1932 – São Paulo SP – Exposição Individual: Di Cavalcanti, em A Gazeta.

1933 – São Paulo SP – 2ª Exposição de Arte Moderna da SPAM.

1933 – Rio de Janeiro RJ – 3º Salão da Pró-Arte, na Enba .

1934 – Rio de Janeiro RJ – 4º Salão da Pró-Arte, na Enba.

1935 – Rio de Janeiro RJ – Exposição de Arte Social, no Clube de Cultura Moderna do Rio de Janeiro.

1938 – São Paulo SP – 2º Salão de Maio, no Esplanada Hotel de São Paulo.

1939 – São Paulo SP – 3º Salão de Maio, no Esplanada Hotel de São Paulo.

1944 – Belo Horizonte MG – Exposição de Arte Moderna, no MAP.

1946 – Expõe na ABI, no Rio de Janeiro.

1948 – São Paulo SP – Participa da retrospectiva 30 anos de pintura (com 98 obras), no Instituto dos Arquitetos do Brasil, São Paulo.

1951 – São Paulo SP – 1ª Bienal Internacional de São Paulo, no MAM/SP – artista convidado.

1952 – Rio de Janeiro RJ – Exposição de Artistas Brasileiros, no MAM/RJ.

1954 – Rio de Janeiro RJ - Exposição Individual: Di Cavalcanti: retrospectiva, no MAM/RJ.

1963 – Participa da sala especial na 7ª Bienal de São Paulo.

7.4.2 NO EXTERIOR

1923 – Frequenta a Academia de Ranson, expõe em Bruxelas, Londres, Amsterdã, Berlim e Paris.

1930 – Nova York (Estados Unidos) – The First Representative Collection of Paintings by Brazilian Artists, no International Art Center, no Roerich Museum.

1943 – Expõe na Galeria Greco's em Buenos Aires.

1956 – Participa da XX Bienal de Veneza (Itália).

1958 – Participa da exposição itinerante organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em Paris executa os cartões para duas tapeçarias para o Palácio da Alvorada (salões de música e de recepção), encomendados por Niemeyer. Os cartões foram entregues aos tapeceiros de Aubusson, sob a orientação Marie Cutoli.

1960 – Cidade do México (México) – Realiza painel sobre tela para os escritórios da Aviação Real.

1962 – Participa da 1ª Bienal de Arte Americana de Córdoba, Argentina.

1963 – Participa da coletiva: Exposição de Maio, em Paris, com a tela Tempestade.

7.5 PRÊMIOS E MENÇÕES

1937 – Paris (França) – Exposição Internacional de Artes e Técnicas, no Pavilhão da Companhia Franco-Brasileira – medalha de ouro.

1953 – Divide com Alfredo Volpi o prêmio de melhor pintor nacional na 2ª Bienal de São Paulo.

1956 – Recebe o 1º prêmio na Mostra Internacional de Arte Sacra de Trieste.

1960 – Cidade do México (México) – 2ª Bienal Interamericana do México, no Palácio Belas Artes – sala especial – medalha de ouro.

1964 – É homenageado com uma sala especial na 7ª Bienal de São Paulo.

1971 – Recebe o prêmio ABCA.

1972 – Recebe o prêmio Moinho Santista.

1973 – Recebe o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia.

A elaboração dessa bibliografia baseou-se nos dados contidos em:
>[File://C: Meus% 20 documentos/Di% 20 Cavalcanti/ Cronologia.htm](file:///C:/Meus%20documentos/Di%20Cavalcanti/Cronologia.htm)/ acessado em 25/10/2003.

>Di Cavalcanti. 100 anos: As mulheres de Di: - Di- Meu Brasil Brasileiro. Curadoria Denise Mattar. Rio de Janeiro: Petrobrás, 1997.

8 BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.

_____. *Discurso de Primavera e Algumas Sombras*. Rio de Janeiro J. Olympio, 1978.

ANTUNES, Leonardo. *Arte e Ciência; As máquinas*. São Paulo: Globo, 2004.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. *O olhar amoroso: textos sobre a arte brasileira*. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia de Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUMGARTEN, Alexander. *Estética: A Lógica da arte e do Poema*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHIPP, Herschel Browning. *Teoria da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: Um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

COTRIM, Gilberto. *História do Brasil. Um olhar crítico*. São Paulo: Saraiva, 1999.

DI CAVALCANTI 100 anos: *As mulheres de Di. – Di – Meu Brasil Brasileiro*. Curadoria: Denise Mattar. Rio de Janeiro: PETROBRÁS, 1997.

DONDIS, Donis A. *A Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERRARA, Lucrecia d' Aléssio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 2002.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FRANCO, Afonso Arinos de Mello. *Conceito da Civilização Brasileira*. São Paulo: Nacional, 1936.

FREIRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Sobrados e Mocambos*. Lisboa: Livros do Brasil (s.d.).

GARDNER, Howard. *Arte, Mente e Cérebro*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e História*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar*. São Paulo: Record, 2001.

GOMBRICH, Ernest H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *Refléxions sur l` historie de l` art*. Paris, Editions Jackeline Chambon, 1992.

GREIMAS A. J. e FONTAILLE J. *Semiótica das paixões: dos estados das coisas aos estados da alma*. São Paulo: Ática, 1993.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2001.

HEGEL, G.W.F. *Curso de Estética I*. São Paulo: EdUSP, 2001.

_____. *Curso de Estética II*. São Paulo: EdUSP, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

<http://www.dicavalcanti.com.br/apresentacao.htm> Acesso em 25/10/2003.

<http://www.jazclass.aust.com/satie.htm> Acesso em 10/05/2005.

http://www.vivabrazil.com/di_cavalcanti.htm .Acessado em 25 de outubro de 2003.

HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

HUYGHE, René. *O poder da imagem*. Lisboa: Edições 70, 1998.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores., 1996.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo* (1793). Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2002.

_____. *Crítica da Razão Pura* (1781). In: Os Pensadores. São Paulo: Ed. Abril, 1973.

LÉGER, F. *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1989.

MARIN, Louis. *Ler um quadro ¾ Uma carta de Poussin em 1639*. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Prática de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

MERLEAU-Ponty, Maurice. *A Prosa do Mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. *Semiótica da Arte: Teorizações, análises e ensino*. São Paulo: Hacker Editores, 1988.

_____. *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004

PAÁL, Gábor. *Em busca de Vênus*. *Viver, Mente & Cérebro*. São Paulo, Ano XIII, nº 145, pp. 87-92, fev. 2005.

PANOFSKY, Ervin. *O significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: EdUSP, 2004.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Escritos Coligidos*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974. vol. 36.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PONTUAL, Roberto. *Di, um ciclo que se conclui/ uma obra que se abre*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1976.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: Del Priore Mary (org). Bassanez, Carla . *Histórias das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

READ, Herbert. *História da Pintura Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

_____. *Arte e Alienação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas Sobre Cézanne*. Rio de Janeiro: 7letras, 2001

RODRIGUES, Raimundo Nina . *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1895.

ROMERO, Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

_____. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. *A assinatura das coisas. Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

SEARLE, John R. *Mente, cérebro e ciência*. Lisboa: Edições 70, 1984.

STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004

WEBER, Max. *A Ética protestante e o espírito do Capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1993.

VIGOTSKI, Lev S. *A Formação Social da Mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

8 BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papyrus, 1999.

ÀVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BERGER, John. *Modos de Ver* - Lisboa: Edições 70, 1987.

BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BRONOWSKI, Jacob. *Arte e Conhecimento: ver, imaginar e criar*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BRUSCHINI, Cristina. *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo: Ed.34, 2002.

CALABRESE, Omar. *A Linguagem da arte*. RJ: Globo, 1997.

CLARK, T. J.. *A pintura da vida Moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DOMINGUES, Diana et al. *Arte e vida no século XXI: Tecnologia, Ciência e Criatividade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

EFLAND, Arthur. *Arte e cognição: teoria da aprendizagem para uma época pós-moderna*. São Paulo: Sesc, 1998.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1986.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: Textos essenciais*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. Vol.1: *O mito da pintura*;

_____. Vol.2: *A teologia da imagem e o estatuto da pintura*;

_____. Vol.3: *A idéia e as partes da pintura*;

_____. Vol.4: *O belo*;

_____. Vol.5: *Da imitação à expressão*;

_____. Vol.6: *A figura humana*.

Lima, Luís Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton (Orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: 2005

LOTMAN, Yuri M. *A Estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MENEZES, Paulo. *A trama das imagens: manifestos e pinturas no começo do séc. XX*. São Paulo: EdUSP, 1997.

MERLEAU-Ponty, Maurice. *Os pensadores -Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MEYER, Philippe. *O olho e o cérebro: biofilosofia da percepção visual*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

NOVAES, Adauto. *Arte Pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ORLANDI, Eni P. *Interpretação: autoria, leitura e os efeitos dos trabalhos simbólicos*. São Paulo: Vozes, 1996.

PARSONS, Michel J. *Compreender a arte: uma abordagem à experiência estética do ponto de vista do desenvolvimento cognitivo*. Lisboa: Presença, 1992.

PIETROFORTE, A. V. *Semiótica Visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

PUPPIN, Andréa B. *Do lugar das mulheres e das mulheres fora do lugar: um estudo das relações de gênero na empresa*. Niterói: EdUFF, 2001.

SENDRA, Arlete P. *Apostilas das aulas da disciplina Tópicos Especiais da Semiótica da Cultura*. Mestrado em Cognição e Linguagem. UENF, 2003, mineo.

SANSONE, Lívio. *Negritude sem Etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: Edulfa; Pallas, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética. De Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 2000.

_____. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento. Sonora. Visual. Verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lúcia & NÖTH. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTOS, Antônio Raimundo dos. *Metodologia Científica: a construção do conhecimento*. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

TREVISAN, Armindo. *Como apreciar a arte: do saber ao sabor: uma síntese possível*. Porto Alegre: Age, 2002.