

PENSAR IMAGENS



Robson Xavier da Costa
Cristiane Peres Dias
Jayse Antonio da Silva Ferreira
(Organizadores)

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

P418 Pensar imagens [recurso eletrônico] / Organização: Robson Xavier da Costa; Cristiane Peres Dias; Jayse Antonio da Silva Ferreira. – João Pessoa: Editora do CCTA, 2021.

Recurso digital (2,89MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-5621-223-4

1. Artes Visuais. 2. Imagens - Leitura. 3. Leitura de imagens - Estudo e ensino. I. Costa, Robson Silva da. II. Dias, Cristiane Peres. III. Ferreira, Jayse Antonio da Silva.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 7.01

Imagem de Capa. Robson Xavier. Série Derivas. Ausência
I. Acrílico sobre tela. 2020.
Foto: Robson Xavier. 2020.

Textos produzidos na disciplina de LEITURA DE IMAGENS
do semestre 2020.2, do Curso de Artes Visuais da UFPB,
ministrada pelo Prof. Dr. Robson Xavier da Costa.

Estagiários de docência
Cristiane Peres Dias
Jayse Antonio da Silva Ferreira

Diagramação gráfica
Leandro Alves Garcia

PENSAR IMAGENS

Robson Xavier da Costa
Cristiane Peres Dias
Jayse Antonio da Silva Ferreira
Organizadores

IMAGENS: LEITORES EM FORMAÇÃO

Robson Xavier da Costa
Cristiane Peres Dias
Jayse Antonio da Silva Ferreira

Novembro, primavera de 2021.
João Pessoa, Paraíba, Brasil.

Este livro é fruto de discussões e práticas realizadas na disciplina “leitura de imagens”, do Curso de Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no semestre letivo de 2020.2, realizada em sistema remoto, em plena pandemia do covid-19. Tivemos duas turmas online da disciplina, uma com 14 e outra com 5 estudantes, contando com a participação e atuação dos estagiários de docência Cristiane Peres Dias e Jayse Antonio da Silva Ferreira, estudantes do Mestrado em Artes Visuais, do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE) e organizadores deste livro.

A disciplina foi pensada a partir da sua ementa “esclarecimentos e distinções conceituais. Especificidades da Leitura de imagens. Modalidades de Leituras de imagens. Principais equívocos no processo de leitura de imagens. A leitura de imagens e as singularidades do público receptor”. Tendo como objetivo geral: Possibilitar o estudo teórico/prático da leitura de imagens e sua relação com o ensino e os processos de criação em artes visuais, a partir do exercício de leitura de imagens artísticas, midiáticas e naturais, apre-

sentadas em diversos suportes (como ambientes virtuais ou eletrônicos e imagens fixas ou móveis), fomentando a pesquisa e análise crítica do uso da imagem na prática/ pedagógica e no processo criativo.

Dividimos os conteúdos em quatro unidades: na primeira unidade LEITURA DE IMAGENS: ORIGENS E CONCEITUAÇÕES, no qual discutimos a apreciação artística como experiência estética; semiótica visual; iconografia e iconologia e fenomenologia da percepção. Na segunda unidade IMAGEM E GESTALT, abordamos os temas: imagem como linguagem; elementos da linguagem visual; regras da Gestalt e imagem como texto visual. Na terceira unidade LEITURA DE IMAGENS PÓS-FORMALISTAS, trabalhamos com a imagem na era da reprodutibilidade técnica; o Atlas Mnemosyne; a permanência da imagem e a leitura de imagens na Educação em Artes Visuais; a Cultura visual; a história visual; visualidades e arte contemporânea. Na quarta unidade LEITURA DE IMAGEM NA CURADORIA, discutimos sobre curadoria como leitura; leitura de imagem e a recepção artística; mídias contemporâneas e leitura de imagens.

Este livro está organizado em três unidades distintas, correspondendo aos temas dos ensaios de leituras de imagens desenvolvidos pelos discentes da turma, sob orientação do professor e dos estagiários. I Unidade – Aproximações Icônicas, com sete capítulos; II Unidade - Entre Símbolos, com sete capítulos e a III Unidade – Em Torno da Forma, com dois capítulos.

Na Unidade I – APROXIMAÇÕES ICÔNICAS - todos os(as) autores(as) analisam imagens de trabalhos de autoria de colegas de curso, ou de outros artistas, utilizando a leitura iconológica e iconográfica, seguindo os preceitos de Erwin Panofsky e trabalhando a partir de leituras apresentadas durante as aulas da disciplina.

Na Unidade II – ENTRE SÍMBOLOS – os(as) autores(as) dos sete capítulos partiram da concepção de leitura simbólica da psicanálise, utilizando os preceitos freudianos e da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, analisando trabalhos autorais produzidos pelos colegas da turma e partindo de imagens que transitam entre símbolos universais e arquétipos.

Na Unidade III – EM TORNO DA FORMA – os textos abordam as imagens a partir da análise da forma partindo da Gestalt, utilizando a leitura dos elementos formais das imagens, a partir de temáticas abordadas pelos artistas e da sintaxe visual.

A participação dos estagiários de docência na disciplina, uma artista visual e um educador em artes visuais, foi fundamental para o desenvolvimento das atividades em ambiente remoto, facilitando o diálogo com os estudantes e o desenvolvimento de estratégias para as aulas online. As experiências diferenciadas dos estagiários atendeu às demandas heterogêneas dos estudantes que buscam formação, seja como futuros professores(as) de artes visuais, ou como atuando em instituições culturais ou como artistas visuais.

Desejamos que os exercícios de leituras de imagens aqui partilhados por meio da publicação dos trabalhos dos estudantes, possam servir de estímulo para continuidade do processo de formação em artes visuais, seja na licenciatura ou bacharelado, na atuação como educadores em artes visuais, nas instituições culturais ou mesmo no ateliê, fomentando o interesse, a fruição e o contato com a leitura de imagens ao longo da vida, dos(as) estudantes e dos(as) leitores(as).

Sumário

IMAGENS: LEITORES EM FORMAÇÃO	4
Robson Xavier da Costa; Cristiane Peres Dias e Jayse Antonio da Silva Ferreira	

I UNIDADE **APROXIMAÇÕES ICÔNICAS**

12

I CAPÍTULO	
PESTE VERDE E AMARELA	14
Thierry de Lima Queiroz Marques	

II CAPÍTULO	
EVA – FEMININO, PECADO E TENTAÇÃO	22
Letícia Paschoalick	

III CAPÍTULO	
UNIVERSALIDADE DO SENTIDO	33
Rayanna Cecília Torres de Moura	

IV CAPÍTULO	
AMÁLGAMA FORÇADA	44
Livya Ramalho de Figueiredo	

V CAPÍTULO
UM RITUAL DE DESTITUIÇÃO HEGEMÔNICA49
Renata Fernanda Lima de Melo

VI CAPÍTULO
SONHOS AO SOL POENTE58
Gleyciane da Silva Amorim

VII CAPÍTULO
**LEITURA ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA DE HOLI
DE YULIA BRODSKAYA67**
Josefa Cláudia da Silva

II UNIDADE

ENTRE SÍMBOLOS72

VIII CAPÍTULO
**O INCONSCIENTE COLETIVO IORUBÁ: O MITO DA
GRANDE-MÃE NA OBRA DE THAYANE RIBEIRO E VINÍ-
CIUS GOUVEIA76**
Ana Gabriela do Vale Gomes

IX CAPÍTULO
HEARTBREAK.....85
Maurício Nunes de Siqueira Filho

X CAPÍTULO	
CÁRCERE DO IMAGÉTICO	95
Diego Lafayette Grisi Resende	
XI CAPÍTULO	
OS ELEMENTAIS	101
Crislane de Araújo Souza	
XII CAPÍTULO	
A FACE DO INCONSCIENTE	114
Kamyla Aires de Araújo Lima Siqueira	
XIII CAPÍTULO	
LINHAS QUE SE CONECTAM.....	119
Scarlett Braz do Nascimento	
XIV CAPÍTULO	
NARRATIVAS CORPORAIS E OS PRINCIPAIS SIMBOLIS- MOS NA OBRA DE ANA DO VALE	128
Thayane Evelyn Ribeiro de Lucena	

III UNIDADE
EM TORNO DA FORMA135

XV CAPÍTULO
DESTINO IMPREVISTO.....137

Kryсна Marques Brígido Melo

XVI CAPÍTULO
TRANSMUTAÇÃO LÍQUIDA: LEITURA DA OBRA RITUA-
LE NO SABUGI DE RAFAEL CHÁVEZ144

Caio Menezes de Oliveira

XVII CAPÍTULO
MAR DE ESTRELAS149

Wenddel Souza Lopes da Silva

I UNIDADE
APROXIMAÇÕES ICÔNICAS





Thierry de Lima. Peste verde e amarela, 2021
Fotografia e desenho digital, 1300 x 1000 px

I CAPÍTULO

PESTE VERDE E AMARELA

Thierry de Lima Queiroz Marques

O que é a peste?

A leitura de imagem de uma pintura, de um desenho ou de uma fotografia pode suscitar uma riqueza incomensurável de contextos, ideias e aprendizados. Quando selecionei “peste verde e amarela”, obra de minha autoria, pensei nos desafios e possibilidades de realizar uma leitura sobre uma obra que abrange duas técnicas e formatos diferentes em apenas uma imagem. A obra em questão, trata-se do encontro entre o desenho digital e a fotografia, faz parte de uma série de três imagens produzidas por mim para a disciplina Arte no Brasil 1, do curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba.

Além da motivação da escolha da imagem, também não posso deixar de falar sobre a escolha do método de leitura que será utilizado neste ensaio. Com a iconologia e a iconografia, método escolhido, consegui entender como uma obra de arte pode carregar muito mais do que está representado na tela ou em qualquer outro suporte (Unfried, 2014).

Com o passar do tempo, imagens têm carregado cada vez mais significados e contextos, transformando, por exemplo, uma simples pintura num grande enigma a ser desvendado. A utilização desse método me auxiliou não só a entender esses enigmas, mas também suas relações com a história e até mesmo com outras imagens.

Como um grande iconografista, Panofsky (2011, p. 50-51) sintetizou os conceitos dos termos citados anteriormente, em três passos ou níveis de análise: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico. Nessa mesma ordem, o método permite, em uma obra, identificarmos as formas na sua forma mais pura, bem como associá-las a contextos, histórias e alegorias (de conhecimentos prévios), e por fim, interpretar e compreender a obra como um todo, possibilitando utilizar também dos resultados dos passos anteriores.

Levando em conta que “peste, verde e amarela” foi pensada desde o começo como uma alegoria, a iconografia e a iconologia se encaixam perfeitamente como método para entender cada significado apresentado nas figuras da obra.

Como é a peste?

Considerando o método escolhido, temos a leitura pré-iconográfica como primeiro passo. Como ela trata da identificação e descrição das formas puras, acontecimentos e assuntos primários da imagem, decidi dividir esse processo em dois: a análise da parte fotográfica da obra e, depois, da parte feita como desenho digital.

A fotografia funciona como um tipo de plano de fundo para a obra e suporte para o desenho. Ela não apresenta nenhuma cor além de preto, branco e tons de cinza. É clara a presença de um grande edifício repleto de janelas, que pela sua posição, podemos notar que a foto foi provavelmente tirada de um ângulo mais baixo. No prédio, apresentam-se também duas varandas, uma torre e, logo abaixo dela, o

nome “PARAÍBA PALACE” em letras em relevo grudadas na fachada do prédio. Além disso, existe um poste de luz na frente do prédio.

Na parte do desenho, ainda na leitura pré-iconográfica, imagino que para a maioria que olhe para a obra, a figura posicionada mais acima em comparação às demais, seja a primeira a chamar atenção. É o rato, de cor acinzentada, quase se misturando ao cenário, mas que se destaca pela cor amarelada dos olhos e dentes, além da faixa verde e amarela (com cores de tons bem mais vivos que as demais presentes) que cruza seu corpo. Ele faz pose, olhando para o horizonte, de braços abertos e mãos sinalizando como se fossem armas.

Mais abaixo, na parte inferior da obra, temos várias figuras amontoadas. As características assemelham-se a outros ratos, tanto pelas orelhas e narizes grandes quanto pelos e unhas pontudas. Eles têm cores variadas, como preto, cinza e tons de marrom. Suas mãos, ou patas, estão todas apontadas para cima, em direção ao rato maior na varanda do prédio. Todas essas figuras ilustradas sobre a fotografia foram feitas de maneira mais caricata ou humanoide, diferente de ratos comuns que vemos por aí.

Partindo para o segundo passo da Iconografia em si, comecei um processo de entender as imagens como um tipo de bagagem de valores e contextos, algo além da forma, da maneira pura como vi anteriormente. Aqui, utilizei meus conhecimentos prévios dos mais diversos assuntos, lugares e histórias, que me ajudaram a entender a imagem. No caso dessa obra, se você mora em João Pessoa, na Paraíba, não é difícil reconhecer o prédio da fotografia. O letreiro que citei também ajuda a entregar a localização.

O Paraíba Palace é um dos edifícios mais conhecidos da capital, localizado no antigo Ponto de Cem Réis, o hotel, originalmente amarelo, já foi um grande point da elite paraibana. O efeito preto e branco aplicado na foto, tirada em algum ponto da atual Praça André Vidal de Negreiros, faz o prédio criar uma atmosfera mais antiga, como se houvesse saído de um filme de época ou como se a foto tivesse sido tirada diretamente dos anos 1930.

Para entender a relação dos ratos, é preciso primeiro analisar o que mais chama atenção. Na varanda do hotel, fazendo pose e sorrindo, o rato que carrega uma faixa parece representar uma figura de poder. A faixa em si entrega bastante do significado dessa figura. Em listras verde e amarela, temos a representação da faixa presidencial do Brasil, um símbolo utilizado pelos presidentes da República desde 1910. Sabendo disso, entendemos que aquele rato representa um presidente do Brasil. O que nos revela mais sobre o simbolismo dessa figura é o sinal que ela faz com as mãos. A “arminha”, uma apologia às ideologias armamentistas, foi popularizada e é usada até hoje por Jair Messias Bolsonaro, atual presidente do Brasil, cujo mandato foi iniciado em 2019. Diante desses fatos, o rato apresentado na obra com a faixa presidencial seria a representação de Bolsonaro.

Frente a isto, a relação dele com os demais ratos sinalizados na imagem fica um pouco mais clara. Os outros, posicionados na frente do Paraíba Palace, fazem sinais e voltam toda sua atenção para o “Bolsorato”, como uma espécie de adoração. Cenas como essa são comuns em comícios e manifestações a favor do presidente. Entretanto, ao invés de ratos, Bolsonaro é geralmente seguido por uma

“ninhada” de apoiadores.

Por que a peste?

Decidi separar um tópico exclusivo para a leitura iconológica, a fim de evidenciar sua importância no processo de interpretação da obra. Nesse momento, vamos além da imagem, um pouco mais fundo na história. Busquei investigar como os componentes funcionam entre si e como podem gerar um significado para a obra como um todo. Como dito antes, a obra foi concebida durante a disciplina Arte no Brasil 1. Uma das atividades propostas foi produzir um projeto artístico com base nos assuntos abordados nas aulas, assim surgiu a imagem analisada neste texto como uma mistura de referências do passado e do presente.

Se seguirmos uma linha temporal, diria que o primeiro a ser interpretado seria o título, que é uma das primeiras coisas a surgir e, por si só, carrega bastante sentido. A palavra “peste”, faz referência a peste negra, ou peste bubônica, doença transmitida principalmente por ratos que resultou em uma das piores epidemias da história (Varella, 2011). Os ratos, como visto antes, estão bastante presentes na obra. Dessa mesma maneira, a segunda parte do título, “verde e amarela”, faz sua participação nas cores da faixa carregada pelo rato que representa o presidente Bolsonaro. A peste referenciada foi citada em um rápido momento durante as aulas, mas foi o suficiente para fazer ligação com a pandemia enfrentada pelo Brasil e o mundo desde o início de 2020.

Uma das coisas mais evidenciadas durante as aulas, foi que estudar a história, principalmente a do lugar

onde você mora, te permite andar pela cidade e perceber camadas de mudanças históricas expressas na arquitetura de casas, prédios e outras construções. Inclusive, a fotografia do Paraíba Palace surgiu dessa ideia, onde junto das outras obras da série, ela apresenta algumas partes do centro de João Pessoa, evidenciando essa mudança histórica. A ideia de ver como o tempo muda a minha volta sempre foi importante, levando em conta que algumas coisas costumam sobreviver a essas mudanças e persistem ao longo dos anos. Sejam de ideias, costumes ou até algo físico, se pararmos para analisar, é fácil encontrar repetições e semelhanças ao longo de toda história. Nesta obra, por exemplo, a referência à peste pode ser facilmente ligada a pandemia que enfrentamos atualmente. Mas, afinal, por que os ratos?

Da mesma forma que séculos atrás tinham-se ratos propagando a peste, hoje temos um presidente que espalha desinformação, discursos de ódio e insiste em ideologias que afundam o país cada vez mais na pandemia do novo coronavírus (COVID-19). Surge então o “Bolsorato” e seus adoradores, que são os apoiadores/ratos responsáveis por espalharem ideologias pintadas de verde e amarelo, tais posicionamentos induzem o país a uma onda de mortes por crimes de responsabilidade.

Do alto de um hotel, famoso por receber a elite paraibana décadas atrás, nosso personagem principal, “o rato”, aparece para seus seguidores em um momento de adoração, parece estar sendo aclamado por mais um dia de êxito em seu trabalho, pautado na disseminação da morte ao mundo. Carregada de uma carga histórica e atual, a obra apresenta ambientação de época, evidencia a ideia de

passagem e persistência ao longo dos anos. A interpretação mais bem resumida dessa leitura seria que: na história, seja vindo de um esgoto ou diretamente da elite, sempre teremos uma figura capaz de transmitir doenças, ódio e destruição.

Referências

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011. Disponível em: <http://www.gruponavis.com.br/texts/tav/PANOFSKY,%20Erwin.%20Iconografia%20e%20iconologia.pdf> . Acesso em: 08 de Julho de 2021.

UNFRIED, Rosana Aparecida Reineri. O uso da iconografia e da iconologia para a análise de fotografias e recuperação da história de Londrina. Londrina-PR: **Anais do Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem - ENCOI**, 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT7/O%20USO%20DA%20ICONOGRAFIA%20E%20DA%20ICONOLOGIA.pdf>. Acesso em: 08 de Julho de 2021.

VARELLA, Drauzio. A peste negra. **Portal Drauzio Varella**, 2013. Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/drauzio/a-pestes-negra-artigo/>. Acesso em: 08 de Julho de 2021.



Eva. Colagem de imagens por mídia digital. 1664 x 2338 px. Imagem da autora. 2020

II CAPÍTULO

EVA – FEMININO, PECADO E TENTAÇÃO

Letícia Paschoalick

Se enraíza a figura mitológica de Eva algumas noções de feminino, pecado e tentação. Tais noções se configuram por meio do Gênesis - primeiro livro da Bíblia cristã - quando o pecado original é cometido. A partir do momento em que o fruto proibido é apanhado, ideologias acerca do que é ser mulher perante a sociedade começam a ser definidas. Séculos se passaram, e essas noções ainda persistem, e podemos vê-las presentes não só em diálogos com outros indivíduos, mas também nas grandes mídias. Em novelas, filmes, propagandas, revistas, muitas vezes observamos a mulher como um grande símbolo idealizado, que exala sexualidade, submissão, luxúria e tentação. Com isso em mente, a obra escolhida traz em seus elementos uma intensa referência a tais questões, as quais serão em breve apontadas por meio de uma leitura Iconográfica/Iconológica.

Com o simples objetivo de melhor encaminhar esse trabalho, farei uma breve explicação sobre quais aspectos esse tipo de leitura pretende analisar e discutir. De acordo com Erwin Panofsky em seu livro “Significado nas Artes Visuais” ((1955) 1995), o método vai além das figuras visuais, e como o próprio nome sugere, desenvolve análise de todos os significados que aquela obra carrega, seja por meio dos símbolos visualmente expressos (como gestos e referências), mas também pelo contexto de criação da obra

em si.

Início essa leitura pelo que Panofsky chamou de “Tema primário ou natural” (1995, p. 50), comento sobre os aspectos visuais como: traços, cores, figuras, etc. A obra “Eva”, produzida por mim, se trata de uma colagem e sobreposição de imagens por mídia virtual, com composição em preto e branco, e diferentes tons de cinza. As imagens que compõem a obra estão justapostas com leve nível de transparência, de modo em que podemos observar a imagem que está atrás.

Quanto às figuras sobrepostas, de trás para frente temos, respectivamente: uma capa de uma revista da Playboy (com o título escrito em branco), com o torso de uma mulher usando lingerie e um colar com o coelho, imatipo da marca; Um rosto feminino maquiado, de olhos fechados com uma expressão calma; Dois pares de pernas dispostos de forma espelhada, com salto alto e meias 7/8, numa disposição sensual, como se fosse uma arte Pin-up.

A figura com o corpo que faz referência à Marilyn Monroe, na icônica cena do vestido branco no filme “O pecado mora ao lado (1955)” tem no lugar da cabeça, uma maçã fatiada ao meio, veste uma folha na região genital e um código de barras na perna esquerda. Na imagem encontra-se também a grafia do título de um livro escrito por Claudia Marchetti da Silva, que diz “Mulheres, quais são os seus direitos?”.

Estes elementos presentes na obra, permitem a realização da leitura mais aprofundada dos significados por trás dos elementos da figura, trazem os aspectos que Panofsky chamou por “Tema secundário” e “Significado intrínseco” (1995, p. 50-52). A maior parte dos ícones presentes

na obra se reúnem na figura principal, que possui o corpo da atriz Marilyn Monroe citado anteriormente. A maçã cortada ao meio na posição onde seria a cabeça, possui em seu miolo formato similar a uma vulva, enquanto a própria região genital da figura está coberta com uma folha. É interessante definirmos que, historicamente, a maçã foi atribuída como símbolo do pecado e da tentação, e algumas fontes apontam que isso ocorreu pela tradução da própria bíblia cristã, que colocou a maçã como o fruto proibido o qual é apanhado por Eva.

A ideia de considerar esse fruto uma maçã veio aos poucos, muito provavelmente por obra dos antigos tradutores da Bíblia. Ao versarem o texto do grego antigo para o latim, eles utilizaram a palavra "pomum". Que acabaria sendo maçã, nas línguas modernas - mas poderia ser qualquer fruto com formato semelhante, como figo ou pera. (VEIGA, 2019, s/p, parágrafo 21).

A folha nas partes baixas é subentendida como uma alusão a Adão e a Eva, tanto para esconder suas genitálias perante as representações clássicas do renascimento no século XV, como também aponta para a questão do profano, da vergonha que surgiu após o pecado original ser cometido, como diz a própria bíblia "Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; pelo que coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais" (Bíblia, Gênesis 3, 7).

O código de barras presente na perna da figura central deixa a entender que se trata de um mero produto a ser comercializado. Na figura mais ao fundo, a capa da revista PlayBoy, a mulher carrega em seu pescoço um colar com o

coelho da marca, acrescentada à obra por passar a sensação de que aquela mulher é apenas um objeto banal comercializado, com seu corpo e imagem vendidos numa revista direcionada ao público masculino, de maneira apelativa.

As pernas espelhadas juntamente do rosto maquiado transmitem a sensação de sensualidade e submissão. Os membros dispostos de maneira sexualizada por meio da silhueta marcada, da maquiagem expressiva, dos lábios realçados por um batom de cor forte e brilhante, indicam os significantes da sensualidade, especialmente sob o ponto de vista patriarcal consolidado em nossa sociedade.

A vulva profana

Frente a isto, ao nos aprofundarmos nos signos pré-estabelecidos como femininos, podemos traçar novas relações com o título do trabalho “Feminino, Pecado e Tentação”.

Durante o meu ensino médio, um professor de literatura teceu uma interpretação, em relação ao porquê de a maçã ser o símbolo do profano, mencionando que ao fatiá-la ao meio, assemelha-se a uma vagina. Desenvolvi a partir deste ponto de vista uma relação direta à Eva/mulher e a maçã, ambas enquanto atributos de carga negativa que envolvem a ideia de pecado e tentação. Dessa forma, entende-se que a vulva impressa na maçã simboliza fortemente Eva, uma mulher pecadora. A maçã, por sua vez, se relaciona com o pecado e com o feminino, aponta para o sentido de que toda mulher carrega em si o peso da culpa, como consequência das ações de Eva.

Em outras palavras, a mulher por si só se torna um

próprio símbolo do profano e da tentação. Por este motivo, a escolha da figura de Marilyn Monroe não foi por acaso. A clássica cena do vestido aos ventos que revela as pernas da atriz, carrega acentuado apelo sensual, ao mesmo tempo em que a personagem retratada no filme é posta como o mais puro símbolo da sedução e luxúria. O título do filme “O pecado mora ao lado” direciona esta condição ao personagem principal.



Eva em detalhes. Colagem de imagens por mídia digital. 1000 X 1500 px. Imagem da autora. 2021

Este exemplo solidifica ainda mais a questão de o feminino estar interligado com o pecado. A vagina explicitamente expressa na cabeça da figura junto a contradição da região genital coberta pela folha, engloba relação ligada ao fenômeno social onde mulheres são privadas da liberdade de expressão sexual, ao mesmo tempo em que são sexualizadas pela própria estrutura social.

Também há a relação de que, através dos mecanismos de objetificação, a mulher passa a ser vista e tratada socialmente apenas como uma vulva, um mero indivíduo que serve unicamente para o prazer carnal, erotismo e submissão. Gostaria de frisar que, nem todas as mulheres possuem vagina, e que nem todas as pessoas que possuem vagina são mulheres, mas que de um ponto de vista cisnormativo e machista enraizado em nossa sociedade, a mulher é lida a partir do genital, como se fosse simplesmente vagina, e qualquer indivíduo que não se encaixe nesse padrão não será considerado uma mulher.

Essa objetificação do feminino pode ser observada em diversos campos atuais, especialmente no setor midiático, que atualmente é uma das áreas que mais exerce influência socialmente. A objetificação reforça estereótipos e padrões de beleza, que ditam como as mulheres devem se vestir, parecer e maquiar, na maior parte das vezes com intenção em agradar a parcela masculina. É muito comum propagandas de produtos destinados ao público masculino o reforço de tais padrões, como em famosas publicidades de cervejarias, a criação de personagens como a “Vera Verão”, como também, as encontradas em revistas de cunho erótico.

Esse tipo de representação está presente há décadas, e vem sendo intensificadas entre os anos 1940 e 1950 com

a ascensão da moda e arte Pin-up, que dava ênfase nos toques de sensualidade exacerbados. A teórica política e professora Caroline Heldman (2012) estabeleceu um teste capaz de apontar a sexualização feminina em diferentes imagens, e acabou concluindo que existe uma construção simbólica da mulher com imagens que focam em determinadas partes do corpo, muitas vezes sem aparecer o rosto ou a cabeça. Também é utilizada de maneira sensual sem nenhum propósito senão atrair o público masculino.

Esse tipo de propaganda passa despercebido por agradar aos homens, mesmo que a mulher sequer tenha sido considerada um ser humano com vontades na peça, em vez de apenas uma boneca ou uma imagem. Todavia, se essa propaganda fosse ética, talvez não atraísse muito o público masculino [...] (Artemenko; Bragaglia; Lourenço, 2014, p. 9).

Dessa maneira, posso afirmar que a objetificação e sexualização feminina presente nas propagandas e produtos, reforça padrões sobre nós mulheres, e direciona a maneira como somos tratadas muitas vezes subjugadas apenas pelo físico. Estas ações suprimem o direito de expressão acerca da nossa sexualidade, até mesmo da liberdade de escolha, de como desejamos revelar nossos corpos. É curioso pensar que tais comportamentos existem há séculos, desde o renascimento e barroco, onde homens pintaram e esculpiram nus femininos, enquanto as artistas mulheres foram privadas do exercício artístico, mesmo sendo elas as figuras mais representadas.

Todo este contexto é revelado a partir da representação da obra. A capa da revista PlayBoy ao fundo juntamente da figura das pernas e do rosto maquiado simboliza,

justamente, esse status quo. A revista (que mostra apenas um torso com lingerie) e as pernas, trazem a noção da propaganda como meio de comercialização do feminino, reforçando a teoria de Heldman (2012) e também fazendo menção à pornografia (apontado pelo código de barras na perna da figura central), que de maneira extrema, comercializa não só a imagem como também as próprias mulheres de uma certa forma. O rosto reforça a questão dos padrões de beleza e submissão, a partir do momento em que se tem uma expressão calma e conformada de sua atual posição.

Na parte inferior podemos observar uma frase, que como mencionado no início do texto, é o título de um livro escrito por Claudia Marchetti da Silva, que diz “Mulheres, quais são os seus direitos?”.

Acrescentei essa oração na obra pois ela questiona justamente, perante todas as problemáticas trazidas na imagem, qual posicionamento as mulheres podem tomar, e o que é de nós dentro desse contexto. Quando somos forçadamente colocadas nessa posição de submissão e privadas de direitos básicos, tendo nossa imagem vendida como um produto erótico e sensual, que direitos nós temos sobre nosso corpo? Que direitos nós temos na sociedade? Será que temos liberdade sobre nós mesmas?

Considerações parciais

A obra então de uma só vez trouxe: a mulher como símbolo do pecado; a mulher como produto a ser comercializado e consumido; a mulher como submissa; Eva como uma relação tênue entre o feminino e o profano.

A obra então traduz uma reunião de signos que re-

velam não só a realidade da mulher em nossa sociedade, mas que também a crítica a toda uma indústria machista e cisnormativa que vem sendo sustentada desde as primeiras interpretações da Bíblia Sagrada, assim justificando o título da obra: Eva – Feminino, Pecado e Tentação.

Referências

ARTEMENKO, N. P.; BRAGAGLIA, A. P. ; LOURENÇO, A. C. S. A “objetificação” feminina na publicidade: uma discussão sob a ótica dos estereótipos. In: **Anais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Vila Velha**, 2014. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2014/resumos/R43-1169-2.pdf>. Acesso em: 01 Jul. 2021.

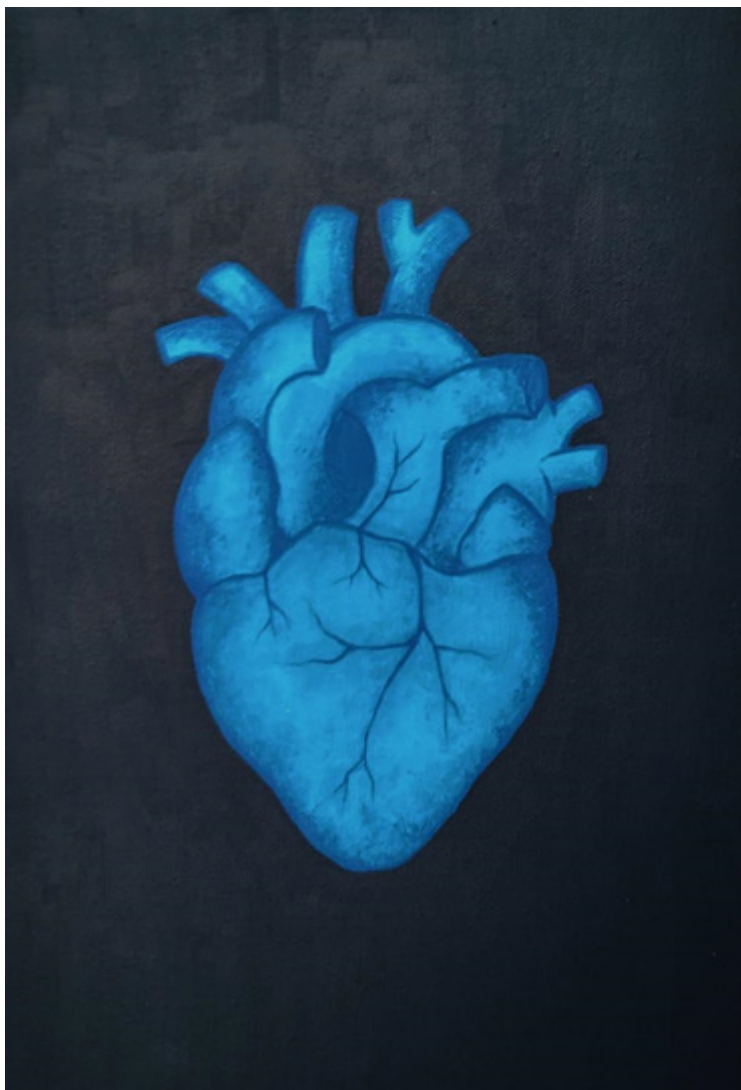
BÍBLIA. A. T. **A bíblia sagrada**. Gênesis 3, 7. Tradução e Edição Digital disponibilizada pela UEFS, ano desconhecido. Disponível em: <http://www2.uefs.br/filosofia-bv/pdfs/biblia.pdf>. Acesso em: 01 Jul. 2021.

HELDMAN, Caroline. **Sexual Objectification**. Part 1: What is it? 2012. Disponível em: <https://drcarolineheldman.com/2012/07/02/sexual-objectification-part-1-what-is-it/>. Acesso em: 01 Jul. 2021.

O PECADO MORA AO LADO. Direção: Billy Wilder. Produção de Chas K Feldman Group Productions. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1955.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia. In: PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1955], p. 47-87. Disponível em: <http://www.gruponavis.com.br/texts/tav/PANOFSKY,%20Erwin.%20Iconografia%20e%20iconologia.pdf>. Acesso em: 01 Jul. 2021.

VEIGA, Edison. **Por que a maçã não pode ter sido 'o fruto proibido de Adão e Eva', segundo a ciência**. Bled (Eslovênia) para a BBC News Brasil. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-48424612>. Acesso em: 01 Jul. 2021.



Thierry de Lima, Sentimento Azul, 2020-2021, guache sobre tela, 40cm x 30cm.

III CAPÍTULO

UNIVERSALIDADE DO SENTIDO

Rayanna Cecília Torres de Moura

Os símbolos fazem parte da história da humanidade, foram criados e conceituados por diferentes usuários e grupos sociais, são inerentes ao comportamento humano e um dos responsáveis pelo surgimento da linguagem e da comunicação.

[...] o símbolo é a unidade básica do comportamento humano. A civilização só existe em razão do comportamento simbólico, característico do homem. (Cabral, 2011, p.1).

Sem o símbolo não haveria cultura, a necessidade de transformar formas, cores ou objetos em símbolos é um fator importante para o entendimento do mundo, por isso é relevante a busca por seus significados. Existem símbolos que são convencionais ou acidentais e outros que são universais, o coração é um dos símbolos mais universais que temos. (Prates, 2005).

Com o objetivo de realizar um ensaio teórico, crítico e analítico sobre a obra do artista Thierry de Lima, intitulada “Sentimento Azul”, optei pela leitura utilizando o método historiográfico de Erwin Panofsky (2001) para buscar realizar uma investigação dos ícones e símbolos da obra e de seu contexto histórico.

Segundo Panofsky (2009), a iconografia e a iconologia são um ramo da história da arte que trata do tema ou da mensagem de uma obra em oposição a sua forma, ou

seja, há a tentativa de definir a diferença entre o tema ou significado em relação a forma. Esse método tenta investigar os vários significados que as imagens podem trazer, de certa maneira, é um procedimento que busca descobrir a verdade por trás daquela obra.

A iconologia seria um estudo sobre um tema ou uma interpretação que podemos ter ao olhar uma imagem, é um juízo de valor, uma interpretação dos símbolos ali postos. A iconografia é um estudo mais profundo e minucioso da imagem, trata-se de uma análise que transcende a obra e também se importa com o contexto em que ela estava inserida. Panofsky dividiu esse processo em três etapas e com base nelas desenvolvi minha leitura da obra.

O primeiro passo é denominado “tema primário” que busca descrever a imagem. Na obra “Sentimento Azul” de Thierry (figura 1) é possível observar uma pintura feita com tinta guache sobre tela de 40cm x 30cm, nela podemos ver um coração com formato mais próximo do real transportando algumas tonalidades de azul turquesa, está centralizado na tela e o fundo completamente preto. O coração tem em sua composição algumas veias que mais parecem rachaduras, também carrega uma textura um tanto arenosa em suas partes mais escuras e transmite sensação de pouca vitalidade.

Com base nesta descrição podemos seguir para uma leitura mais profunda, e com isso, buscar investigar possíveis narrativas ou alegorias que a imagem carrega, essa segunda etapa é chamada de “leitura secundária”, procura ligar os motivos artísticos a conceitos que carregam algum significado (Panofsky, 2009).

Tracei nessa análise dois conceitos principais que,

em minha interpretação, possuem grandes significados e carregam histórias que influenciam nossa visão de mundo, conseqüentemente são pontos que atravessam fortemente a obra, o simbolismo do coração e também da cor azul.

O coração possui muitas representações diferentes ao redor do mundo, a origem do seu significado simbólico é um mistério, apesar de ser o mais universal dos símbolos não se sabe exatamente porque o seu formato popularizado é tão diferente do coração anatômico, alguns historiadores acreditam ser originário da folha de hera, que na antiguidade carregava um significado de imortalidade e poder. (Prates, 2005).

Os símbolos em determinadas culturas carregam grande importância, uma das mais populares é a religiosa, onde no cristianismo, com o culto ao sagrado coração de Jesus, passou a significar a bondade e a caridade cristã (Goulart, 2015). Já para a cultura egípcia, especificamente na teologia de Memphis, o Deus da criação Ptah pensou no universo com o coração. Seu coração era o espaço da criatividade e da imaginação, acreditava-se ainda que o coração era ligado intimamente à alma e seria necessário após a morte, por isso “quando ocorria a mumificação era o único órgão conservado no corpo; era o centro dos pensamentos bons e ruins, centro da vida” (Ramos, 2002, p.5).

Para os hindus, o coração está ligado à divindade que habita o coração. O deus do amor, Madana, vai até Shiva, que está perdido em suas meditações, com suas flechas Madana atinge Shiva no coração e seus olhos se abrem. Para os hindus quando se é aprisionado pelo desejo somente as flechas no coração de Shiva possibilitam a volta à existência, caso contrário a pessoa se perderia em

seus devaneios. (Ramos, 2002, p. 10).

Diante dessas narrativas é possível perceber alguns conceitos que se assemelham ao coração como órgão e um símbolo importante, sendo utilizados em diferentes mitos e rituais, expressando sentimentos e poderes, estão ligados a alma, a vida e a morte. Atualmente a imagem do coração é associada universalmente ao sentimento do amor, afeto ou até mesmo dor e tristeza.

Desta maneira, é visível a influência desse simbolismo na arte. A artista Frida Kahlo (1907-1954) utilizou a imagem do coração em suas pinturas que dispunham de sentimentos pessoais relacionados a sua vida, como na obra *As Duas Fridas* (1939). A artista pintou dois autorretratos com corações expostos, enquanto um está inteiro, o outro está partido, mas ambos se ligam por uma única artéria.

O artista visual Susano Correia (1989 -), já utilizou muitas vezes o coração para expressar sentimentos de amor, tristeza ou solidão, como é possível ver nas obras “Homem carregando o peso de pensar naquilo que sente” ou “Tocando com o coração”. O artista ficou conhecido por fazer obras de cunho emotivo que denotam estados psicológicos do homem.

Até agora já é possível perceber as possíveis relações que a obra de Thierry pode conter em termos de significados com relação ao coração, mas para ter uma interpretação completa é preciso investigar um pouco sobre a simbologia da cor azul e analisar como isso afeta o entendimento da obra.

Coração azul

A cor azul tem uma diversidade de conotações, segundo Bass-Krueger (2016), quando se trata de sua utilização na pintura possui história interessante. A cor azul foi uma tonalidade muito valiosa e rara, na antiguidade os gregos e romanos, por exemplo, não tinham uma palavra para a cor azul, apesar de ela existir ainda não havia sido nomeada, já os egípcios gostavam tanto da cor da pedra lápis-lazúli que inventaram o primeiro pigmento azul sintético.

No início da Europa moderna o corante têxtil azul era feito de uma planta do Mediterrâneo, o que ajudou algumas cidades a ficarem ricas, mas devido sua produção de alto valor se tornou uma tinta associada à nobreza. É possível encontrar em uma obra de Jean Bourdichon (1459 - 1521) intitulada “Louis XII of France Kneeling in Prayer” (1498 - 1499) onde a classe trabalhadora vestia verde ou marrom enquanto os nobres vestiam azul e dourado.

O pigmento azul, fabricado a partir do lápis-lazúli, tinha custo elevado, inclusive essa dificuldade de acesso ao pigmento azul encorajou algumas civilizações a acreditarem que a cor tinha propriedades místicas (Figes, 2019). Devido a essa dificuldade, os artistas utilizavam o azul em ocasiões especiais ou em assuntos mais importantes, a Virgem Maria, por exemplo, era quase sempre pintada de azul associando a cor a um símbolo sagrado, carregou também o simbolismo de pureza e humildade. (Bass-Krueger, 2016).

Ao longo da história, alguns artistas se associaram à cor azul, como o Pablo Picasso (1801-1973) durante a

fase chamada de “período azul” (1901-1904). Suas pinturas concentravam muitos tons da cor, foi uma fase depressiva na vida do artista, retratou assuntos como mendigos, bêbados, prostitutas, um reflexo de sua melancolia, associou a cor azul aos sentimentos de tristeza e desespero. (Figes, 2019).

Atualmente há um conhecimento comprovado sobre a psicologia das cores, onde os profissionais psicólogos afirmam que o azul está embutido na psique humana, os designers costumam escolher o azul para decorar ambientes pois acreditam que pode transmitir uma sensação de tranquilidade e de frescor. Hoje a cor mantém muitos do seus ancestrais significados, que podem ser ambíguos, denotando tristeza, mas ao mesmo tempo pode ser associado a otimismo ou felicidade, como um céu azul em uma tarde ensolarada. (Figes,2019).

Considerações parciais

Com essas poucas linhas pude inferir que o artista de forma consciente pode ter pensado em fazer. A obra traz sentimentos que são transportados pelos símbolos. Vimos que as narrativas ou alegorias que passam pela forma do coração e pela cor azul carregam características que sinalizam diversos estados psicológicos do ser humano.

Em minha leitura o que pude analisar é que o artista necessitou externar seus sentimentos e que através dessa composição encontrou a forma mais próxima daquilo que tentou comunicar. O coração expressa um forte signo, é um órgão importante e a cor azul complementa a simbologia

sentimental, traz consigo o poder de comunicação elevado, pois tanto a forma quanto as cores sugerem apelo de sensações e sentimento, despertando ao observador ideias intensas de tristeza, afeto e solidão.

A última parte dessa leitura diz respeito a importância da obra para o artista, inserindo o autor em seu contexto, essa terceira fase Panofsky chamou de “significado intrínseco”. Dessa maneira, assim como Frida e Picasso, a obra de Thierry tem muito das suas próprias vivências, é um contexto subjetivo e o autor encontrou na arte uma forma de comunicar seus sentimentos.

Referências

BASS-KRUEGER, Maude. The Secret History of the Color Blue. **Google Arts & Culture**. 2016. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/the-secret-history-of-the-color-blue/bglyIXzv_RULIA. Acesso em: 06 jul. 2021.

CABRAL, João Francisco P. Os símbolos e o comportamento humano na antropologia de Leslie White. In: **Brasil escola- UOL**. São Paulo, 2011. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/filosofia/os-simbolos-comportamento-humano-na-antropologia.htm>. Acesso em: 8 jul. 2021.

FIGES, Lydia. Colour in art: a brief history of blue pigment. **Art UK**. Reino Unido, 23 de setembro de 2019. Disponível em: <https://artuk.org/discover/stories/colour-in-art-a-brief-history-of-blue-pigment#>. Acesso em: 05 jul. 2021.

GOULART, Cristiana Vicente. **O Símbolo do Coração na Arte Contemporânea**. TCC (Graduação) - Curso de Artes Visuais.

Santa Catarina: UNESC, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/handle/1/3680>. Acesso em: 06 jul. 2021.

RAMOS, D.G.. O Simbolismo do Coração. In: **Correlatio**. São Paulo: Instituto Metodista de Ensino Superior. V. 1, N° 2, 2002. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/1814>. Acesso em: 06 jul. 2021

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRATES, Paulo R. Símbolo do coração. In: **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**. São Paulo: FapUNIFESP. V. 12, N° 3, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/ntBCxhtbSVFYcVx3sKWMWQK/?lang=pt>. Acesso em: 06 jul. 2021



Krysna Marques. Amalgama forçada. Tinta guache sobre tela. 15 X 15 cm. 2021. Fonte: Rede social da artista.

IV CAPÍTULO

AMÁLGAMA FORÇADA

Livya Ramalho de Figueiredo

Amálgama Forçada é uma obra da artista piauiense Kryсна Marques, discente do curso de Artes Visuais, na Universidade Federal da Paraíba - UFPB. Foi produzida para a disciplina de Arte no Brasil I, e buscou relacionar-se com temas estudados no decorrer da disciplina. Utilizou materiais como papel, guache, cola branca, alfinete e linha sobre tela, a artista transita entre a técnica mista e executa em uma tela de 15x15 cm.

Neste contexto, analiso a obra citada utilizando o método de estudo iconográfico e iconológico do crítico e historiador de arte Erwin Panofsky. Em resumo, Panofsky dividiu o método em três níveis: 1. Tema primário ou natural, entendido como a identificação das formas, volumetria, cor, intensidade; 2. Tema secundário ou convencional, neste nível a preocupação está ligada nos conceitos e nas composições da imagem, indo além da descrição; 3. Significado intrínseco ou conteúdo, que entendeu como a descoberta e compreensão de valores simbólicos presentes nas imagens. Esses níveis ou etapas são chamados de descrição pré-iconográfica, iconográfica e iconológica, na devida ordem citada. Dessa forma, Panofsky apontou que a iconologia é um método.

[...] de interpretação que advém da síntese mais do que da análise. Assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica. (Panofsky, 2011, p. 54).

Sendo assim, a iconologia vai além do estudo da forma e descrição. Ela preocupa-se com a essência, com o conteúdo, em elucidar códigos que estão além das formas descritivas, verbais e formais.

Descrição pré-iconográfica/iconográfica

Nesse processo, por questões práticas, os níveis 1 e 2 foram englobados em uma única etapa. Ao olharmos a obra, observamos pedaços oblíquos, onde cada fragmento foi pintado com uma cor diferente - às vezes repetida. Na tela, os tons de preto, laranja, marrom e vermelho-alaranjado são separados por pequenos levantados, algumas partes encontram-se entrelaçadas por linhas para costura na cor rosa e marrom. É possível também encontrar a presença de um grampo que atravessa um dos relevos.

Pode-se observar na pintura como as cores são trabalhadas, separadas por um leve deslocamento da tinta impedindo que os pigmentos sejam misturados (Figura 2). Junto ao tom vermelho-alaranjado, é possível ver partes de uma cor que aparenta ser roxa ou preto. Nota-se também que o vermelho tem maior predominância na tela, dando a entender ser a primeira camada antes das demais, isso pode explicar o porquê as outras cores tendem a ter um tom mais alaranjado no fundo. A predominância da cor ver-

melha também pode estar associada a perigo e à violência. A pintura contém camadas de tinta e elementos que a deixam íngreme, algumas partes aparentam estar descascando, o que remete a pele humana quando exposta por longos períodos ao sol.

Esses fragmentos, compostos na tela, são similares a territórios divididos. Recordam alguns mapas climáticos, onde o uso das cores representa a distribuição espacial climatológica em um determinado país – os mesmos utilizados em jornais televisivos. Podemos relacionar essa questão diretamente a amálgama, cujas separações apresentadas na obra podem simbolizar uma região/país, ao qual as cores representam a diversidade étnica no mesmo território. Sendo assim, as linhas e o grampo (Figura 2) podem simbolizar a unificação desses povos, já que os dois têm como finalidade a união entre as partes.

Os descasques que recordam a carne humana nos elementos introduzidos na costura, remetem ao método de sutura, utilizado pela medicina a fim de manter unida uma pele ou músculo por meio de fios. Nesse ponto de vista, a obra se relaciona com uma conotação profunda e intensa. Para elucidar os códigos, entrarei no último nível do método do panofskyano, a iconologia.

Análise iconológica

Para aprofundarmos na história, utilizando da interpretação iconológica, precisaremos entrar mais no contexto em que ela foi produzida. Como citado no início do texto, a obra foi realizada a partir do caráter avaliativo para conclusão da disciplina Arte no Brasil, no qual, a questão foi

relacionar os textos estudados no decorrer da disciplina e aplicá-la a um trabalho artístico. A disciplina aborda como as produções artísticas brasileiras foram influenciadas no decorrer dos séculos pelos fatores históricos ocorridos no Brasil desde o início da colonização.

A artista Krysna Marques se inspirou no livro *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda dividido em 7 capítulos. Holanda refletiu acerca do processo de colonização portuguesa e como suas consequências influenciaram a construção do povo brasileiro. Foram discutidos e analisados os aspectos culturais, históricos, políticos e econômicos deixados pelos europeus na formação da América-latina. Segundo o parágrafo de abertura, Sérgio Buarque de Holanda iniciou com

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências (Holanda, 1969, p. 31).

Sendo assim, nossas formas de convívio foram trazidas e inseridas em um ambiente diferente do qual foram criadas. Para Holanda:

Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem. (Holanda, 1969, p. 31).

Sabemos que a história do Brasil foi construída sobre o sangue dos nativos desse território, que foram escravizados e quase dizimados. Em outro ponto da nossa

história, entre os diferentes grupos étnicos do continente, africanos foram trazidos ao Brasil em situação desumana para serem escravizados e gerar mão de obra cativa.

É inapagável da nossa história como a colonização foi cruel e desumana com os povos nativos e os africanos que foram escravizados, torturados/es e mulheres violentadas. É uma história amarga e violenta. Cada um desses povos étnicos que estão no território brasileiro, carregam consigo uma grande bagagem histórica e cultural de costumes e tradições, o que torna o Brasil diverso, mas marcado pelos rastros europeus.

Considerações parciais

A “Amálgama Forçada” emprega sentidos estéticos puramente relacionados a nossa história. As predominâncias de cores remetem aos tons de pele que apresentam a textura de carne suturada, como se fossem pedaços de pele de diferentes pessoas colados em uma única tela. É passível de observação a sensação de apreensão que a obra passa para o espectador, ao mesmo tempo que entrega familiaridade. Desse modo, nos remete ao cotidiano marcado pela violência apresentada frequentemente por meio dos jornais, livros, filmes, entre outros. Estes aspectos contribuem para que a análise da obra se torne ainda mais intrigante.

Nesse entendimento, podemos enunciar que a presença das costuras e do grampo na pintura estão ligadas a representação dos colonizadores, enquanto outros elementos são os povos trazidos para o Brasil, de modo obrigado ou não, mas que foram agrupados em um mesmo território

por influência portuguesa e além dela. Dessa maneira, por meio da iconologia foi possível elucidar esses elementos para entendermos o contexto que a obra está introduzida e abri-la para interpretação.

Referências

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Disponível em: <http://www.tecnologia.ufpr.br/portal/lahurb/wp-content/uploads/sites/31/2017/09/HOLANDA-S%C3%A9rgio-Buarque-Ra%C3%ADzes-do-Brasil.pdf>. Acessado em: 05 de jul. de 2021.

MARQUES, Krysna. **Amálgama forçada**. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CQ96Hk_jOk2/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 05 de jul. de 2021.

PANOFSKY, Erwin. [1955]. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 47-87. Disponível em : <http://www.gruponavis.com.br/texts/tav/PANOFSKY,%20Erwin.%20Iconografia%20e%20iconologia.pdf>. Acesso em: 05 de jul. de 2021.



Yasmin Formiga. Performance “Aqui Tem Mulher-Sertão”. 2020.
Fotografia cedida por Marla Melo.

V CAPÍTULO

UM RITUAL DE DESTITUIÇÃO HEGEMÔNICA

Renata Fernanda Lima de Melo

Esta leitura de imagem se baseia nos conceitos de Iconografia e Iconologia de Erwin Panofsky (1991). Serão analisadas três imagens, realizadas pela fotógrafa e pesquisadora Marla Melo, da performance da artista visual Yasmin Formiga. A obra intitulada “Aqui tem Mulher-Sertão” foi registrada durante a abertura da exposição coletiva “Entre cânones e desvios/Mulheres na Pinacoteca da UFPB” em 2020, na galeria Lavandeira, localizada na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). As três fotos serão analisadas em conjunto, visto que uma complementa a outra. Ressalto a imagem como foco da análise e o ato performático como base para o contexto.

Seguindo as etapas indicadas por Panofsky (1991), a primeira abordagem será a descrição iconográfica, sendo esta, a etapa descritiva, com o reconhecimento dos sentidos formais. Os elementos que são visualizados no primeiro momento, estão livres de contextualização ou interpretação, assim, a identificação à priori foi de ordem puramente descritiva. Desse modo, pode-se visualizar uma mulher sentada com os joelhos dobrados, com as mãos ao rosto, cabelos longos e cacheados e vestido amarelo. Ela está sentada no meio de um pequeno círculo e outros dois se formam ao redor do menor, a base (na direção para onde a face da artista está voltada), forma uma curva.

Percebe-se na segunda imagem, ela está sentada sobre um semicírculo de folhas naturais, algumas pétalas de flores, pedaços de uma espada de Iansã e no centro o topo de uma cactácea inteira seca. O menor círculo se forma por pedras e um vaso de barro com água e flores. O segundo por pétalas conhecidas como Jasmim Manga, Camarão Gigante, Alamanda Amarela, Acalifa (Rabo de Gato), Gérbera e outras, as cores predominantes são amarelo, rosa (claro e escuro).



Yasmin Formiga. Performance "Aqui Tem Mulher-Sertão". 2020. Fotografia cedida por Marla Melo.

O terceiro círculo é formado por pedras, folhas de samambaia, galhos de árvores, espadas de Iansã e mangas, duas de um lado do círculo e duas do outro evocando simetria. O que une um lado do círculo ao outro é uma boneca de pano, entre o primeiro e o segundo círculo existem

penas de pássaros. A base é feita com três pedaços desmembrados de palma (Figueira da Índia).

As três imagens estão na sequência de acontecimentos da ação performática, a primeira é quando a artista está montando o cenário como parte da ação, a segunda é marcada pela entrada da artista no ambiente e a terceira posiciona o término, evidenciado pela presença da frase escrita no centro: “Aqui tem Mulher Sertão”.

Mergulho no ritual

A segunda fase da análise iconográfica configura a etapa onde se dá sentido aos elementos identificados na primeira fase. Este sentido depende da experiência individual, o que pode ser visto por alguns, para outros pode estar invisível, ou seja, é a primeira fase de interpretação da imagem (Panofsky, 1991). Desta forma, os círculos parecem montar uma espécie de proteção para a artista, que se coloca no meio deste. Os cabelos longos junto aos elementos que formam os círculos, remetem à uma espécie de ritual das “bruxas” (no sentido amplo do termo lúdico), do mundo da fantasia. Ademais, a partir do contato com a artista, conhecendo sua origem e familiaridade com o sertão paraibano, os elementos usados me endereçam a este lugar.

A interpretação iconológica se aplica na segunda fase deste estudo que partiu da análise iconográfica, com a descrição dos elementos a partir da primeira impressão, para a iconológica cujo sentido é aprofundado e tem um aspecto mais investigativo, não somente de interpretação da autora, mas como aqueles elementos se traduzem den-

tro de um enfoque específico, aqui os elementos da obra (e possivelmente até o artista) são contextualizados (Panofsky, 1991).

Segundo esta fase, a imagem da performance “Aqui tem Mulher-Sertão”, é carregada dos mais diversos significados, no momento em que seus elementos são contextualizados e investigados. O aspecto ritualístico da obra é o grande mergulho desta leitura. Dentro de uma visão científica e histórica de por quem eram performados rituais, seja dentro do paganismo ou pelo modo de vida próximo à terra (camponesas, curandeiras), a intimidade com a natureza sempre esteve presente, desse modo, a aproximação com a natureza é o primeiro aspecto da obra que se destaca.

A presença de três dos quatro elementos da natureza, como: a água no pote, a terra representada nas plantas e o fogo na cor da roupa da artista, nos permite pensar acerca da proximidade com o meio natural e a importância desta relação para Yasmin.

Os círculos e os elementos que o formam, criam uma espécie de proteção para um ritual a ser performado. Pensando nos elementos previamente descritos, a obra traz a reflexão da possível existência de uma ligação entre as mulheres que foram consideradas bruxas, perseguidas, estigmatizadas e mortas em massa no período de instauração do capitalismo mercantil na Europa – 1580 e 1630 (Federici, 2019) e a obra de Yasmin Formiga – não sei se de forma consciente.

O termo “bruxa” - considerando o seu significado lúdico - é aprofundado e colocado segundo a definição de Silvia Federici em o “Calibã e a Bruxa”.

Sabendo que na performance Yasmin “invoca” os

nomes de mulheres de sua família, sertanejas e do interior da Paraíba, para fazê-las presentes em um espaço muitas vezes carregado de restrição e de poder como o circuito artístico, neste caso, uma galeria de arte. A morte das “bruxas” e a história contada sobre elas, cria um elo forte com a obra, seja pelo estigma, quanto pelo apagamento. Segundo Federici (2019), a implementação da caça às bruxas foi motivada por questões religiosas e econômicas, mas a maior de todas foi a política. As mulheres consideradas bruxas se opuseram ao novo sistema que se estabelecia com a primeira fase do capitalismo, caracterizado pela remoção de terras cujo interesse foi gerar dependência dos sujeitos ao Estado. Frente a isto, em contramão a realidade capitalista, as consideradas “bruxas” foram conhecedoras das ervas e com isto mantinham o controle sobre seus corpos (Federici, 2019), realizando rituais pagãos com os elementos naturais.

Estes costumes se opunham ao sistema neoliberal, ocasionando perseguição e marginalização. Pouco se ouviu o lado das suas histórias, até pouco tempo atrás. Portanto, a morte na obra de Yasmin é tratada pelo apagamento e a impossibilidade de ocupação em certos espaços, e faz parte da construção de suas narrativas.

Do mesmo modo, o estigma sobre o Sertão e sobre quem eram as bruxas se forma a partir de uma memória oficial que exclui diversos grupos, mas traz benefícios a alguns e consolidando sua hegemonia de poder, seja no contexto Europeu das “bruxas” ou no contexto da artista: mulher, nordestina e sertaneja.

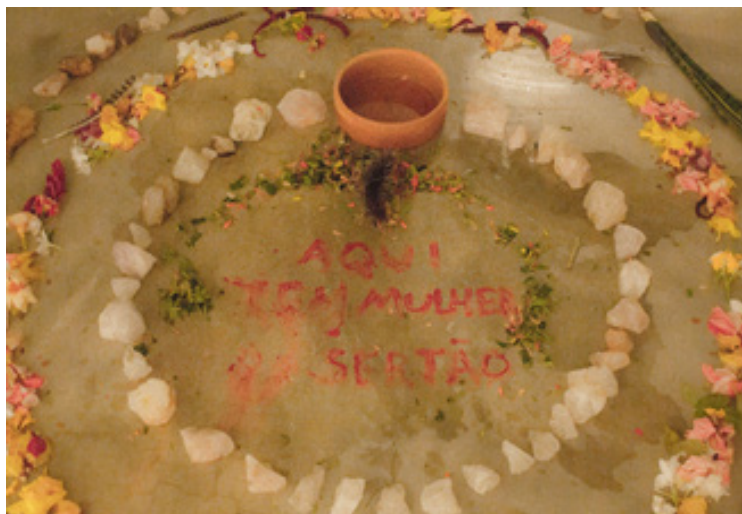
Yasmin Formiga é uma artista de Santa Luzia, sertão da Paraíba, estudante de Artes Visuais na Universidade

Federal da Paraíba. É interessante observar como retrata o lugar de sua origem de forma terna, onde o ritual é compreendido quando o contexto é compreendido na performance, que evoca a ancestralidade para o centro do espaço.

A artista apresenta o sertão paraibano sem caricaturas, com todas as suas cores e elementos, o sertão das cactáceas e das cores. Interessante identificar este lugar nas vestes amarelas, nas cores das flores, que de certo modo, estes elementos discordam dos estereótipos divulgados sobre o sertão nordestino, muitas vezes consumidos pelos fragmentos de regionalidade expressa na arte moderna.

A boneca de pano, feita pela avó da artista, conecta um lado do círculo ao outro, aparenta ser um elemento essencial para o “sucesso” do ritual, sua presença configura o aspecto regional conectando-o à contemporaneidade. A regionalidade se apresenta como vestígio, pequenas partículas nessa imagem (a depender da leitura realizada), sendo importantes para a artista como uma lembrança afetiva do seu lugar, mas que não a aprisiona, mas estabelece a conexão com o discurso plural e global de pertencimento.

Um outro aspecto é a questão dos círculos que protegem as mulheres sertanejas que se encontram em um centro urbano, no sentido da oposição entre Sertão e a capital, o círculo que a protege ao performar o ritual parece pretender conectar o Sertão à cidade de João Pessoa. Os círculos que a protege presentifica algo que sempre fez parte mas nunca conseguiu ocupar o seu lugar, as sertanejas nos centros da/de arte.



Yasmin Formiga. Performance “Aqui Tem Mulher-Sertão”. 2020.
Fotografia cedida por Marla Melo.

Por fim, é possível enxergar nas imagens o elemento da efemeridade como algo comum na performance. Na primeira imagem, o momento inicial é marcado pela preparação do ritual, na segunda à prática acontece e na terceira, a artista finaliza a performance deixando o lugar onde esteve marcado pela frase “Aqui tem Mulher Sertão”. Esta ação evoca a sensação de que o ritual se completou e o Sertão perdura, assim como a sua presença enquanto artista.

Referências

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpos e acumulação primitiva. 1ª Ed. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da

identidade. 4ª Ed. São Paulo: Editora LTC, 1988.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Revista estudos históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV. V. 2. Nº 3, 1989. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 20 Jul. 2021.



Gleyciane Amorim. Sonhos ao sol poente, acrílica sobre tela, 2020.

VI CAPÍTULO

SONHOS AO SOL POENTE

Gleyciane da Silva Amorim

O presente ensaio explora a aplicação prática da teoria do crítico e historiador de arte Erwin Panofsky (1892 - 1968), a partir dos estudos em iconografia e iconologia descritos pelo autor como proposta metodológica para serem utilizados em leituras de obras de arte.

“Sonhos ao Sol Poente” é uma obra da minha autoria realizada em 2020. Sua elaboração envolveu técnicas de aquarela, tinta acrílica e lápis de cor, com dimensões de 26,5 x 18,5 cm.

Para entendermos melhor como se dará a leitura da mesma, vamos mergulhar de forma breve nos estudos feitos por Panofsky. Segundo ele, o estudo da arte denota uma complexidade muito maior do que uma simples e rápida interpretação. Por essa razão, ele contribuiu de forma significativa nos conceitos de iconografia e iconologia.

Conforme a linha de pensamento defendida por Panofsky, iconografia é a designação dada ao estudo dos significados convencionais das imagens, enquanto a iconologia trata-se da interpretação que vai além dos elementos visuais e sintetiza o significado cultural mais profundo da imagem. Isto é, iconografia é o estudo tema ou assunto e iconologia o estudo do significado.

Em seu artigo intitulado “Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença”, Panofsky descreve três níveis de interpretação que correspon-

dem a três níveis de significado. O primeiro, diz respeito ao significado primário ou natural, que corresponde a descrição pré-iconográfica, esta etapa consiste na percepção da obra em sua forma pura. O segundo nível, voltado ao significado secundário ou convencional, é o da descrição iconográfica. Este consiste não somente na descrição pura e simples dos objetos retratados, mas também na conexão das composições da imagem com assuntos e conceitos. O terceiro e último nível, voltado ao significado intrínseco ou conteúdo, é denominado descrição iconológica. Este nível leva em conta a história pessoal, técnica e cultural para entender uma obra. Iconologia, portanto, é um método

[...] de interpretação que advém da síntese mais do que da análise. Assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica. (Panofsky, 2011, p. 54).

Panofsky acreditava que a partir da análise das formas identificáveis presentes na imagem - tais como objetos, situações e gestos - seria possível resolver o problema do desvelamento do conteúdo que esta imagem carrega consigo, ou seja, por meio dos elementos oferecidos pela imagem, seria possível buscar a realidade a qual ela faz menção. (Català Domènech, 2011, p. 243).

Tendo isso como base, seguirei agora para a realização da análise da imagem. Em um primeiro momento não há necessidade de usarmos conhecimentos ou domínios culturais aprofundados para verificar superficialmente a imagem, visto que faremos uma descrição pré-iconográfica.

fica da obra. Olhando para ela, acredito que qualquer pessoa vidente diria que vê duas figuras humanas sentadas ao redor de uma mesa, enquanto uma das pessoas estão fumando o que parece ser um cigarro. A outra está levando algo em direção a boca, aparentemente.

Observando os objetos na cena, é possível identificar um móvel com várias portas e gavetas, assim como alguns objetos sobre ele, também há algo branco pendurado ou colado na parede. Sobre a mesa há alguns objetos como: garrafas; copo; uma carteira de cigarro (visto que a figura ao lado está fumando); há algo que lembra uma tigela com coisas dentro; alguns objetos pendurados nas cadeiras e por fim uma grande janela que permite ver o céu alaranjado do entardecer.



Detalhes da obra “Sonhos ao Sol Poente”.
Gleyciane Amorim, 2020.

Partiremos agora para o segundo nível voltado ao significado secundário ou convencional. Esclareço aqui que, a obra analisada não retrata um tema histórico conhecido por várias pessoas, visto que essa aquarela foi feita por motivações pessoais e os assuntos tratados nela será

melhor entendido por pessoas que fazem parte da minha vida de forma mais íntima. Panofsky ao discorrer sobre o segundo tema, afirmou que é compreendido pela percepção, que um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar em uma certa disposição e poses, representa a Última Ceia. Dessa forma

[...] ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. [...] A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por "iconografia". (Panofsky, 2011, p. 50).

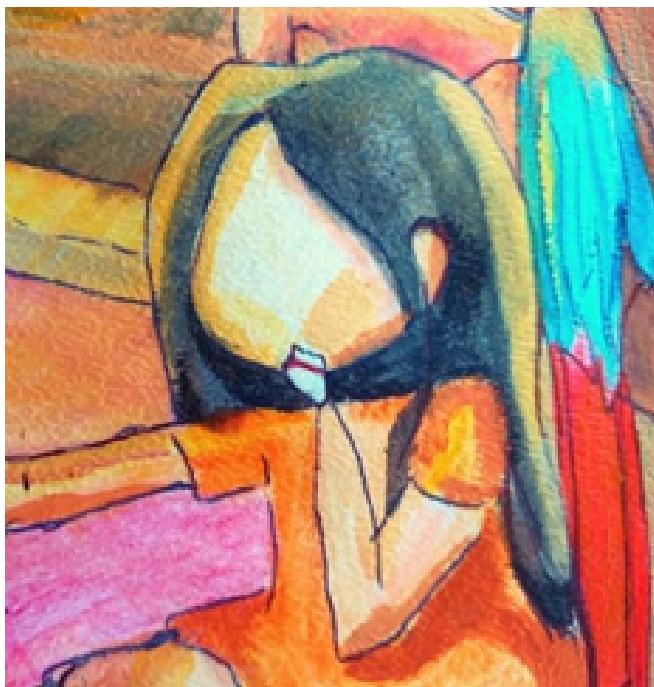


Detalhes da obra "Sonhos ao Sol Poente"

Gleyciane Amorim, 2020

As pessoas que convivem comigo diariamente e que fizeram parte de momentos importantes na minha vida, especificamente meus familiares, até mesmo algumas pessoas curiosas da cidade onde eu moro, poderiam reconhecer que a figura da pessoa com boné, camisa aberta com o tronco

à mostra e fumando o cigarro representaria o meu avô paterno. Essas eram umas das características mais inesquecíveis quando lembramos dele.



Detalhes da obra “Sonhos ao Sol Poente”.
Gleyciane Amorim, 2020.

A figura da menina sentada perto da janela se torna um pouco complicada em saber de quem se trata, especialmente se a pessoa que olha para a aquarela não teve oportunidade de conhecer as referências contidas nela pessoalmente. O vestido em tons alaranjados e os cabelos longos e negros foi a forma que encontrei de representar a mim mesma. Quando pequena, usei com frequência um vestido laranja até uns 8 (oito) anos de idade.

Todo o ambiente representado nessa aquarela é a cozinha da casa dos meus avós, em que realizei muitas refeições durante minha infância. O típico chão de cimento queimado na cor verde em contraste com as cadeiras vermelhas e a grande janela nos permitia acompanhar o pôr do sol.

Sabendo agora onde acontece a cena e que figuras a compõem, talvez seja hora de partir para o terceiro momento a fim de encontrar um significado mais profundo da obra. E se me perguntarem quais os motivos por trás dessa de sua criação? Sem dúvida alguma a vontade de expressar o vínculo que tinha com o meu avô, com certeza foi o pretexto que encontrei ao colocá-lo como tema em algumas das minhas poucas criações. A cena na cozinha é lembrada por mim e meus familiares com vivacidade e alegria. Todos os fins de semana ao chegar do trabalho cansativo à tardinha, ele trazia da feira uma bolsa com vários doces, nomeados por ele de sonhos, só mais tarde descobri que são os doces bem-casados.

Enfim, o fato é que sempre que nos reuníamos para comer “sonhos” e isso era motivo de muita alegria. Meu avô bebia seu café nos típicos copos americanos e sempre fumava um ou dois cigarros - o maldito cigarro - além de contar tudo o que tinha acontecido enquanto estava fora.

A chave pendurada na cadeira! Esse era o lugar que ele sempre deixava assim que chegava em casa. Ver essa chave na cadeira me dava um certo conforto, pois assim eu sabia que ele estava perto.



Detalhes da obra “Sonhos ao Sol Poente”.
Gleyciane Amorim, 2020.

Por causa do excesso do cigarro aliado ao álcool, ele infelizmente acabou nos deixando cedo. Foi graças ao meu avô que eu tive uma infância esplêndida, memórias que vão além de comer juntos. Sentimentos que não cabem em uma folha de papel.

Mas com poucos fragmentos de tintas, a relação que tivemos com ele pode ser registrada pouco a pouco em pequenas produções. Realizar a leitura dessa obra me

trouxe uma sensação de saudade e gratidão, assim como me fez compreender sentimentos até então despercebidos durante a criação do trabalho. Os significados do “Sonhos ao Sol Poente” se tornaram ainda mais nítidos no momento em que o meu sol - o meu avô - desapareceu. No horizonte ele continua nos iluminando todos os dias.

Referências

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MOREIRA, Altamir. **A iconografia em revisão Contemporânea**. Santa Maria: UFSM, 2018.

UNFRIED, Rosana. **O uso da iconografia e da iconologia para a análise de fotografias e recuperação da história de Londrina**. Londrina-PR: ENCOI, 2014.

PIFANO, Raquel Quinet. **História da arte como história das imagens: A iconologia de Erwin Panofsky**. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, 2010.



QR Code: <https://www.youtube.com/watch?v=hrwdbdT5e3M>
Yulia Brodskaya. Holi. Colagem de papéis coloridos e pintura. 2019.
Fonte: <https://www.artyulia.co.uk>

VII CAPÍTULO

LEITURA ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA DE HOLI DE YULIA BRODSKAYA

Josefa Cláudia da Silva

Na obra da artista visual Yulia Brodskaya (1983 -), temos uma representação de uma mulher, que por suas características étnicas é indiana. Possui uma espécie de presilha no cabelo em formato circular, está com um par de brincos em suas orelhas, e um colar em seu pescoço. Está com vestimentas típicas da Índia. Trata-se de uma colagem, que é a especialidade da artista.

O tecido de suas roupas parece ser de seda, bem leve ao ponto de marcar a silhueta de parte do seu corpo. É uma obra colorida, predominando o laranja, o vermelho e o amarelo, em quase 80% da imagem. A “presilha” em seu cabelo, localizada acima de sua testa, possui alguns detalhes de ornamento. São pequenos círculos seguidos, um atrás do outro, que se encontram dando forma a um único círculo grande. Esses pequenos círculos estão distribuídos em variações de tons de rosa e bege. No círculo maior (que é a base da presilha) se encontram outros círculos menores, formam uma espécie de seta que direciona o olhar do observador ao centro do rosto da mulher.

Já o colar que usa em seu pescoço, parece ser artesanal, com detalhes e peças em miçangas presas a ele. Ele possui uma ponta triangular fixa no centro, com detalhes em tons de azul, roxo e um pouco laranja mais claro.

A mulher veste um sari, uma das vestimentas mais

comuns da Índia, tem certos detalhes com formas geométricas e retas que são guiadas pelo movimento da roupa. Quanto aos brincos, são grandes e chamativos, com um formato oval. Ela olha para quem observa com uma atmosfera de tranquilidade.

A obra Holi é uma homenagem da artista ao povo indiano, tratando mais especificamente de um dos festivais mais populares da região, conhecido como o festival das cores. Através de várias colagens de papéis coloridos, milimetricamente medidos para causar a sensação de que se trata de uma pintura ou até mesmo uma fotografia, Yulia Brodskaya fixou cada pedacinho. O resultado foi uma variação de cores e tons. O próprio nome da obra faz referência direta ao festival homenageado, além disso, a mulher tem a pele e o sari cobertos por múltiplas cores.

Neste trabalho, as tiras de papéis são coladas na tela de modo a seguir o formato do rosto, do cabelo, do sari e dos olhos. Até por fim, criar essa ilusão quase fotográfica, vemos um pouco de luz que aparece do lado direito do rosto da mulher. Nesse trecho, para criar a impressão de que existe uma fonte de luz, foram aplicadas algumas tiras de papéis com variações de cores em tons alaranjados e um roxo claro.

Já na parte da vestimenta, as mesmas estruturas das tiras de papéis são responsáveis por pregar os detalhes e textura. No véu em sua cabeça, a transparência é construída através de pedacinhos pequenos e médios, no tom de rosa, violeta e vermelho claro, que vão trazer essa ilusão de transparência. Enquanto que na parte da “blusa”, a artista empregou tiras que destacam as minúcias da veste típica da região.

A mulher representada, está centralizada olhando fixamente para quem a observa. Ela possui olhos castanhos claros, cabelos negros e embora não seja possível enxergamos a cor da sua pele, por está coberta pelas diversas camadas de tintas, é possível deduzir por suas outras características que é uma mulher negra.

A obra, enquadra apenas o rosto da mulher em uma tela de 1,16m x 1,39m. O tamanho da tela favorece a riqueza dos detalhes presentes na obra, aproximando-se da tela vamos conseguir, por exemplo, enxergar as tiras de papéis coloridos e entender melhor seu formato, além de, conseqüentemente, notarmos as camadas de papéis colados na base da obra.

Por ser uma colagem, a artista transformou as tiras de papéis de modo que seu encaixe fosse quase perfeito. Começou colando a base do rosto da mulher com pedaços um pouco maiores, assim como os que estão colados no fundo da obra. Usou tiras com formas mais longas e menores em largura, para criar a ilusão de volume e profundidade com luz e sombra. Esses detalhes são mais visíveis ao se aproximar da tela. As colas usadas nesse retrato e em suas outras obras, são produzidas às vezes de misturas de resinas naturais, com o propósito de maior resistência ao tempo e ao manuseio da própria obra.

De acordo com o livro "Significado nas artes visuais" [(1955) 2009] de Erwin Panofsky, para se fazer uma interpretação iconológica é preciso estar familiarizado com o tema ou conceitos abordados na obra, assim, é necessário dar sentido aos motivos do artista. Nesse ponto, a russa Yulia Brodskaya, trabalhou com materiais digitais, porém, não satisfeita começou a criar suas obras com colagens

com papéis coloridos.

As obras criadas com origami e colagens, foram conquistando espaço e maravilhando milhares de pessoas em suas redes sociais pelo mundo todo. A obra estudada aqui, trata-se de uma inspiração dada por uma fotografia de Maurits Boss e seu aparente gosto pela cultura de outros povos. Para prestar uma homenagem ao festival das cores, como já foi explicado anteriormente, a artista brincou criando uma relação em seu trabalho entre uma atmosfera totalmente colorida e viva. “(...) Agora eu desenho com papel em vez de desenhar sobre ele.”(Brodskaya, 2021).

O fundo roxo da obra, feito por pedaços de papéis retangulares e arredondados, nos traz a ilusão de que a indiana está no exato momento do festival no qual os participantes jogam pigmentos coloridos uns nos outros. Esse festival acontece todo ano na Índia, entre fevereiro e março, para comemorar a chegada da primavera. Todos os participantes que vão às ruas são alvejados por muitos respingos de pigmentos multicoloridos, as pessoas dançam e festejam a chegada da primavera.

A artista teve a intenção de registrar o momento de um rito. Sendo a segunda maior população do mundo, a Índia é um país que embora tenha bastante riqueza, passa por dificuldades sociais e econômicas, durante a realização do festival, todos saem às ruas para comemorar.

Referências

PANOFSKY, Erwin. (1955). **Significado nas artes visuais**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TOURS, Lufthansa City Center Trains & (Comp.). Lufthansa City Center Trains & Tours: **Tudo sobre o festival na Índia**. 2020. Disponível em: <https://lufthansacc.com/blog/tudo-sobre-o-holi-festival-india>. Acesso em: 1 jul. 2021.

BRODSKAYA, Yulia. **PORTFOLIO/YULIA BRODSKAYA**. 2021. Disponível em: <https://www.artyulia.co.uk/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

II UNIDADE ENTRE SÍMBOLOS





Thayane Ribeiro. Sem título. Cerâmica. 2020.
Acervo da Artista.

VIII CAPÍTULO
**O INCONSCIENTE COLETIVO IORUBÁ:
O MITO DA GRANDE-MÃE NA OBRA DE
THAYANE RIBEIRO E VINÍCIUS GOUVEIA**

Ana Gabriela do Vale Gomes

“Um mar de sim e de não
Dentro do mar tem rio
É calmaria e trovão
Dentro de mim tem o quê?
Dentro da dor, a canção
Dentro do guerreiro a flor
Dama de espada na mão
Dentro de mim, tem você
Beira-mar”

José Carlos Capinan/João Roberto Caribe Mendes

Na tarefa de investigar os elementos e o funcionamento da psique, Carl Gustav Jung estabeleceu sua teoria dos arquétipos, conceito que designa sua relação com diversas áreas da expressão buscando nos sonhos e no que ele estabeleceu como inconsciente coletivo, as referências para que pensemos o nosso mundo inconsciente. Ele ressaltou também em seus escritos, por mais que tenha sempre negado seu próprio lugar quanto artista, a importância da arte e da poética como um campo privilegiado para a manifestação dos conteúdos simbólicos de nossa psique.

Este ensaio propõe pensar, através das ilustrações de Vinicius Gouveia e da obra em cerâmica de Thayane Ribeiro, a manifestação dos elementos arquetípicos rela-

cionados a grande mãe e suas ligações aos símbolos de fecundidade. Para tecer tal análise das obras do ponto de vista arquetípico, utilizo o procedimento da amplificação simbólica, trazendo pontos de vista da mitologia iorubá e da arte, a fim de situar-nos no panorama universal (ou ideia do que compõe o inconsciente coletivo) da experiência humana, sobre tais temas com um maior enfoque na mitologia iorubá.

É sempre na sensação de sonho que me encontro quando me deparo com as artes de Vinícius Gouveia. Vinícius é psicólogo e um artista tímido, compartilhamos experiências comuns de vida. Estive tentada durante toda a disciplina de Leitura de imagens, especialmente por algumas provocações do professor Robson Xavier a estar atenta às imagens, símbolos que brotavam ao meu redor, da minha terra, da minha casa, dos artistas inconfessos, inclusive que, como eu, não sabem muito bem como se olhar através dessa perspectiva do eu-artista.

Quando me deparei com as teorias de Jung a primeira coisa que me veio à cabeça foi a ilustração de Vinícius, a sua arte repleta de símbolos e de brincadeiras ópticas interessantes que nos transportam para um universo onírico. Um dos pontos de encontro que me atravessa de suas ilustrações foi a representação desses símbolos marítimos e ondulações que se repetem em algumas de suas obras. Como podemos nos reconhecer numa obra? O que dela nos atravessa?

Jung elaborou o conceito de inconsciente coletivo, que seria uma característica inata e não mais relacionada às experiências e percepções individuais. O inconsciente coletivo seria uma esfera mais profunda da psique, o subs-

trato psíquico comum, idêntico nos seres humanos.

Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença de conteúdos capazes de serem conscientizados. Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovamos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados arquétipos. (Jung, 2002, p. 15).

Jung descreveu a formação das imagens psíquicas como o leito de um rio que, colocado no profundo de nossa psique, as águas antes espalhadas por vastas superfícies se convertem numa corrente caudalosa e se transformam em imagens primordiais. Ele via também a criação artística como uma espécie de árvore sendo nutrida pelo solo criativo, que seria a nutrição da criação, nosso mundo arquetípico. Vivenciar simbolicamente para ele é uma demanda do espírito humano, nutridor então da força criativa e com grande potencial para a compreensão dos mundos inconscientes.

Especialmente em níveis mais altos dos ensinamentos secretos, os arquétipos aparecem sob uma forma que revela seguramente a influência da elaboração consciente, a qual julga e avalia. Sua manifestação imediata, como a encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos, por exemplo. O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. O significado do termo "archetypus" fica

sem dúvida mais claro quando se relaciona com o mito, o ensinamento esotérico e o conto de fadas. (Jung,2002, p. 16).



Vinicius Gouveia. Sem título. Desenho a nanquim.
Dimensão: 29cm X 21cm. 2020. Acervo do artista.

O símbolo é a maneira como nossa consciência capta o arquétipo. A imagem do mar é um símbolo polissêmico, que emana energia primordial, poderoso centro espiritual, refúgio e útero materno. Na ilustração acima, Vinicius trouxe um pouco dessa sensação de acolhimento. O personagem fecha os olhos sugerindo talvez uma pausa meditativa, um momento de tranquilidade. Sua cabeça está protegida pela concha, ele “nasce” dela ou se recolhe nela?

A concha é um símbolo frequentemente relacionado ao feminino, e à fertilidade. Afrodite, deusa do amor grega, tem sido diversas vezes representada emergindo de uma concha, uma referência a sexualidade feminina, presente nos objetos côncavos, que contém ou podem conter algo, frequentemente relacionados ao útero. Na parte inferior da imagem os arabescos tomam a representação das ondas, símbolo que traz também a ideia do ciclo e da continuidade.

O mar pode ser então relacionado a essa figura arquetípica da Grande Mãe, a base primordial da vida, o útero protetor. Diversos mitos falam da presença do mar na constituição do mundo e na criação da humanidade.

Outra representação relacionada aos arquétipos são as cartas de tarot. Ao analisar a carta “A Imperatriz”, Sallie Nichols fez uma análise arquetípica junguiana chamando atenção da Grande Mãe, “Madonna, Rainha do Céu e da Terra”. A Imperatriz governa intuitivamente:

Uma das principais funções da Imperatriz é ligar as energias primárias de yin e yang a fim de dar-lhes um corpo no mundo da experiência sensorial [...] A Imperatriz nos liga a essa nova dimensão da percepção. É ela a portadora da semente da qual brotará, afinal, uma nova percepção transcendental em

que o misticismo e a ciência, o espírito e a carne, o interior e o exterior, podem ser experimentados como um mundo só. (Nichols,1988, p. 102).

Minha busca pelo símbolo da Grande Mãe dialoga a um só tempo com a tentativa de me conectar à ideia de um feminino selvagem, de um inconsciente coletivo feminino que evoque a valorização e o reconhecimento de um estar no mundo, que se expressa através de todas as pessoas. Homens podem aprender a se relacionar de forma harmoniosa (tanto no que diz respeito a sua relação consigo mesmo, como na relação com as mulheres).

As mulheres, reconhecendo seu direito de viver a própria feminilidade, não mais terão de se identificar com os homens para afirmarem-se no mundo. Em nós o diálogo interno entre masculino e feminino abre um espaço maior para as relações interpessoais e para um melhor autocohecimento.

O arquétipo da Grande Mãe na cultura lorubá

No mito da criação da cultura lorubá podemos pensar em Iemanjá como a representação da Grande Mãe, é a partir do mar que virá toda a existência e está Orixá é conhecida como “mãe de todas as cabeças”, sendo a nossa mãe primordial e a primeira dona da cabeça dos homens. Para os lorubás a cabeça é uma representação metafórica abrangente que se liga à nossa vida, a alma e consciência:

A cabeça do ser humano é a sede dos sentidos, da inteligência, da memória, do consciente e do inconsciente. É a cabeça que nos move e governa.. (...) Logo, é nossa própria cabeça que concentra todos

os maiores segredos e decisões sobre o futuro. Enquanto o homem busca essas respostas há milênios em fatores externos, carrega todas as soluções em si próprio, por onde anda, sem se dar conta do tesouro que possui. (Jagun, 2015, p. 25).

Em um dos mitos de criação yorubá podemos ver logo de início a relação entre a água e a vida:

Ao mover-se lentamente e respirar, Olorun deu origem à água. Da relação entre a água e o ar, criou Òrişánlá ou Osalá, o Grande Deus Branco, conhecido também pelo nome de Obàtálá. No movimento constante de água e ar, parte desta matéria solidificou-se, dando origem a um monte de terra avermelhada, sobre a qual Olorun soprou seu hálito (èmi) e também o ar divino (ofurufü) para que nascesse Eşi Yangi, a primeira forma viva e individualizada do Universo. Da relação entre o ar e a terra, passou a existir Odùduwà. (Jagun, 2015, p. 97).

Pensando ainda no símbolo do côncavo, a ideia do útero materno me remeteu a obra da paraibana Thayane Ribeiro que traz um instrumento em formato de cabaça que parece se relacionar com sua vivência de auto descoberta em relação a nossa ancestralidade africana e traz também esse símbolo criador da cabaça que contém o som, que emana a vida e celebra a musicalidade Iorubá. Jung fez essa ligação com a energia feminina, útero e a caverna vazia.



Thayane Ribeiro. Sem título.
Cerâmica. 2020. Acervo da Artista.

No mito de criação lorubá, Odudua, força feminina incumbida da criação, distribui para os orixás cabaças (notadamente o símbolo do útero materno) onde estão contidos os elementos para a criação do mundo, distribui assim suas funções da criação da Terra, delegando a Oxum e Iemanjá a criação das águas.

Na mesma mitologia é a partir da cabaça que acontece a separação entre o mundo dos Deuses (Orixás) e dos seres humanos: partindo uma cabaça ao meio o grande criador separou os mundos criando com a metade de cima Orun (céu) e a de baixo Ayé (terra). Lembro-me agora que em uma das confecções e instrumentos que participei, trabalhando com a feitura de agbês que são instrumentos também feitos a partir da cabaça, uma das participantes nos lembrou da própria similaridade estrutural da cabaça com o útero feminino. Professora de biologia, ela nos falou sobre a película interna que limpávamos para retirar as sementes e que possuía nomenclatura e alguns aspectos

fisiológicos parecidos como endométrio feminino (que se transformará para segurar o embrião como ali na cabaça segurava as sementes). É a energia feminina que contém Igbadu (a cabaça da existência), que gera, cria, co-cria.

Por fim trago essa sereia de Vinicius, ela flutua no vazio, mas parece representar em si mesma as forças da água, em ondulações e movimentos marcados em especial em sua cauda e cabelos. A imagem se relaciona com o arquétipo da água e o mundo emocional, basta lembrarmos da simbologia da água em algumas cartas de tarot, elemento também analisado por Jung. A água costuma ser representada nos arcanos maiores do tarot relacionados às demandas de um mundo emotivo e inconsciente, ou mesmo à noção de espiritualidade e mediunidade, dos sentidos profundos da alma.

Referências

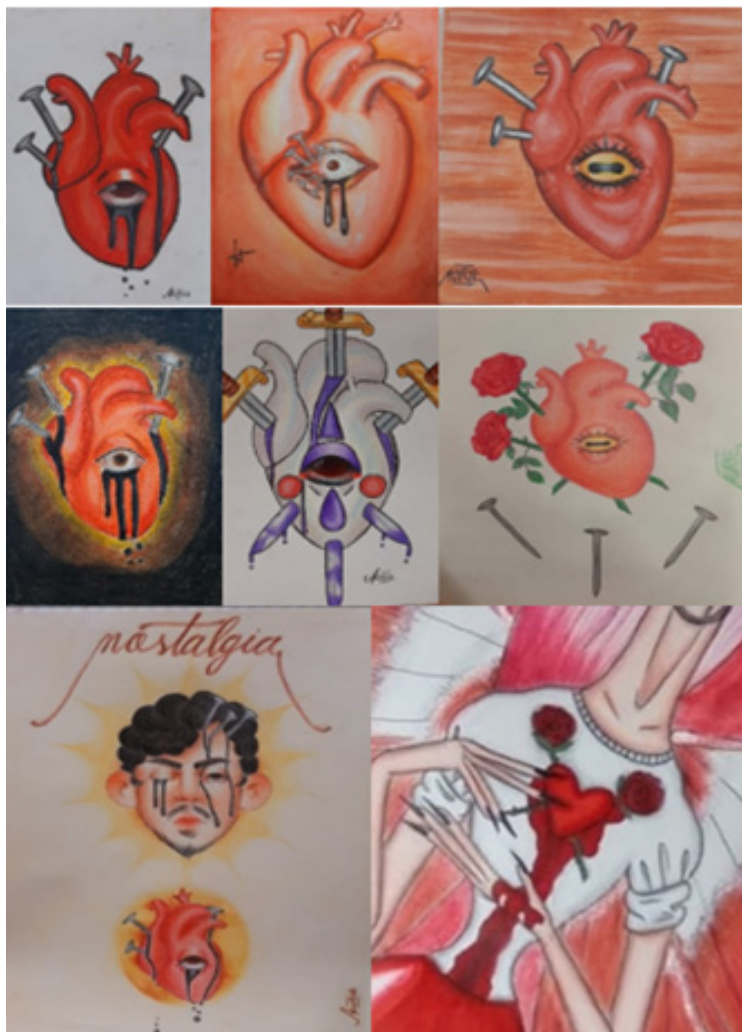
JAGUN, Márcio de. **Ori: a cabeça como divindade**. Rio de Janeiro : Litteris, 2015.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. 2002. Disponível em: <https://farofafilosofica.wordpress.com/2017/02/11/carl-jung-10-livros-em-pdf-para-download/>. Acesso em: 30 jun. 2021.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. [1964 .]. Disponível em: <https://farofafilosofica.wordpress.com/2017/02/11/carl-jung-10-livros-em-pdf-para-download/>. Acesso em: 30 jun. 2021.

MARTINS, Adilson. **Igbadu**. A cabaça da existência: mitos nagôs revelados. 1998. Capítulos digitalizados.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô**: Uma jornada arquetípica. [S. l.: s. n.], 1988. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/ee88n>. Acesso em: 30 jun. 2021.



Aurie Nunes. Painel de imagens baseado no Atlas Mnemosyne. Técnicas e dimensões variadas, 2021. Fonte: acervo do autor. Fotos: Aurie, 2021.

IX CAPÍTULO

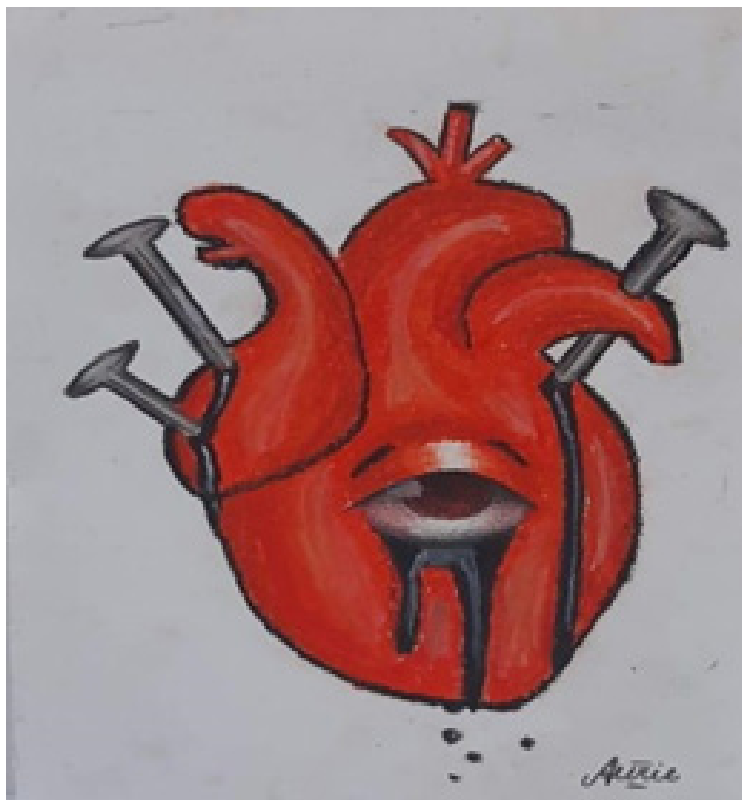
HEARTBREAK

Maurício Nunes de Siqueira Filho

O presente ensaio tem por objetivo analisar a obra “Heartbreak”, do artista Aurie (nome artístico do autor do texto) e sua trajetória, utilizando como base os estudos e os métodos desenvolvidos por Aby Warburg durante sua pesquisa em busca da denominada “ciência sem nome” e também, assim como o historiador da arte, fazer um Atlas Mnemosyne com base na obra e no caminho que ela seguiu até chegar na sua versão hodierna. Além disso, também foram usados conceitos e métodos apresentados no livro de Martine Joly, “Introdução à análise de imagem” (2007).

A obra feita com a utilização de pastel oleoso e lápis de cor sobre papel Canson 180g, consiste, de forma concisa e direta, em um coração vermelho com um olho castanho escuro em seu centro. O coração é perfurado por três pregos de metal, dois do lado esquerdo e um do lado direito. Sangue preto escorre das feridas abertas pelos pregos, e o olho derrama lágrimas, também na cor preta. As lágrimas e o sangue respingam ao caírem do coração.

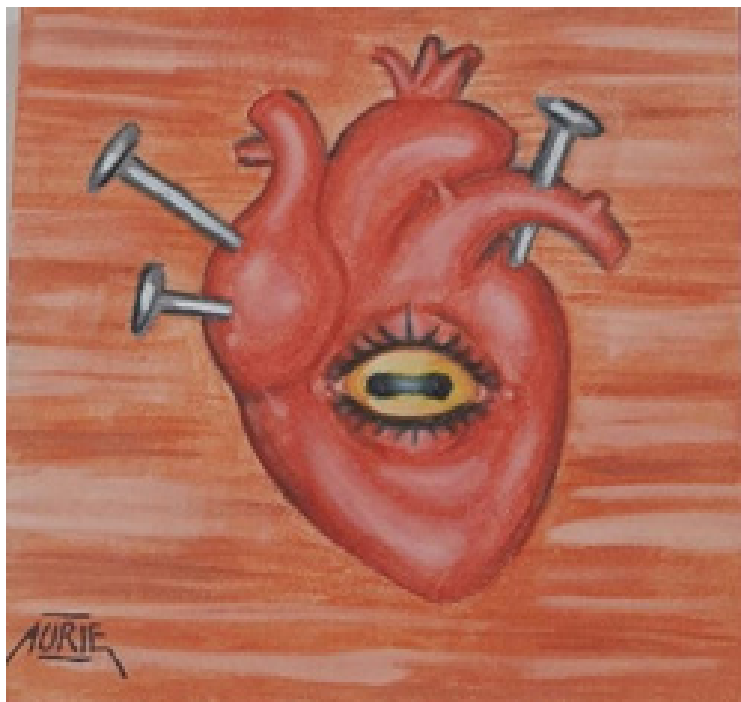
O conjunto descrito anteriormente encontra-se sobre um fundo branco. A imagem representa um coração ferido e machucado, que chora ao lembrar de seus traumas e reviver suas cicatrizes. Isso fica ainda mais evidente ao associar-se o título, *Heartbreak*, que em tradução direta do inglês significa *coração partido* ou *quebra de coração*.



AURIE. Heartbreak. Pastel oleoso e lápis de cor sobre papel Canson 180g. 148 x 210 mm. 2021. Foto: Aurie, 2021.

O coração vermelho pode ser lido como uma representação direta do amor, da expectativa, da paixão e do afeto, todos esses sentimentos são reforçados pela cor vermelha intensa. Além disso, representa também o ódio, o rancor e o ressentimento. O olho castanho escuro no centro do coração faz uma ligação direta com o olhar do artista, e possui aqui dupla função: a de ligar o artista à obra, mostrar que tudo foi sentido por ele e sob a perspectiva

dele, e também para dar ao coração um ar fantasioso e, de certa forma, místico. O olho é um símbolo de percepção, e é, em muitas culturas, entendido como o elo entre mundo interior e exterior.



AURIE. The Heart. Guache sobre tela. 200mm x 200mm. 2020.
Foto: Aurie, 2020.

Nesta representação, entretanto, o olho castanho é trocado por um olho amarelo partido por uma pupila vertical, se assemelhando a um olho de bode. Nessa versão, não há lágrimas ou sangue. A figura do bode é trazida como símbolo de força, de superioridade e de superação nessa versão da obra, caracterizando um ponto de convívio pacífico do artista com seus próprios pregos, que expressam

algo interessante: os traumas e as memórias. Esse trabalho, além de expressar a ideia de coração partido, expressa também a ideia de memória. Segundo Gombrich (1908) apud Bartholomeu (2009, p. 136):

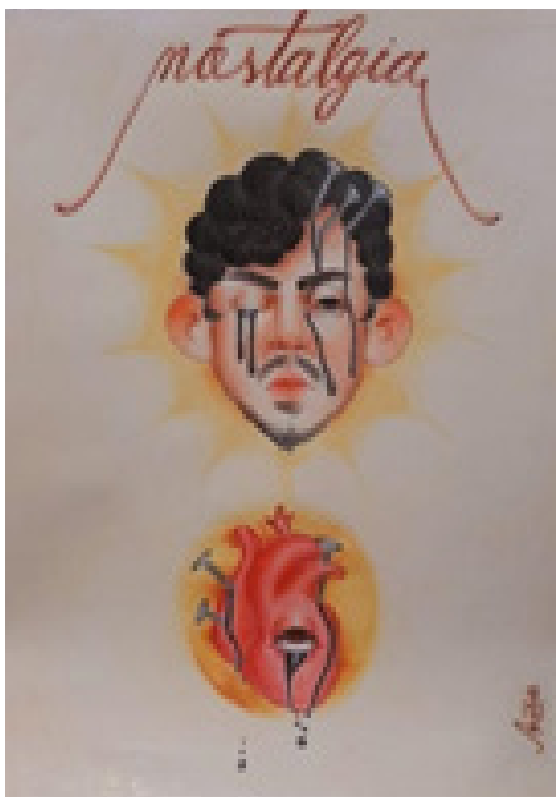
A memória não é uma propriedade da consciência, mas a qualidade que distingue a matéria vivente da inorgânica. É a capacidade de reagir a um evento durante certo tempo; quer dizer, uma forma de conservação e de transmissão de energia, desconhecida do mundo físico. Cada evento que age sobre a matéria vivente deixa nela um vestígio (...) o organismo age de uma certa maneira porque ele "se lembra" do evento precedente.

Memórias boas, ruins e traumas, todas podem representar o caráter perfurante e duradouro dos pregos de ferro. Eles foram utilizados como analogia à durabilidade, longevidade e constância, que são características tanto de memórias, quanto do ferro. Os pregos também representam a persistência mnemônica, visto que memórias e lembranças podem voltar de forma repetitiva à cabeça, como se fossem pregos sendo martelados na madeira.

A madeira pode apodrecer, estragar, se esfarelar, desaparecer, e o ferro, apesar de enferrujar, nunca desaparece de fato. Cada prego representa um trauma relacionado a uma memória distinta. A analogia com pregos é explorada na obra *Nostalgia*, também realizada pelo artista. Nela, o mesmo coração da obra *Heartbreak* encontra-se abaixo de uma representação do próprio artista, com um olho fechado e três pregos enfiados na cabeça. Das feridas causadas pelos pregos e de seu olho fechado escorre o mesmo líquido preto presente no coração.

O coração se encontra na frente de uma lua cheia,

que representa os sentimentos, enquanto a cabeça encontra-se de frente de um sol, que representa a ideia de identidade. Todos os elementos são encimados pela palavra Nostalgia, escrita com letra cursiva marrom. A nostalgia ganha um aspecto ambíguo neste trabalho, pois é um sentimento acalentador e acolhedor, mas também um sentimento que gera dor, por vir de lembranças que nunca serão alcançadas novamente.



AURIE. Nostalgia. Lápis de cor sobre papel sulfite A4.
210 x 297 mm. 2020. Foto: Aurie, 2020.

O líquido preto, que está presente nas duas obras, tanto nos corações quanto na face, retrata o sofrimento de forma figurada. O sangue e as lágrimas são frutos do sofrimento do artista, e possuem a mesma cor, pois um é a causa do outro, e vice-versa. Esse elemento ganha um novo significado quando é visto sob outro prisma: o artista tem muita dificuldade em expressar sentimentos e derramar lágrimas. O sangue e as lágrimas pretas adquirem uma cor imaginária. São sentidos de forma intensa, quase como se os machucados fossem físicos, mas não se mostram na realidade. As lágrimas e o sangue na cor preta estão presentes em outras obras do artista, representando as mesmas ideias:



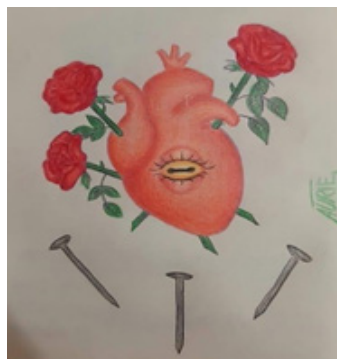
AURIE. Coroação. 2020. Aquarela sobre papel Canson 180g. 148 x 210 mm, 2020. Foto: Aurie, 2021.

AURIE. Heartbreak. 2020. Pastel oleoso sobre papel Canson 180g. 148 x 210 mm. Ninho (exposição digital), 2020. Foto: Aurie, 2021.

A única diferença entre as duas obras é que na da esquerda os pregos estão localizados perfurando o olho, o que simboliza uma quebra de expectativas, de fantasias e um choque de realidade doloroso que é causado por tais acontecimentos. O caráter perfurativo como analogia à memória, à dor e às lembranças foi explorado desde os primórdios das representações de corações feitas pelo artista em outras obras, se apresentando, algumas vezes, por meio de distintas manifestações:



AURIE. Painful Rose Heart (detalhe). 2017. Lápis de cor e marcador colorido sobre papel sulfite A4. 210 x 297 mm (dimensões do original). 2017. Foto: Aurie, 2021.



AURIE. Sem título (detalhe). 2020. Lápis de cor sobre caderno de papel amarelado. 90 x 140 mm, 2020. Foto: Aurie, 2021.

Nas imagens acima, os corações são perfurados por rosas. Nesse contexto, a rosa simboliza o disfarce dos sentimentos e memórias negativas, substituindo-as por algo bonito. Apesar da substituição, o coração ainda é perfurado, e ainda sangra. Na imagem da direita, nota-se também a presença do olho de bode, que assim como na segunda imagem, estabelece uma relação de resistência

ao sofrimento.

Quando eu olho para a minha vida
Não que não queira ver as coisas exatamente como
aconteceram
É que eu prefiro lembrar delas de forma artística.
E, sinceramente, a mentira é muito mais honesta.
Porque eu a inventei. (Gaga, 2011, s/p, tradução do
autor.)

A partir dessas breves leituras, estabelecemos uma trajetória de diferentes manifestações e significados até a chegada na imagem principal deste trabalho. A leitura das imagens apresentadas foi pensada como um Atlas Mnemosyne inspirado na obra do historiador da arte Aby Warburg, relacionando as imagens mostradas ao longo desse ensaio entre si e também adicionando outras que fizeram parte desse caminho e que representam as mesmas ideias ou ideias parecidas.

Referências

BARTHOLOMEU, Cezar. Dossiê Warburg. In: **Arte e Ensaaios**, Rio de Janeiro, v. 19, p. 118-143, jul. 2009. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf. Acesso em: 01 jul. 2021.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. 70. Lisboa - PT: Arte e Comunicação, 2007.

SEMON, Richard. **Mneme**. 2. Ed. Nova York - EUA: The Macmillan Company, 1921. Disponível em: <https://archive.org/details/cu31924100387210/page/n3111/mode/2up?re>

f=ol&view=theater. Acesso em: 03 jul. 2021.

GAGA, Lady. **Marry The Night**. In: Youtube, 02 dez. 2011.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cggNq-DAtJYU>. Acesso em: 09 jul. 2021



Diego Resende. "Cárcere". Fotoperformance, 2020.
Acervo do artista.

X CAPÍTULO

CÁRCERE DO IMAGÉTICO

Diego Lafayette Grisi Resende

A partir do entendimento “d’O homem e seus símbolos” de Carl G. Jung (1964), este ensaio busca compreender a obra a partir do mapeamento da experiência estética do indivíduo. A obra de análise deste ensaio se chama “Cárcere” (Resende, 2021) de minha autoria.

A obra é uma série fotográfica realizada com uma objetiva EF-S 10-18mm f/4.5-5.6 IS STM submetida a uma fotografia em estúdio de longa exposição. Em cena, o modelo exibe um movimento de salto.

À primeira vista, o leitor consegue entender que a obra se trata de um corpo humano em movimento, em posições de impacto e suspensão. Também se percebe que existe uma espécie de sombra ou um corpo etéreo que acompanha o movimento e mais que isso, nos dá a ideia de desestagnação. Este é um corpo que se contorce perante a forte iluminação, perturbado em frente a exposição que o força em uma gaiola invisível de sombras.

Toda a cena está em preto e branco, o que torna a angústia do “engaiolado” ainda mais desconcertante, que se reinicia sempre, já que as imagens se complementam e causam um retorno sempre para o mesmo ponto do início.

A obra ganha uma nova significação ao compreender o momento social que foi produzida, no qual o Brasil retorna a linha da fome, da pobreza e da intolerância, tudo isso em meio à crise sanitária global que tem obrigado a

população a diminuir o seu fluxo e permanecer em casa, presos em seus próprios sistemas carcerários.

Mas afinal, já não nascemos cárceres? Assim que encarnamos, não nos submetemos ao cárcere social? Nossas almas e pensamentos não estão fadados a atravessar a vida aprisionadas em nossos corpos? (Foucault, 1999).

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no “Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números” (2020), nos explicaram sobre a alma:

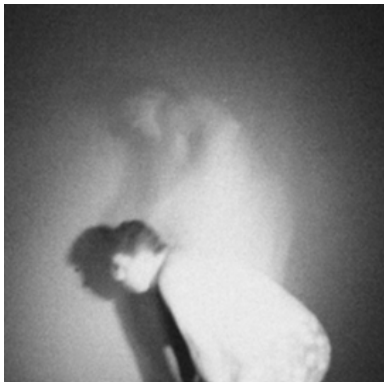
A palavra alma evoca um poder invisível: ser distinto, parte de um ser vivente ou simples fenômeno vital; material ou imaterial, mortal ou imortal; princípio de vida, de organização, de ação, salvo fugazes aparições sempre invisível, manifestando através de seus atos. (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 77).

Em “Cárcere”, é nítida a manifestação espectral, sempre se contrapondo ao corpo físico do modelo. No elo entre a esfera interna e o externa, é importante para o movimento de particularização aprender a diferenciar entre o que apresentamos ser para nós mesmos e o que de fato estamos apresentando para os outros. Sendo assim, a tentativa do fim do cárcere da alma seria a libertação do nosso mais genuíno eu.



"Cárcere" aproximado: fotografia 4 RESENDE, 2021.

Outro aspecto que pode ser destacado nesta análise são as referências do claro e do escuro. Além de ser a essência da técnica utilizada na produção da obra, ela vai além do tradicional claro e escuro, explora o conceito de oprimido e opressor, de maneira que o claro, além de gaiola, é o controle de um sistema que superior a nós, nos mantendo confusos e perturbados, sob constante vigília do nosso algoz.



"Cárcere" aproximado: fotografia 6. RESENDE, 2021.

Normalmente, nossa convenção social nos faz procurar espaços mais claros, que nos passem mais segurança, mas aqui é exatamente ao contrário: se manter na claridade é se manter exposto e sobre julgamento, como em um “baculejo” feito por policiais em comunidades pobres do país, submisso a uma autoridade perversa. A palavra “baculejo” é a escolhida para este contraponto pois representa muito mais que uma repressão policial, é uma ação aplicada exclusivamente em minorias e pobres, especialmente em países como o Brasil.

Contemplado também na obra, mas de uma forma bem menos explícita, mesmo que todos elementos tendem para sua ascensão, a sombra aparece como uma resistência entre o corpo e o incorpóreo, uma resistência de conexão, já que permanece em totalidade na representação. É um terceiro corpo inerte, que às vezes parece não ter interesse em libertação, e em alguns momentos, se mistura à gaiola da escuridão.

A presença de um movimento cíclico também pode ser notada, nas posturas que o modelo expressa e nos faz perceber que a tentativa de fuga é cíclica e coberta de frustrações, como se o processo de libertação não existisse, e até mesmo nossa alma vive em um cárcere físico e social.

Findamos então na estrutura social, reforçado pelos estereótipos contemporâneos, onde existe muito mais encarcerados do que apenas corpos ou formações físicas:

Este ponto de vista moderno é, certamente, unilateral e injusto. Nosso conhecimento atual do inconsciente revela que é um fenômeno natural e, tal como a própria Natureza, pelo menos neutro.

Nele encontramos todos os aspectos da natureza humana – a luz e a sombra, o belo e o feio, o bom e o mau, a profundidade e a sandice. O estudo do simbolismo individual, e do coletivo, é tarefa gigantesca e que ainda não foi vencida. (Jung, 1964, p. 102-103).

Entender o imagético em reclusão, como o grande mal estar social (Freud, 2010) e que existe uma força repressora que nos mantém presos é a base do que percebemos em “Cárcere”.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhe. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. Trad. Paulo César de Souza. Vol. 19. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.



Crislane Araújo. Elementais. Acrílica sobre tela. 2020.
Acervo da artista.

XI CAPÍTULO

OS ELEMENTAIS

Crislane de Araújo Souza

Este projeto artístico foi criado no ano de 2021, baseia-se no conhecimento sensível, do inconsciente e da pseudociência, pautado nas crenças mitológicas e seus arquétipos, abordados por uma perspectiva da psicanálise Junguiana, incorporados aos estudos da astrologia. Transpassados para uma aplicação artística na poética da pintura, em aquarela, tamanho A4, com criação de 4 telas, criando uma série, nomeada de OS ELEMENTAIS, que repensa as sensibilidades humanas por meios de sua psique e as simbologias trazidas por meio das imagens empregadas em cada tela.

Tais formas, representam e são associadas às imagens dos elementos naturais (fogo, terra, ar e água) e interligam quatro grupos que formam os doze signos do zodíaco, representados nas telas por meio das constelações que indicam cada signo e confrontadas a elas de forma iconológica, seus significados podem provocar o desejo de experimentar sensações através de seu inconsciente, isto sendo mostrado por meio de algo que ainda é um mistério para a humanidade, o Universo.

Nesta perspectiva percebemos que ao tratarmos do inconsciente podemos mergulhar em um vasto universo de sensações, formas, texturas e cores. Aparentando assim até ser um sonho, um vasto campo imagético pictórico. Pois segundo a teoria junguiana a mente ao explorar um símbolo, pode ser conduzida para fora do alcance da reali-

dade, buscando sempre por algo que seja familiar.

Existem várias coisas fora do alcance da compreensão humana, em que utilizamos símbolos para conseguirmos entender melhor a real situação em que estamos vendo, sentindo, pensando ou vivendo. Alguns exemplos que são citados são o das religiões, dos povos ancestrais e o próprio divino, que utilizam de uma linguagem simbólica de várias imagens, pois o homem faz uso de sua percepção que tem do mundo em sua volta, usando também da própria ciência para compensar a deficiência de algum de seus sentidos.

Baseado em Jung, influenciado também pelas teorias Freudianas, este fenômeno dentro da mente humana se transforma em um acontecimento psíquico, em que o ser humano não possui controle, pois o desconhece, em sua totalidade, algo que posteriormente Jung intitulou de Arquétipos. Essas experiências possuem várias possibilidades de serem resolvidas, mas acabam sendo mais difícil de lidar com tais soluções, partindo de que na realidade concreta existem alguns fatores que acabam sendo ignorados, devido a sua própria natureza e matéria.

No campo dos sonhos isso toma outra proporção, pois provocam algo que é identificado por Jung como complexos habituais do indivíduo, que são os pontos mais sensíveis da psique humana e traz mais rapidamente estímulos provocativos e perturbativos, podendo levar um sonho ao pensamento concreto e mais crítico, criando uma espécie de realidade subliminar.

Neste contexto encontramos algo também comum nas vanguardas modernistas do Surrealismo, que derivam dos estudos Freudianos, principalmente na obra de um dos

seus grandes mestres, Salvador Dalí. Este extraordinário artista traz em suas telas os desejos, pesadelos e mistérios da própria humanidade, como se estivéssemos sonhando de olhos abertos. Santo (2010), afirmou que:

Pensar na experiência estética pode, de certo modo, equiparar-se àquela vivida em análise, pois nos toca no mais íntimo de nossa subjetividade na medida em que nos desloca da “chatice” da visada plana e bidimensional do mundo do qual fazemos parte.

Dessa maneira poderíamos nos deslocar através de nosso inconsciente, transpassando por situações e condições de atemporalidade e de nossa psique. Mesmo que Dalí não tenha lido toda a obra de Freud, os seus trabalhos abordaram fantasia, delírios, sonhos e paranoias, referências para a psicanálise.

No universo de Salvador Dalí, o místico e profético, também se fazem presentes nas suas obras, que apresentam divindades e o próprio cosmo, como em alguns de seus trabalhos pictóricos, relacionados a astrologia. Interessante é se questionar, Como tais simbologias continuam ressoando até hoje? E continuam a influenciar os comportamentos psicológicos dos seres humanos?

Abordando a simbologia

Nas teorias de Jung são tratados assuntos sobre um inconsciente coletivo, em que o indivíduo compartilha conhecimentos comunitários, relativos aos símbolos em comum, relevantes do ponto de vista da humanidade. Stuckrad (2007) afirmou que:

O resultado, portanto, da análise de forças inconscientes no indivíduo – um instrumento essencial

para isso são as análises de sonhos, ao mesmo tempo, uma representação de disposições humanas gerais.

Por outro lado, “símbolos primordiais” da história cultural e da mitologia podem ser utilizados para a compreensão de disposições psíquicas individuais, pois continuam presentes em cada pessoa. Através desta linha de pensamento podemos relacionar ao assunto simbólico abordados por meio da astrologia (Stuckrad, 2007). Segundo este autor:

Falar sobre astrologia se refere a interpretar os significados de influências que os corpos celestes emanam para outros corpos e tipos de ecossistemas vivos, presenciar as passagens de tempo, a evolução humana e seus anseios e presságios.

Para organizar estes símbolos atemporais, Jung desenvolveu a teoria dos arquétipos, formas primordiais de ideias culturais e religiosas, que constituíram e se preservaram durante a história da humanidade.

Embora os arquétipos possuam graus muito diversos de universalidade e sua manifestação em cada contexto cultural possa mudar, eles são imunes a mudanças. Os arquétipos criados por Jung, simbolizam algumas personificações de personalidades e características pessoais que influenciam os comportamentos humanos dentro do coletivo inconsciente de toda a humanidade.

Dentro da divisão das constelações dos signos, também trazem doze elementos simbólicos, carregados de características psicológicas e comportamentais, os planetas também seriam representações que se relacionam também com os arquétipos estudados por Jung, as relações entre estes corpos celestes têm sido utilizados como forma de

orientação de controle da realidade e até mesmo profética em várias civilizações, durante décadas e milênios.

No fim do século XX, a astrologia foi muito reavivada

A maioria das pessoas sabe o seu signo, muitas também o ascendente, e as previsões dos horóscopos em revistas e jornais diários, ou até mesmo se aprofundam em leituras de mapas astrais, em que se tem uma leitura simbólica e devido a um alinhamento dos astros, de acordo com o nascimento de cada indivíduo, uma espécie de leitura profética e individual, estes assuntos são estudadas por uma série de leitores, ainda que só sejam levadas a sério de maneira seletiva (Stuckrad, 2007, s/p).

As obras abaixo, tratam de imagens arquetípicas em conexão com astrologia, que são fatos e crenças que se dizem verídicas, mas são incompatíveis com métodos científicos. Abordamos como principal temática aquilo que não seja totalmente conhecido pela humanidade, como é o caso do vasto universo, que ainda é uma grande incógnita. E ligado a ele sugerindo assim várias simbologias em meio aos seus milhares de corpos celestes.

A coleção pictórica desenvolvida mostra em quatro telas, as quatro estações do ano, ligadas aos elementos da natureza, essenciais e vitais para a vida humana, fogo, terra, ar e água.

Para alinhar os propósitos das obras, de acordo com suas formas, cores e texturas, foram realizadas alguns estudos e análises iconológicas e iconográficas relacionados a estes elementos da natureza e aos doze signos do zodíacos: áries, leão e sagitário (fogo), touro, virgem e capricórnio (terra), gêmeos, libra e aquário (ar) e câncer, escorpião e peixes (água).

Segundo Rodrigues (2004), a maioria dos astrólo-

gos usa como ponto de partida o mapa astrológico do nascimento como simbologia da psique humana e a divisão entre consciente e inconsciente.

A astrologia pode ser entendida como uma linguagem dos princípios arquetípicos universais, ou seja, um modo de perceber forma e ordem na vida de um indivíduo e de simbolizar a unicidade de cada pessoa (Rodrigues, 2004, s/p).

Percebe-se que várias características foram divididas em negativas e positivas, e que a diferença entre elas são os fatores desejáveis pelos os grupos.

Elementar FOGO

Nesta composição a ideia foi transmitir a sensação de acolhimento, calor e muita intensidade. A proposta deveria ser vibrante e revigorar tudo ao seu redor, transmitindo sempre o poder e o movimento das chamas, lembrando assim o grande entusiasmo que os signos deste elementos possuem. Estampadas em branco, no primeiro plano as três constelações que representam a obra, (áries, leão e sagitário), nas cores predominantes e em nuances de vermelho, laranja e amarelo, expressando características fortes e impulsivas na tela.



Crislane Souza. Fogo. Acrílica sobre tela. 2020.
Foto: Crislane Souza, 2020.

Elementar TERRA

A composição apresenta na ideia a sensação de ser forte, decisivo e rígido. A proposta mostra a praticidade através de suas linhas geométricas, lembrando assim uma cadeia de montanhas, ser firme e ter certeza e clareza em suas formas, tudo ao seu redor, transmitindo sempre o poder de ser resistente e duradouro, transmitindo assim segurança para que os signos deste elementos buscam. Estampadas em branco, no primeiro plano as três constelações que representam a obra, (touro, virgem e capricórnio), nas cores predominantes e em nuances de tons marrom, terra e verdes, expressando características de vigorosidade robusta na tela.



Crislane Souza. Terra. Acrílica sobre tela. 2020.
Foto: Crislane Souza, 2020.

Elementar AR

Na obra a seguir é nítida a tentativa de sensação de intensidade, mas ao mesmo tempo leveza e fruição. A proposta mostra uma espécie de movimentação contínua e desenfreada e que às vezes pode mudar de direção, lembrando

assim o vento e fazendo alusão a ação de “pensar”, característica muito forte para esses nativos deste elemento, seus pensamentos funcionam assim e estão sempre em conflitos. Transmitindo sempre o poder e o movimento de um furacão de ideias. Estampadas em branco, no primeiro plano as três constelações que representam a obra, (gêmeos, libra e aquário), nas cores predominantes e em nuances de roxo, marsala e lilás, expressando características discretas, suaves e imperativas a tela.



Crislane Souza. Ar. Acrílica sobre tela. 2020.
Foto: Crislane Souza, 2020.

Elementar ÁGUA

Nesta composição a ideia foi transpassar a sensação de ser fluido, límpido e líquido, como a própria água, ser totalmente transparente, singelo, delicado, mas intenso. A proposta deveria ser refrescante e ter tudo sobre o controle de suas correntezas, tudo ao seu redor, transmitindo beleza, desejo e sentimentos e o movimento atraente e apaixonante das ondas, o vai e vem do mar, estampando

assim em toda a obra e assimilando aos sentimentos mais profundos e intensos dos signos deste elemento. Estampadas em branco, no primeiro plano as três constelações que representam a obra, (câncer, escorpião e peixes), nas cores predominantes e em nuances de azul e verde, expressando características profundas e cativantes na tela.



Crislane Souza. Água. Acrílica sobre tela. 2020.
Foto: Crislane Souza, 2020.

Considerações Finais

O conjunto de tais obras como estas ainda provoca inquietações dentro da psicologia humana e ainda impulsiona em alguns dos comportamentos de pessoas e civilizações.

Este conjunto de telas, possui grande carga iconológica e emocional abordando os mistérios do universo.

Suas representações abordam o tema do esoterismo e as grandes comparações realizadas diariamente por várias pessoas, que dizem saber, ler e compreender sobre o horóscopo e as qualidades e defeitos de seus respectivos signos e elementos que os representam, em busca sempre de poderem entender melhor suas personalidades através

destas representatividades de arquétipos, querendo assim poder ter um controle maior de suas vidas, tentando até mesmo controlar suas previsões de seus futuros.

Referências

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

TANCREDI, Silvia. **“Salvador Dalí”**; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/biografia/salvador-dali.htm>. Acesso em: 22 maio 2021.

SALVADOR DALÍ - Obra completa. Barcelona: Fundación Gala-Salvador Dalí, 2004.

STUCKRAD, Kocku von, **História da astrologia**: da Antigüidade aos nossos dias. Tradução Kelly Passos. São Paulo: Globo, 2007.



Kamyla Siqueira. Face do Inconsciente. Ilustração digital. 3508 x 2480 pixels. Fonte: SIQUEIRA, 2021.

XII CAPÍTULO

A FACE DO INCONSCIENTE

Kamyla Aires de Araújo Lima Siqueira

Partindo do método de análise de Erwin Panofsky em *Significado nas Artes Visuais* ((1955) 1995), este trabalho busca analisar e compreender o significado da obra a partir de uma visão pessoal e subjetiva da artista. A obra em análise se chama “A face do inconsciente” (Siqueira, 2021) de minha autoria.

Esta obra é uma releitura de “A outra face”, trabalho realizado em 2020, como processo avaliativo da disciplina de História da Arte II, na Universidade Federal da Paraíba - UFPB. Antes sendo marcada por diversas pinceladas coloridas e de texturas quase tangíveis, a obra atual de dimensões 3508 x 2480 pixels, brinca com as técnicas do mundo virtual, resultando em um trabalho inteiramente digital. Dois corações semelhantes, posicionados opostamente, ilustram a cena.

Como ponto de partida, tem-se à primeira vista dois corações estáticos em lados opostos da tela, diferenciando-se visualmente pela aparição de um espelho, que os separa e suas cores em preto e branco. O reflexo do outro é o destaque da obra, há diferenciação por cor e também por sombras, que envolve com maior intensidade o coração esquerdo, dando uma ideia de um objeto mais obscuro, algo interno subentendido que não se deve expor, o coração aprisionado observa a liberdade do outro.

Antes havia um significado referente a um rela-

cionamento abusivo, em que “A outra face” retratava um coração refletindo as suas amarras, podridão e distorção de imagem de um outro ser. Surgiu a partir dela uma outra “face”, mostrando o inconsciente - do eu, Freud explicou em *O Ego e o Id* (1923), sobre o depósito de coisas desagradáveis ou até mesmo socialmente inaceitáveis, no inconsciente, onde se enterra a dor, evitando o conflito interno.

Em um contexto social pandêmico, em que o Brasil atualmente se encontra (2020-2021), o retorno aos conflitos internos torna-se evidente. Momentos de maior reflexão interna frente ao caos do país, em que pude observar minuciosamente o “eu” que me cerca e me adentra, partindo do isolamento social, devido às normas de prevenção ao novo Covid-19.

Ao ler as imagens a partir do método iconográfico e iconológico de Panofsky e de algumas abordagens freudianas, frente ao contexto atual, a obra citada será minuciosamente observada e analisada destacando o seu subjetivismo.

Panofsky afirmou que para uma melhor compreensão da imagem deve-se dividi-la em três temas: primário ou natural; secundário ou convencional; significado intrínseco ou conteúdo. São, respectivamente, as leituras pré-iconográficas, iconográficas e iconológicas, que serão abordadas como método de análise nesta obra.



“Face do inconsciente” separada. Kamyla Siqueira. Face do Inconsciente II. Ilustração digital. 3508 x 2480 pixels. Fonte: SIQUEIRA, 2021.

Partindo de uma leitura pré-iconográfica, onde os objetos e eventos podem ser identificados tendo por base nossa experiência prática (Panofsky, 1995 p. 55), importando apenas o que é visto na imagem a partir do reconhecimento da forma, cores, linhas e volumes, observa-se dois corações anatômicos de diferentes colorações e um espelho englobando um deles.

Assim como a falta de cores e o contraste do preto com o branco na imagem, nota-se também a posição dos corações em uma superfície plana, chapada e a presença de linhas ao redor do coração esquerdo, como também no interior dos corações. É necessário destacar que a identificação do objeto espelho só foi realizada a partir da observação do reflexo da imagem e da minha familiaridade com

a obra, mas será que qualquer outra pessoa teria identificado aquele objeto como um espelho? É o que Panofsky tentará explicar com base em um de seus métodos:

Embora acreditemos estar identificando os motivos com base em nossa experiência prática pura e simples, estamos, na verdade, lendo “o que vemos”, de conformidade com o modo pelo qual os objetos e fatos são expressos por formas que variam segundo as condições históricas. (Panofsky, 1995, p. 58).

Por ser uma imagem figurativa e de fácil identificação, não foi necessária uma consulta externa para identificar os objetos. Contudo, um outro observador poderia presumir que aquele espelho poderia ser uma réplica do coração direito só que suspenso no ar, um diferente ponto de vista para aquele objeto.

Através de uma leitura iconográfica, a qual necessita de algum conhecimento cultural e iconográfico para a interpretação da mensagem e de seu significado, faremos uma breve análise sobre a obra. Em “A face do inconsciente”, os corações anatômicos possuem um significado romântico, ou a perda dele devido às gotículas de coloração preta saindo do coração esquerdo, as sombras tomam conta deste coração, como uma força maior que o consome, o seu contraste frente ao coração direito é evidente, a quase não presença de sombras deste remete a uma liberdade misteriosa, o antagonismo se faz presente em sua cor completamente preta. O reflexo faz parte do coração, como algo intrínseco, mas é quase como um desejo proibido, motivo de vergonha, é o Id de Freud, os impulsos ocultos.

A cor preta e branca, são conhecidas como antagonicas, mas sem elas não há equilíbrio. A completude dos

objetos torna-se evidente partindo do significado subjetivo da obra, a personalidade do “eu” que é composta pelo mistério, frieza, solidão, assim como leveza, paz e pureza, são elementos que conversam entre si formando um só indivíduo. É o padrão imposto pela composição do claro e do escuro e o dualismo do Yin Yang.

Os elementos internos e externos de um ser em constante agonia, o qual esconde seus questionamentos e frustrações, externaliza uma personalidade aceitável, longe do oculto, a vivência em sociedade exige uma edição de imagem, mas não retira a possibilidade de existência do reflexo, pelo contrário, ela o alimenta.

Para uma leitura iconológica da obra, é necessária uma leitura pessoal e cultural desta em busca de seu conteúdo, dentro de um momento na vida da artista. Neste caso, o contexto social pandêmico em que vivemos já no ano de 2021, tem um papel significativo na obra. O aprisionamento da população em suas casas e mentes, resultou em uma de muitas produções sobre o questionamento do ser: quem sou eu? O que me compõe? O que está oculto? Dentre estes questionamentos, se faz imprescindível a interpretação a partir do título “A face do inconsciente”, em que necessita além de um entendimento pessoal, uma leitura do inconsciente a partir de análises freudianas.

O encontro do bem e do mal representado pelo símbolo do Yin Yang e a formação de um só, onde há luz, há sombra e vice-versa. O isolamento social nos faz adentrar em nossos conflitos mais internos, nos coloca sujeito à solidão e ao individualismo coletivo, é o aprendizado por lidar consigo em momentos de caos, eu, como sujeito, não deixarei de ser as minhas frustrações, mágoas e inquietudes, elas são o meu

reflexo e parte de mim, somam ao meu passado, presente e futuro, e, conseqüentemente, ao meu inconsciente.

Dessa forma, entendemos a obra como um objeto de estudo subjetivo, em que os aspectos internos prevalecem sobre os externos, onde o inconsciente engloba todas as coisas que estão fora da nossa percepção consciente, mas que influenciam o modo como agimos, pensamos e nos comportamos e quanto mais tentamos nos livrar, sempre estará ali, em nosso reflexo.

Referências

FREUD, Sigmund. **O ego e o id**. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

KOSOWISKI, Gisele. Psicanálise e arte: uma articulação a partir da não relação em Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido. In: **Revista Ágora**. vol.19, nº. 3, Rio de Janeiro: UFRJ, Sept./Dec, 2016.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia. In: PANOFSKY, Erwin. [1955]. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 47-87.



Scarlet Braz. “ondas”. Nanquim sobre papel.
Fonte: Braz, 2020.

XIII CAPÍTULO

LINHAS QUE SE CONECTAM

Scarlett Braz do Nascimento

A mente humana é valiosa e precisa ser sempre estudada, é interessante saber como funciona e processa assuntos que envolvem o social de uma pessoa, de forma que possamos processar informações que recebemos e assim responder. Ter a capacidade de obter suas próprias conclusões, além de também está ligada a características humanas como emoções, sentimentos, comunicação, são premissas humanas.

A psicologia cognitiva é uma área de conhecimento que busca estudar sobre como as pessoas são capazes de perceber, aprender e pensar sobre determinadas situações, implicando em um conjunto de processos desenvolvidos de forma consciente e inconsciente.

Sigmund Freud pai da psicanálise, foi um médico psiquiatra e grande pesquisador da mente humana iniciou seus estudos pela técnica da hipnose no tratamento de pacientes com histerias como forma de acessar seus conteúdos mentais, por fim concluiu que a causa da histeria seria psicológica e não orgânica. Essa teoria serviu de base para outros conceitos desenvolvidos como o do inconsciente, suas “regiões obscuras”, isto é, as fantasias, os sonhos, a interioridade do homem.

É sobre esse assunto “o inconsciente” que abordaremos, buscando entender como o ser humano consegue criar e se comunicar através da arte, sem saber ao certo

a finalidade de sua produção? A Arte tem a capacidade de fazer com que o inconsciente dê formas e se torne vívida, pois antes de se tornar esquecido existia a percepção, a atenção, a consciência.

O inconsciente

Freud no livro *A interpretação dos sonhos*, onde apresenta uma teoria referente a existência de três sistemas ou instâncias psíquicas: inconsciente, pré-consciente e consciente.

O consciente “é um órgão sensorial para a detecção de qualidades psíquicas e de processos de pensamento”(-Gomes, 2003). Destacando-se o fenômeno da percepção do mundo exterior onde organiza e interpreta as suas impressões sensoriais para atribuir significado ao meio. A consciência pode ser difícil de definir, não a conhecemos, porém tudo que conhecemos é consciência.

Como Freud afirmou “a qualidade de ser consciente (...)” permanece sendo a única luz que ilumina nosso caminho e nos conduz através da obscuridade da vida mental” ([1938] 1964, p. 286).

O pré-consciente “refere-se ao sistema onde permanecem aqueles conteúdos acessíveis à consciência. É aquilo que não está na consciência neste momento e no momento seguinte pode estar.” (Bock, 2001). Tudo vai depender se o sujeito se interessar em ter tal assunto e vier à tona a consciência.

O inconsciente é algo interno, não tem acesso aos sistemas pré-consciente/consciente. Hipoteticamente seria o lugar onde a emoção das pessoas provém. Segundo

Fábio Herrmann, o inconsciente é o nome que se dá a um sistema lógico que, por necessidade teórica, supomos que opere na mente das pessoas, sem no entanto afirmar que, em si mesmo, seja assim ou assado. Dele só sabemos pela interpretação.

Os sonhos, por exemplo, para a ciência é podem ser experiências de imaginação do inconsciente durante o nosso período de sono, onde produzimos histórias que fazem parecer sentido e algumas pessoas acreditam escolher algo para anunciar o futuro.

Para Freud os sonhos seriam nada menos que uma busca para a realização de um desejo reprimido e que diz respeito aos acontecimentos de dias anteriores. As emoções produzem sonhos e quando lembramos ao acordar e temos consciência de algo que faz sentido, ficamos abismados e queremos dar uma interpretação a tal assunto. O ser humano utiliza-se de várias formas para transmitir o que deseja.

É através de minhas obras autorais, e eu como meu objeto de estudo, que irei detalhar sobre como a minha criação artística se revela ao mesmo tempo consciente e inconsciente, pois é um saber que não se sabe.

O cérebro humano é especializado em detectar rostos e outras imagens sem ao mesmo não ter nenhum, é de forma espontânea tentar fazer sentido aquilo que ver.



Scarlet Braz. "O animal". Fonte: BRAZ, 2020.

Na figura acima, vejo um animal, especificamente um bode de olhos fechados e triste com uma pata conec-

tada ao seu chifre. Quando desenhei esse animal não necessariamente saberia o certo que iria fazer, apenas tomei consciência de um todo ao final do desenho e pude interpretá-lo da minha maneira. A pré-consciência durante o processo criativo é significativa para mim pois fico naquele meio termo de “não saber o que estou fazendo”, porém vou me tornando consciente a cada traço que coloco no papel assim trazendo sentido e emoção a imagem.

Nesta outra obra, não há detecção de rostos, contudo há linhas e curvaturas que dão formas entre si, elas se conversam e trazem a sensação de movimento. Um caos organizado que há padrões e sentido. Essa obra traz uma sensação de consciência em todo o processo de criação porque nela existe um esquema seguindo o mesmo ritmo de forma que seja presumível a cada linha desenhada.

Não existe inconsciente sem consciência, ambos andam juntos e dependem um do outro. O inconsciente onde as emoções e sentimentos estão “escondidos”, pode facilmente vir à tona a cada desejo que eu tiver de transmitir, a interpretação que dou aos meus trabalhos nem sempre são certas, porque pra mim a interpretação é tão confusa quanto minhas próprias obras, porém me parece a melhor maneira de expressar o meu eu interior, o que está no meu inconsciente e o que quer ele me dizer.

Segundo Jung, há, ainda, certos acontecimentos de que não tomamos consciência. Permanecem, por assim dizer, abaixo do limiar da consciência. Aconteceram, mas foram absorvidos subliminarmente, sem nosso conhecimento consciente. Só podemos percebê-los nalgum momento de intuição ou por um processo de intensa reflexão que nos leve à subsequente realização de que devem ter aconteci-

do.

Referências

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

ARNHEIM, Rudolf, 1904-1997. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Nova versão/Rudolf Arnheim. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson, 2005.

GOMES, Gilberto. **A teoria freudiana da consciência**. Scielo Brasil, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/vhYwb43jVZ3gvSLp8fdsh9z/?lang=pt> . Acesso em: 8 junho, 2021.

BRANDÃO, Lucas. **Sigmund Freud: do consciente ao inconsciente**. Comunidade cultura e arte, 7 Maio, 2021. Disponível em: <https://www.comunidadeculturaearte.com/sigmund-freud-do-consciente-ao-inconsciente/>. Acesso em: 8 junho, 2021.

BOCK, A. M. et al. **Psicologias: uma introdução ao estudo da psicologia**. São Paulo: Saraiva, 2001.

HERRMANN, Fabio. **O que é psicanálise**. Para iniciantes ou não. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GARCIA –ROZA, Luis Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 23ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1998.



Ana do Vale. Sem Título, 2020, acervo da artista.

XIV CAPÍTULO

NARRATIVAS CORPORAIS E OS PRINCIPAIS SIMBOLISMOS NA OBRA DE ANA DO VALE

Thayane Evelyn Ribeiro de Lucena

A proposta deste ensaio surgiu como elaboração de trabalho final para disciplina de Leitura de Imagens, ministrada pelo professor Robson Xavier, para o curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba. O trabalho tem como objetivo a análise de obras da Artista Visual e Arte Educadora Ana do Vale e busca chamar atenção para a produção de artistas dissidentes ou que atuam em um circuito paralelo e autônomo da arte.

Partindo da leitura das perspectivas da semiótica, da iconologia e da psicanálise Junguiana, se propõe a interpretar a obra da artista a partir da análise simbólica, com enfoque nos ícones e símbolos mais recorrentes em suas narrativas como o círculo, o olho, a mão e o fogo.

A influência da vivência no processo artístico

Embora tenhamos progredido consideravelmente no que diz respeito à acessibilidade e à inclusão de pessoas com deficiências nos espaços que lhes pertencem por direito, ainda não conseguimos romper com as barreiras limitantes que tendem a discriminar qualquer desvio do ideal de “normalidade”, beleza e saúde vigentes, sendo esse um dos principais fatores que ocasionam o distanciamento

partindo da sociedade hegemônica para com essas pessoas.

No âmbito artístico, embora essa seja uma linguagem bastante recorrida como ferramenta terapêutica para PCDs (pessoas com deficiências), o reconhecimento e o consumo de arte de artistas com deficiências, bem como a circulação dessas pessoas pelos circuitos artísticos ainda se desenvolve de forma lenta.

As narrativas de corporeidade produzidas e impressas nas ilustrações de Ana do Vale partem de um movimento autobiográfico, que utiliza a arte como maneira de materializar seus olhares, suas dores, e, acima de tudo, sua luta enquanto corpo dissidente de mulher LGBTQIA+ e narra o processo de redescoberta do próprio corpo.

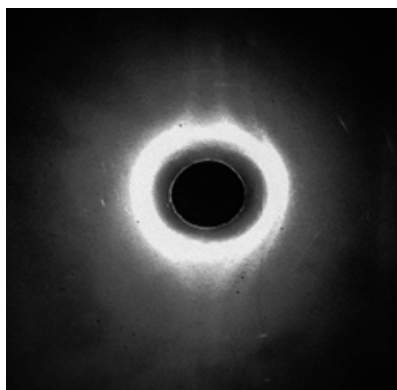
Desde que se descobriu como pessoa com deficiência, o ativismo passou a fazer parte do vocabulário artístico da olindense, que elabora releituras de obras da literatura e de sua própria vivência por meio de ilustrações digitais, estimulando uma reflexão sobre os atritos das interações entre cosmovisões, diversidade, corpos com deficiências, culturas hegemônicas, tecnologias e ambientes virtuais.

O fazer artístico, que acompanha a artista desde muito cedo, passou por uma mudança significativa que acompanhou o desenvolvimento de uma miopatia genética rara, que aliada com a fibromialgia comprometem os movimentos motores da artista. Esses fatores juntamente com o agravamento de um quadro de ceratocone, que comprometeu sua visão, foram determinantes para a migração de suporte artístico de Ana, que atualmente elabora suas ilustrações digitais através de ferramentas como o Adobe Illustrator.

Círculo, olho, mão, fogo: a organicidade que se reproduz em ciclos

Partir de uma ideia de universalidade parece ser uma boa forma de compreensão da obra de Ana do Vale, onde o círculo aparece como elemento simbólico mais recorrente na identidade visual da artista. Atuando como plano de fundo e quase sempre posicionado ao centro das composições, o círculo sugere uma organicidade organizada de forma cíclica que está sempre por trás de cada microesfera onde se desenrola a vida e os pequenos acontecimentos, que ocorrem a cada um de nós. É possível estabelecer também um senso de espiritualidade.

A Dr^a Marie-Louise Von Franz explicou o círculo (ou esfera) como um símbolo do self: ele expressa a totalidade da psique em todos os seus aspectos, incluindo o relacionamento entre o homem e a natureza. [...] ele indica sempre o mais importante aspecto da vida – sua extrema e integral totalização. (Jaffé, 1964, p. 240).



Ana do Vale. Sem Título. 2020, acervo da artista, 2020.

O círculo também delimita o que está fora e o que está dentro, mais uma vez reforçando a ideia de um corpo, uma mente, um indivíduo. Em algumas culturas orientais simboliza o conhecimento e iluminação, assim como o olho. O ícone relacionado ao sentido da visão possui uma significação simbólica quase universal que diz respeito à percepção intelectual. Também considerado um portal para o mundo espiritual, o olho (percepção, sabedoria) é responsável por estabelecer o contato entre mundos ou realidades. Simbolizando a dualidade entre o interior e o exterior e o discernimento ao distinguir um do outro, considerando os pontos de encontro entre ambos. (Chevalier, 2007, p.728).

O caráter sensorial é frequentemente evocado no trabalho de Ana do Vale, podendo ser identificado na presença da mão: instrumento de manipulação, sustentação, de fala e de transformação.

A mão, às vezes, é comparada com o olho: ela vê. É uma interpretação que a psicanálise reteve, considerando que a mão que aparece nos sonhos é equivalente ao olho. [...] A mão é como uma síntese, exclusivamente humana, do masculino e do feminino; ela é passiva naquilo que contém; ativa no que segura. Serve de arma e de utensílio; ela se prolonga através de seus instrumentos. Mas ela diferencia o homem de todos os animais e serve também para diferenciar os objetos que toca e modela." (Chevalier, 2020, p. 662 e 663).

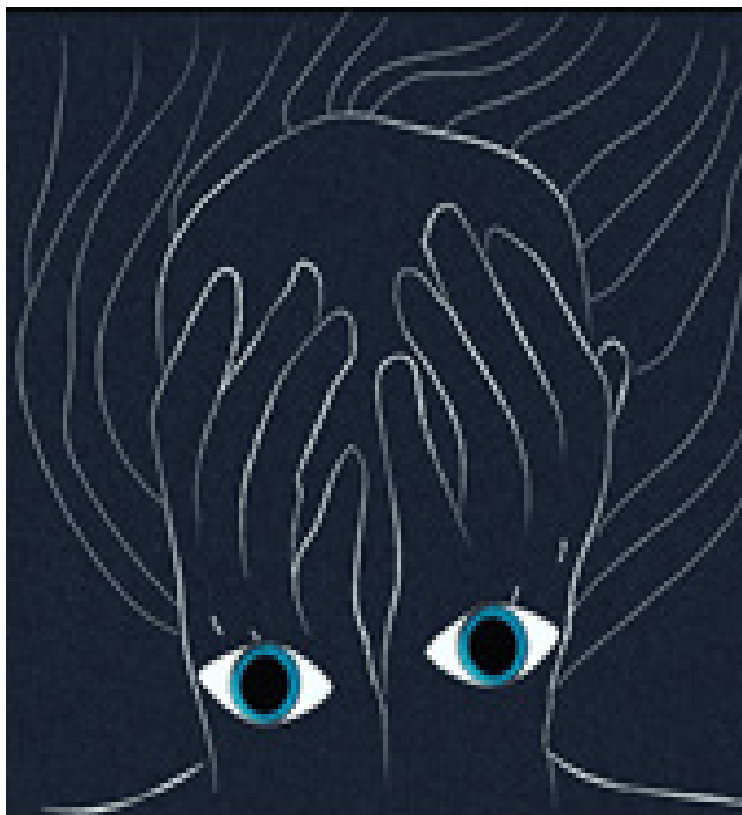
Na imagem acima, as mãos com olhos sugerem uma nova forma de enxergar com o tato, bastante aflorado depois da fibromialgia. Também faz referência ao comprometimento da visão.

O fogo, elemento da vitalidade, do impulso, da energia e do movimento aparece na obra de Ana do Vale como

representação de vida, de espírito e de luz e está diretamente ligado a uma ideia de ancestralidade. Seja pelo uso de velas ou de fogueiras, o fogo é um dos principais elementos presentes em momentos ritualísticos de diversas culturas. O fogo que queima representa o fim e a inovação que o acompanha. Na ilustração abaixo, onde uma mão maneja uma chama, é possível fazer uma relação entre o fogo e o espírito, tornando possível a interpretação de um manejo da própria vitalidade e da própria vida.



Ana do Vale. Sem Título ,2020, acervo da artista.



Ana do Vale. Sem Título, 2020, acervo da artista.

O uso das cores também é um elemento significativo para análise da obra da artista, que trabalha com apenas três: o preto, o branco e o vermelho. A dramaticidade trazida pelo contraste entre as cores, ao mesmo tempo em que se preocupa com acessibilidade no sentido de facilitar a leitura da obra, criando figuras com silhuetas bem definidas e delimitadas, constrói um ruído de fundo, sugerindo uma nebulosidade no plano geral da imagem.

A temática da dualidade universal também está

contida na escolha das cores opostas, embora também seja representada pictoricamente em algumas obras. O vermelho e as cores quentes e vibrantes conferem uma energia e movimento para as suas composições.

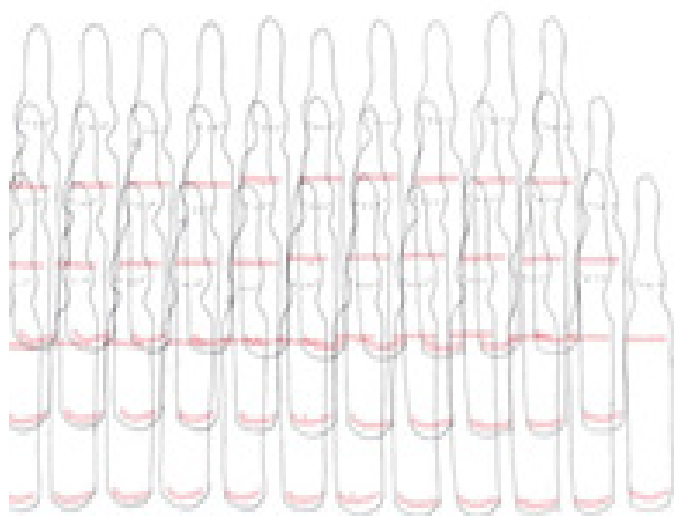
A tarefa de analisar os ícones e simbologias presentes na obra de Ana do Vale de forma compartimentalizada parece quase impossível, diante da organicidade e fluidez em que os temas tratados interagem. Sua narrativa, muitas vezes autobiográfica, trata com uma sensibilidade voraz aspectos individuais que na verdade dizem respeito à toda existência humana. Trata do coletivo a partir do particular. Abordar seu processo de luto ao se encontrar em uma situação de desconhecimento do próprio corpo e a forma como muitos conhecimentos vêm sendo reaprendidos ou ressignificados no processo, fazem parte da construção desse vocabulário visual na obra da artista.

O autoconhecimento, o julgamento, a sabedoria, a ancestralidade, a sensorialidade e o corpo, retratados de forma tão direta conferem ao trabalho de Ana do Vale uma autenticidade e identidade que tornam sua obra singular e instigante. As duas últimas ilustrações trazidas neste ensaio tratam do estranhamento à diversidade e da noção de indivíduo/sociedade.

O corpo, representado como ampola, que precisa se romper para que possa fazer sentido, evoca a ideia de unidade e conformidade de indivíduos alinhados. Ao mesmo tempo, a lógica também se aplica ao indivíduo único e suas várias potencialidades que precisa se quebrar para se expandir, trazendo um questionamento acerca dos padrões normativos e suas implicações. Desorganizar para equilibrar.



Ana do Vale. Sem Título, 2020, acervo da artista.



Ana do Vale. Sem Título,2020, acervo da artista.

Referências

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

III UNIDADE
EM TORNO DA FORMA





Lyvia Ramalho. Preso ao Inesperado Fim. Óleo, costura e aplicação sobre tela. 30 x 40 cm. 2021. Fonte: acervo da artista.

XV CAPÍTULO

DESTINO IMPREVISTO

Kryсна Marques Brígido Melo

“Preso ao inesperado fim” (figura 1) é uma obra de Livya Ramalho, artista paraibana atualmente discente do curso de Artes Visuais na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). A pintura sobre tela possui 30 x 40 centímetros e foi realizada em 2021 durante a graduação como atividade avaliativa para a disciplina de Arte no Brasil I.

Buscarei identificar os elementos formais da imagem usando como referência a abordagem da Gestalt, tomando como base os estudos e obras de João Gomes Filho (2008) em adição aos de Fayga Ostrower (1983), Rudolf Arnheim (1997) e Donis A. Dondis (2003).

De início, separei dois grupos, que seguem tendências complementares: o plano bidimensional e o tridimensional. A técnica mista presente na obra, provoca o deslocamento visual do plano bidimensional para a terceira dimensão por meio da inserção de duas flores em diagonal, costuradas no tecido da tela com linha vermelha. O trabalho em óleo sobre tela possui predominantemente tons escuros com manchas coloridas.

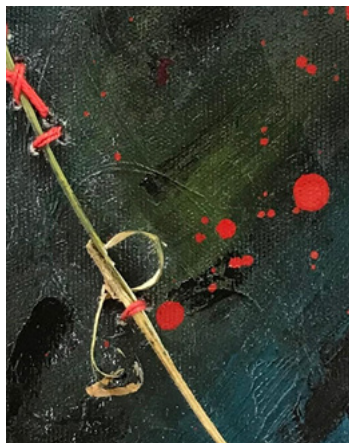
Também é possível perceber grande diferença nas cores usadas nesses dois grupos: o bidimensional é principalmente composto por tons frios e escuros com os seus elementos guiados para um sentido, já o tridimensional, por cores mais claras e quentes e componentes voltados ao sentido contrário.

Aprofundando os elementos da obra

Ao fundo, em segundo plano, a coloração preta é majoritária, entretanto mesclado a ela podemos ver áreas mais azuladas e outras mais esverdeadas, sem delimitação clara, resultando em baixa pregnância na forma (Filho, 2008, p. 36). Essas manchas de cor parecem percorrer a diagonal, foram todas pintadas na mesma direção como se seguissem um eixo de ligação entre sudoeste e nordeste, o que trouxe dinamicidade à obra.

Além disso, há simetria na disposição dessas manchas. Nas extremidades superiores - esquerda e inferior direita - podemos observar duas manchas verdes similares, uma em cada ponta. Quanto mais nos aproximamos do centro, percebemos outras duas manchas maiores de coloração azul, também muito semelhantes.

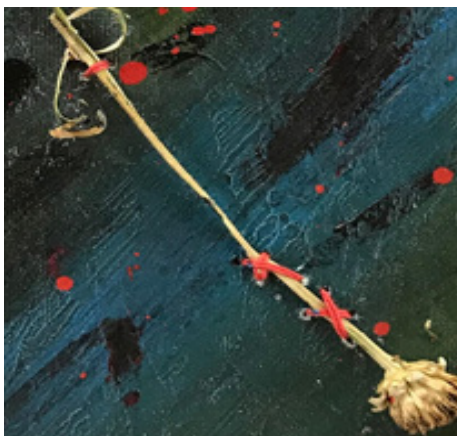
Por fim, no meio existe uma única mancha verde marcando o ponto de simetria, como se ali estivesse um espelho que reflete os dois lados (figura 2).



Livya Ramalho. Detalhe da obra Presso ao inesperado fim. Óleo, costura e aplicação sobre tela. 30 x 40 cm. 2021. Fonte: acervo da artista.

Em primeiro plano, os elementos tridimensionais apresentados por duas flores, versam impressões contrárias, uma de vida e morte, ambas costuradas na tela com uma linha vermelha. É curioso que juntas formam uma reta, a qual parece dividir a região em duas partes simétricas.

Assim como as manchas, esses elementos estão dispostos de maneira a seguir um eixo, também com o seu ponto de simetria saindo de um mesmo lugar: o centro da tela, local onde está a mancha verde supracitada. A flor “viva” se encontra na parte superior, mais semelhante à posição a que estamos acostumados a observar as flores cotidianamente. Na vertical as pétalas estão no topo do talo, enquanto na horizontal se encontra a que parece estar morta. Entretanto, ao contrário da pintura, as flores estão em diagonal em sentidos opostos, perpendicular às manchas formando locais que se assemelham a um “X” na tela (figura 3).



Livya Ramalho. Detalhe da obra Preso ao inesperado fim. Óleo, costura e aplicação sobre tela. 30 x 40 cm. 2021. Fonte: acervo da artista.

Voltando aos componentes pintados há um elemento que destoa desses grupos, se apresentam em um vermelho vivo similar a gotas da coloração de sangue que parecem ter sido jogadas no painel e assim se encontram espalhadas por toda a tela aleatoriamente. Porém o primeiro plano em contraste com os tons escuros e cores frias, faz-se perceptível a presença de outras manchas - essas já bem mais delimitadas - totalmente diferentes das descritas anteriormente. Os respingos que nos remetem ao fluido sanguíneo também se assemelham a pétalas voando, essas por vezes, saindo das flores que estão centralizadas na figura. Ao contrário do resto da área pintada, essas manchas não seguem uma direção, nem um eixo simétrico pois estão dispersas pela tela. Além disso, elas são o único elemento do quadro que destoa dos grupos analisados, possui cores fortes e quentes sem direção específica, ao contrário de todos os outros elementos.

“Preso ao inesperado fim”

Nessa obra, o que mais me chamou atenção foi a maneira a qual os contrastes e o equilíbrio foram usados pela artista, o que gerou uma imagem harmoniosa com elementos opostos em diversos quesitos, neste caso o equilíbrio está associado ao contraste. Percebo também, essa relação de oposição e equilíbrio no próprio título da obra “Preso ao inesperado fim”.

O fim pareceu ser algo destinado (equilíbrio), entretanto mesmo com uma conclusão já premeditada, obteve

desfecho inesperado (contraste).

Interpretando a obra baseada no seu nome, penso que a flor viva mostra um evento que pode ser passado ou presente, como o princípio de algo, ou seja, um ponto inicial que pareceu promissor e o “fim”, como mostra em seu nome, o fator inesperado. Por outro lado, a flor morta, seria algo futuro à flor viva. Como consequência de uma série de ações que provocaram a sua morte mesmo não parecendo prejudiciais, mas que acabaram por definhando a flor, deixando-a totalmente seca, sem vida. As flores estão fixadas na tela por um fio vermelho costurado. Para mim esse fio evidencia o destino traçado e representa as ações que mataram a flor, as quais sempre estavam nítidas, mas foram ignoradas e posteriormente relevadas.

Além disso, temos, as gotas vermelhas que se assemelham a sangue, identifico-as como o processo que a flor passou de vívida a mórbida, tanto pelas pétalas que perdeu enquanto definhava, quanto ao sangue metaforizado por meio da cor rubra.

Assim, vejo essa obra como uma representação da passagem de tempo de um evento que a princípio pareceu belo e promissor, mas que ao final, de maneira inesperada, se mostrou decadente. Esta interpretação se encaixa em vários contextos, principalmente com a situação do Brasil na atualidade e em outros momentos.

Vale ressaltar que a obra usa as cores da bandeira brasileira nos seus elementos principais, deixando essa relação mais forte. Associei a dois eventos da história do nosso país, um mais atual e específico, enquanto que o outro mais generalizado.

O primeiro se relaciona com o que vivemos hoje na

pandemia ocasionada pelo novo coronavírus SARS-CoV-2 causador da doença infecto contagiosa Covid-19. O Brasil apresenta potencial para ser exemplo de vacinação mundial, entretanto, devido a má gestão do atual governo, culminou em um fatídico cenário de alto índice de mortes e atrasos de imunização comparado a outros países.

O segundo momento foi o processo de colonização como um todo. O Brasil é uma região com extrema diversidade, tanto na flora, fauna e culturas, nos dias atuais continua com tais referências, porém a diversidade vem sendo continuamente devastada, como a flor da tela. Em ambos os casos, os processos estavam evidentes, mas foram ignorados, relevados ou até normalizados.

Referências

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. 11a Ed. São Paulo: Pioneira, 1997.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 4a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FILHO, João Gomes. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 8a Ed. São Paulo: Escrituras, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 24a Ed. Editora Campus, 1983.



Rafael Chavéz. Detalhe do Rituale no Sabugi.
Fonte: acervo pessoal, 2021.

XVI CAPÍTULO

TRANSMUTAÇÃO LÍQUIDA: LEITURA DA OBRA RITUALE NO SABUGI DE RAFAEL CHÁVEZ

Caio Menezes de Oliveira

Rituale no Sabugi é uma pintura produzida por Rafael Chávez em 2019, feita em acrílico sobre tecido, medindo 100m x 83cm. Rafael é pintor do interior da paraíba, reside no Vale do Sabugi, seus processos artísticos refletem as especificidades deste local, assim como suas questões a respeito de corpo e gênero. Esta pintura surgiu em um período de intenso descobrimento espiritual da artista e representa um acontecimento real permeado por ficcionalidades.

Este ensaio se baseia em métodos da semiótica para leitura de imagens, principalmente no livro *A análise do Texto Visual, a construção da imagem* (2007) de Antonio Vicente Pietroforte. Aqui procurei entrelaçar a leitura plástica e simbólica sem distinções em um único texto, de forma a desenvolver menos distinções entre as duas instâncias e proporcionar maior fluidez à leitura.

A obra apresenta a ideia do ciclo, podemos relacionar com o ciclo da chuva ao trazer a representação de nuvens negras acumulando-se no céu na parte superior, essas formadas por manchas pretas e chapadas, configurando a figura de um pássaro. Enquanto de sua boca é despejada à chuva, uma fissura azul clara em linhas retas que se estende pelo solo, cortando o restante das formas como

manteiga, o feixe azul se impõe como elemento de forte atração do olhar. Isto realça a ideia de força deste feixe, dessa energia, impressão vinda também do contraste produzido com o restante dos elementos, possuindo cor fria e formas rígidas. Por capturar o olhar, o raio azul faz com que os restantes sejam apreendidos mais lentamente.

Separando o solo e o céu, encontram-se montanhas no horizonte, abaixo delas a terra se espalha em tons que misturam o laranja do céu com os tons de terra. Em reação a essa queda da chuva, o próprio chão se abre e treme em diversas rachaduras, porém não passando noção de uma ruptura propriamente, mas de uma continuidade que possui rompimentos no seu curso, de fato algumas partes da terra aparentam até mesmo flutuar, remetendo ao sagrado do acontecimento. Um ponto curioso é que a grande pedra no canto inferior esquerdo é provavelmente o elemento mais sólido presente, possuindo peso, algo que não se faz presente no restante do solo árido e da tela em geral.

Complementar a ideia do ciclo de energia, há transferência direta entre a parte superior e inferior, estando o sol refletido na terra, ressaltando a troca que não é gerada do nada, mas se transforma continuamente. Isto é produzido pela composição da obra, estão presentes dois círculos vermelhos idênticos, um no meio, na parte superior e outro ao centro, na metade inferior. Sendo possível dividir a tela perfeitamente a partir destes círculos, tanto horizontalmente, quanto verticalmente, isto revela o simbolismo nesta tela, orientando até mesmo sua composição.

Esta água-energia atua como agente vital e representante da própria vida, do círculo vermelho inferior se espalham ramificações como veias e artérias na terra. Estas

são os agentes de bombeamento de sangue no corpo, fluindo líquido constantemente e independentemente de nosso empenho para isso.

As formas da pintura são em grande medida curvas e fluidas da água até o pássaro, montanhas, pedras e figuras, demonstram maleabilidade, isto realça os movimentos na pintura fazendo com que tudo, menos o feixe de luz, pareça estar em movimento em câmera lenta e as figuras no meio dançando, o único elemento contrastante é o feixe azul composto por formas retas.

Presenciando tudo isto estão as duas figuras humanoides ao centro em tons de branco com transparência, entre elas há dois elos, um superior formado por um círculo e outro inferior, composto por dois braços que se tocam. Como o título da obra sugere, estão em ritual de celebração da perpetuação de mais um ciclo. Como em união com a energia, ressaltando a ligação do humano com o meio e sua interdependência. Mesmo estando na parte central, a figura humana não é o centro da narrativa, mas parte integral do evento que se desenrola, como detalhe de um todo maior.

Rituale no Sabugi é certa em seus elementos e significados assim como o raio azul que corta o quadro, em um primeiro momento podendo aparentar ter elementos demais dificultando sua compreensão, o olhar mais demorado mostra que todos conduzem ao mesmo ponto remetendo a ideia de energia e transformação, cada elemento reforça essa imagem com mais clareza.

Referências

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual: A construção da imagem.** São Paulo: Editora Contexto, 2007.



Wendell da Silva. Mar de Estrelas. Ilustração digital. 2021.
Foto: Wendell da Silva, 2021.

XVII CAPÍTULO

MAR DE ESTRELAS

Wenddel Souza Lopes da Silva

Na imagem, é possível ver um homem velho, aparentemente calmo tentando manipular as ondas do mar para que elas se acalmem. No fundo, pontos de luz convergem e no céu, as estrelas se tornam um símbolo celta. A imagem do velho senhor é de Manannán Mac Lir.

Manannán Mac Lir (filho do mar) é o deus dos mares da mitologia celta e membro dos Tuatha de Danann. Ele é filho de Lir, um deus-mar primordial, cujo os atributos foram eventualmente assumidos por Manannán. A Tuatha Dé Dannan pode ser entendida, de modo simples, como a Tribo Divina das Artes (sendo Tuatha plural de Tuatha que seria tribo ou povo, É indicativo de divino e Dannan vem de Dan, que é termo em gaélico irlandês relacionado às artes, talentos, habilidades,) o que se confirma repetidamente ao longo da mitologia irlandesa.

No Lebor Gaballa Érennfica evidente que nem todos nessa tribo mitológica eram deuses, havendo uma separação entre os homens das artes (deuses) e os trabalhadores (não-deuses). Ele é frequentemente descrito como “um distinto príncipe entre a Tuatha Dé Dannan”.

Análise de Imagens segundo Gestalt

A teoria de Gestalt é um estudo que defende que para se compreender as partes, é preciso, antes, compreen-

der o todo. Segundo Dondis A. Donis em seu livro - Sintaxe da linguagem visual:

Sempre que alguma coisa é projetada e feita, esboçada e pintada, desenhada, rabiscada, construída, esculpida ou gesticulada, a substância visual da obra é composta a partir de uma lista básica de elementos. Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento (Dondis A. Donis, 1991).

A autora acredita que a estrutura da obra visual é a força que determina quais elementos visuais estão presentes e com qual ênfase essa presença ocorre. Podemos “dividir” a obra em categorias, as quais possamos identificar pontos que nos faça entender melhor sobre a obra e aprofundar a sua percepção.

A compreensão mais profunda da construção elementar das formas visuais oferece ao visualizador maior liberdade e diversidade de opções compositivas, as quais são fundamentais para o comunicador visual. Para analisar e compreender a estrutura total de uma linguagem visual, é conveniente concentrar-se nos elementos visuais individuais, um por um, para um conhecimento mais aprofundado de suas qualidades específicas.

É importante frisar, que o efeito que a obra nos causa depende da escolha dos elementos visuais que o artista trará em sua obra.

A escolha dos elementos visuais que serão enfatizados e a manipulação desses elementos, tendo em vista o efeito pretendido, está nas mãos do artista, do artesão e do designer. O que o profissional das imagens decide fazer é

sua arte e seu ofício, e as opções são infinitas. Os elementos visuais mais simples podem ser usados com grande complexidade de intenção.

O ponto justaposto em diferentes tamanhos é o elemento essencial da impressão e da chapa a meio-tom (clichê), meio mecânico para a reprodução em massa de material visual de tom contínuo, especialmente em fotografia; a foto, cuja função é registrar o meio ambiente em seus mínimos detalhes visuais, pode ao mesmo tempo tornar-se um meio simplificador e abstrato nas mãos de um fotógrafo magistral.

Neste trabalho, analiso a imagem seguindo as etapas descritas nos livros de Dondis A. Donis, *Sintaxe da linguagem visual* e Fayga Ostrower em *Universos da Arte*. O Ponto, segundo (Donis, 1991), é a unidade de comunicação visual mais simples e irredutivelmente mínima. Qualquer ponto tem grande poder de atração visual, quando juntos são capazes de dirigir o olhar do espectador. Na imagem analisada vemos pontos de luz no céu, que parecem estrelas.

Quando os pontos se unem, eles têm uma maior capacidade de intensificar o olhar e podemos identificar um símbolo nos céus. Trata-se de um Tríscele, cujo é o símbolo celta de Manannán Mac Lir. O Tríscele (ou triskelion de Man) é um símbolo formado por três espirais entrelaçadas, por três pernas flexionadas ou por qualquer desenho similar que contenham a ideia de simetria rotacional. É um símbolo presente em diversas culturas da Antiguidade, como a dos micênicos, dos lícios e a dos Celtas. No caso da Ilha de Man, Bretanha e Galiza, a herança foi, essencialmente, Celta.

Quanto à região da Sicília, o símbolo seria herdado da Civilização Micênica. O triskelion também é um emblema heráldico presente em escudos de guerreiros e ilustrados em objetos de cerâmica da Antiga Grécia. Como os trísceles compartilham uma característica observada nas espirais – movimento a partir do centro – a referência do símbolo costuma ser semelhante: movimento da vida e do universo. No sentido horário representa crescimento e expansão, já no sentido anti-horário simboliza recolhimento e proteção. Ela representa as pernas de Manannán e sua forma de caminhar sobre as ondas do mar.

As linhas: Para Fayga Ostrower (1983) e a linha tem função de estrutura espacial – ela vai configurar um espaço linear, de uma dimensão. A linha cria, essencialmente, uma dimensão no espaço, ela é vista como portadora de movimento direcional. Introduzindo-se intervalos, ou contrastes de direção, reduz-se a velocidade de movimento.

Quanto mais forem os contrastes, mais diminui a velocidade e, em contrapartida, aumenta o peso visual da linha. Assim, há sempre um efeito simultâneo que abrange espaço e tempo: maior velocidade = menor peso visual; menor velocidade = maior peso. As linhas só se tornam físicas quando representadas pela mão humana.

Na imagem, as linhas estão presentes nos ventos fortes que sopram em direção ao movimento da personagem, fazendo o mar se movimentar de maneira agressiva. As linhas também estão presentes nas ondas fortes do mar, na madeira que separa as delimitações da construção do barco e nas formas do musgo nas pedras e espuma do oceano, lembrando várias ilustrações das artes celtas na idade média.

A forma (Donis, 1991) pode ser descrita pelo movimento da linha. Na linguagem das artes visuais, a linha articula a complexidade da forma. Existem três formas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo equilátero. Cada uma das formas básicas. Cada forma tem suas características específicas, e a cada uma se atribui uma grande quantidade de significados, alguns por associação, outros por vinculação arbitrária, e outros, ainda, através de nossas próprias percepções psicológicas e fisiológicas.

Ao quadrado se associam enfado, honestidade, retidão e esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão; ao círculo, infinitude, calidez, proteção. Todas as formas básicas são figuras planas e simples, fundamentais, que podem ser facilmente descritas e construídas, tanto visual quanto verbalmente. O quadrado é uma figura de quatro lados, com ângulos retos rigorosamente iguais nos cantos e lados que têm exatamente o mesmo comprimento.

Na imagem, a forma do círculo está presente tanto na cabeça arredondada da personagem, como em toda estrutura corpórea. O círculo também está presente na junção das estrelas formando o triscele e nas bordas das ondas. Já o triângulo é facilmente percebido pelas pontas das ondas, dando movimento ao mesmo e volume. Podemos perceber, também, a forma na proa do barco da personagem.

A COR segundo Donis (1991) é um dos elementos básicos da Comunicação Visual e de extrema relevância, uma vez que está recheada de informação e permite uma impressionante experiência visual. Cada cor tem os seus próprios significados associativos e simbólicos.

A cor tem três dimensões que podem ser definidas e medidas. Matiz ou croma, é a cor em si. Existem três ma-

tizes primários ou elementares: amarelo, vermelho e azul. A segunda dimensão da cor é a saturação, que é a pureza relativa de uma cor. Por último, a terceira dimensão da cor é a cromática. É o brilho relativo, do claro ao escuro, das gradações tonais ou de valor.

Em suma, nas artes visuais, a cor não é apenas um elemento decorativo ou estético, é o fundamento da expressão. Nessa imagem em questão, as cores seguem um padrão tanto para retratar a realidade, por exemplo, o barco na cor marrom, cor da madeira, quanto padrões de cores. Um bom exemplo, seria as cores do mar e da roupa da personagem.

As cores complementares são nada mais que cores que se encontram no círculo cromático em posições opostas. Elas possuem maior contraste entre elas. Também podemos notar cores meio-complementares como o céu roxo e os musgos das pedras verdes, dando maior impressão de contraste na imagem.

A TEXTURA segundo Donis (1991) é o elemento da Comunicação Visual que projeta a sensação e o sentido que não podemos ter na ausência de outros sentidos, como o tato. É possível reconhecer a textura tanto através do tato como da visão, ou através de ambos os sentidos. Neste âmbito, é importante referir que uma textura pode não apresentar qualidades táteis, mas unicamente óticas.

Já quando há uma textura real coexistem ambas as sensações. Nesta imagem, podemos notar a textura das sombras presentes na mesma. A roupa da personagem, combinada com cores mais escuras, nos dá impressão de fios de algodão. Na sombra da pele da personagem vista bem próximo conseguimos notar pequenas estruturas se-

melhantes a poros da pele. As linhas no oceano, também nos remete a sensação de textura. Por mais plano que possa parecer o oceano, as linhas pontiagudas nos dão a sensação de ondas.

A ESCALA segundo Donis (1991) é a capacidade dos elementos visuais se modificarem e se definirem uns aos outros. Em suma, o grande não pode existir sem o pequeno”. O homem é a peça fundamental para o estabelecimento de uma escala, pois como Dondis afirmou: “Nas questões de design que envolvem conforto e adequação, tudo o que se fabrica está associado ao tamanho médio das proporções humanas”.

Assim, aprender a relacionar o tamanho com o objetivo e o significado é essencial na estruturação da mensagem visual. A escala está presente em toda a imagem. A personagem menor que o barco, o barco pequeno na imensidão do mar. A forma que o Triscele é maior que a personagem, nos mostra o quão o símbolo celta é importante para a obra, já que o símbolo é a manifestação do próprio Manannán Mac Lir. As rochas, em seu tamanho grande, nos dá a impressão de estarem mais próximas aos nossos olhos enquanto o barco e a personagem parecem mais distantes.

O MOVIMENTO é o elemento básico da Comunicação Visual, à semelhança da dimensão, encontra-se mais frequentemente implícito do que explícito no modo visual. Segundo Donis (1991)

A sugestão de movimento nas manifestações visuais estáticas é mais difícil de conseguir sem que ao mesmo tempo se distorça a realidade, mas está implícita em tudo aquilo que vemos, e deriva da nossa experiência completa de movimento na vida.

Este elemento destaca-se, essencialmente, por ser dinâmico. Na imagem, não existe só o movimento das mãos do personagem, mas sim toda a obra tem movimentação. A forma que as ondas estão levantadas, demonstrando violência e força, o movimento do ar que parecem linhas e brisas refrescantes, enquanto a cima, vimos o vento mais forte e violento. O movimento dos elementos da obra nos faz pensar que a personagem central (Manannán Mac Lir) é como o orquestrador e que o mar é a música.

Enquanto Manannán Mac Lir faz sua posição de mãos, o mar se desdobra à sua vontade. Existe um conjunto de movimentos envolto a personagem, que mostra a sua importância e como todos os elementos na imagem gira em torno de Manannán Mac Lir.

Referências

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. São Paulo: Editora Campus 24 Edição.

PORTAL DOS MITOS - **Manannán Mac Lir**, 2016[Internet] Disponível em: <<https://portal-dos-mitos.blogspot.com/2016/01/manannan-mac-lir.html>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

GRIANACH, Dubheasa - RECONSTRUCIONISMO CELTA - **Manannán Mac Lir**, 2019 [Internet] disponível em: <<https://reconcelta.wordpress.com/manannan-mac-lir/>> Acesso

em: 27 jun 2021.

SÍMBOLOS – **TRÍSCELE** [Internet] Disponível em: <<https://www.simbolos.net.br/triscele/>> Acesso em: 27 jun 2021.

CREATE. EXPLORE. DISCOVER. - **OS ELEMENTOS DA COMUNICAÇÃO VISUAL**, 2016- [Internet] Disponível em: <<https://designecomunicacaoblog.wordpress.com/2016/03/12/e/>>. Acesso em: 28 jun 2021.

EDUCA MAIS BRASIL, **CORES COMPLEMENTARES** [Internet] Disponível em: <<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/cores-complementares>> Acesso em: 28 jun 2021.

ORGANIZADORES(A)

Robson Xavier da Costa

Artista visual, curador e arteterapeuta. Pós doutor pelo PGEHA MAC USP; Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFRN e UMinho Portugal); Mestre em História (PPGH UFPB); Especialista em Educação Especial (UFPB); com formação em Arteterapia pela Clínica Pomar do RJ; Licenciado em Educação Artística – Artes Plásticas (UFPB). Docente/ Investigador do Departamento de Artes Visuais (DAV), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE) e de Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFPB). E-mail: robson-xavierufpb@gmail.com

Cristiane Peres Dias

Discente do Mestrado em Artes Visuais, do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), das Universidades Federais da Paraíba e Pernambuco (UFPB/UFPE). Bacharel em Artes Visuais pela UFPB. Artista visual e performer. E-mail: crisperesdias@outlook.com

Jayse Antônio da Silva Ferreira

Discente do Mestrado em Artes Visuais, do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), das Universidades Federais da Paraíba e Pernambuco (UFPB/UFPE). Licenciado em Educação Artística – Artes Plásticas pela UFPB. Professor de Artes Visuais da Rede Municipal de Ensino da cidade de Pedras de Fogo, Pernambuco. E-mail: jayseantonio@hotmail.com

Autores(as)

Ana Gabriela do Vale Gomes

Discente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Artista visual pernambucana. Reside em João Pessoa, PB. É artista, arte educadora e brincante da cultura popular. Atua na área de produção cultural, música e artes visuais. E-mail: ana.gvale@hotmail.com

Caio Menezes de Oliveira

Discente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Artista visual paraibano. E-mail: carocamenezes@gmail.com

Crislane de Araújo Souza

Bacharel em Design e estudante da licenciatura de Artes Visuais ambos pela Universidade Federal da Paraíba-UFPB, especialista no Ensino das Artes, pela FAVENI e mestranda em Artes pelo PROFARTES - UFRN. Professora da rede pública de Ensino do estado do Rio grande do Norte. E-mail: krikamme@gmail.com

Diego Lafayette Grise Resende

Discente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Artista visual paraibano, designer gráfico por formação e profissão, atuando nos meios publicitário e cultural, com produção artística em suportes variados. E-mail: diegoresende.cp@gmail.com

Gleyciane da Silva Amorim

Discente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal

da Paraíba - UFPB. Pernambucana. E-mail: mlgleyciane@gmail.com

Josefa Cláudia da Silva

Discente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Artista visual trans, residente na Paraíba. E-mail: josefaclaudia9909@gmail.com

Kamyla Aires

Discente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Artista visual paraibana. Possui uma produção artística voltada principalmente para temas pessoais, utilizando, em sua maioria, suportes digitais. E-mail: myla.aires@gmail.com

Krysna Marques

Discente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Artista visual piauiense, com um trabalho tanto tradicional quanto digital, com ilustrações e pinturas, atualmente é discente no curso de graduação em Artes Visuais, na Universidade Federal da Paraíba. E-mail: kmbm@academico.ufpb.br

Letícia Paschoalick

Discente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Nascida em Marília, interior de São Paulo, artista visual especializada em ilustrações. Divulga seus trabalhos no Instagram @paskuinha. E-mail: paskuinha@gmail.com.

Livya Ramalho de Figueiredo

Discente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba - UFPB. Artista paraibana, realizo trabalhos envolvendo desenho tradicional, pintura e artesanato (cerâmica), grande parte influenciados pelas minhas experiências pessoais. E-mail: Livya58.lr@gmail.com.

Maurício Nunes de Siqueira Filho (Aurie)

Discente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Artista visual pernambucano, técnico em Saneamento formado pelo Instituto Federal de Pernambuco. Utiliza majoritariamente o desenho e a pintura como forma de manifestação artística. E-mail: mjfl@academico.ufpb.br

Renata Fernanda Lima de Melo

Discente do curso de Licenciatura em Ciências Sociais, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), atualmente cursa a licenciatura no mesmo curso na UFPB. Tem interesse na pesquisa de temas que conversem com a Sociologia, Antropologia e as Artes Visuais. E-mail: rehhlímamelo@gmail.com

Scarlett Braz do Nascimento

Discente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Artista visual do interior da Paraíba. E-mail: scarlettbraz@outlook.com

Thayane Evelyn Ribeiro de Lucena

Discente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Artista visual paraibana. Voluntária no Projeto Artes Visuais & Inclusão 2021 da UFPB. E-mail:

thayane421@gmail.com

Thierry de Lima Queiroz Marques

Discente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Artista Visual e Bolsista PROBEX UFPB do Projeto Artes Visuais & Inclusão 2021. E-mail: thierrylima10@gmail.com

Wenddel Souza Lopes da Silva

Discente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Artista visual residente em João Pessoa, Paraíba. E-mail: wenddelsouza95@gmail.com