UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

Antônio Henrique Silva Nogueira

O **Estranhamento** na arte da Oficina Guaianases (1974-1995)

RECIFE

2014

Antônio Henrique Silva Nogueira

O ESTRANHAMENTO NA ARTE DA OFICINA GUAIANASES (1974-1995)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE para a obtenção do grau de mestre em Design. Linha de pesquisa: Design, Tecnologia e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Gentil Porto Filho

RECIFE

2014

Catalogação na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

N778e Nogueira, Antônio Henrique Silva
O estranhamento na arte da Oficina Guaianases (1974-1995) / Antônio Henrique Silva Nogueira. – Recife: O Autor, 2014.
135 f.: il., fig.

Orientador: Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Design, 2015.

Inclui referências.

1. Artes. 2. Desenho (Projetos). 3. Gravura brasileira. 4. Comportamento – modificação. I. Porto Filho, Gentil Alfredo Magalhães Duque (Orientador). II.Título.

745.2 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2015-64)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

PARECER DA COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE
MESTRADO ACADÊMICO DE

Antônio Henrique Silva Nogueira

"O Estranhamento na Arte da Oficina Guaianases."

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: DESIGN E ERGONOMIA

A comissão examinadora, composta pelos professores abaixo, sob a presidência do primeiro, considera o(a) candidato(a) **Antônio Henrique Silva Nogueira** APROVADO.

Recife, 10 de dezembro de 2014.

Prof. Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho (UFPE)

Profª. Kátia Medeiros de Araújo (UFPE)

Prof. Carlos Newton de Souza Lima Junior (UFPE)

Ao meu Pai, Manoel Henrique Nogueira (★1958-✝2014), que foi um pai maravilhoso em todos os sentidos, que me ensinou muito sobre o amor verdadeiro, o amor que nunca falha.

AGRADECIMENTOS

Sou muito grato à Universidade Federal de Pernambuco – UFPE – pelo crescimento profissional, pessoal e intelectual que me proporcionou, e me proporciona, desde o ano de 2004. Sinto muito orgulho em ter estudado nessa instituição, e de ter conhecido vários amigos durante esse período.

Agradeço, também, a toda equipe do Departamento da Pós-graduação em Design – UFPE – pela atenção, transparência, e por sempre estar disposta a nos auxiliar e esclarecer nossas dúvidas no decorrer do curso.

Ao meu professor orientador Gentil Porto Filho, pelo respeito, seriedade e dedicação na contribuição desde o início da pesquisa.

Àqueles que contribuem diariamente em minha vida: os meus familiares. Que foram essenciais na minha decisão em cursar o mestrado, apoiando-me com confiança; em especial ao meu pai, a quem eu dedico este e todos os outros trabalhos a serem realizados com êxito em minha vida.

E, por fim, a todos que, de alguma forma, contribuíram para realização deste trabalho.

RESUMO

Esta pesquisa pretende sistematizar a teoria sobre a técnica de estranhamento nas artes visuais, conceito vago e abrangente, pouco abordado por teóricos e autores. Considerando o fato de que o estranhamento não é algo exclusivo das artes visuais ou do design, porém vem sendo bastante utilizado de várias maneiras em diversas áreas afins. Em sua essência, o estranhamento está presente no inconsciente das pessoas, em situações cotidianas da vida e no imaginário coletivo. No entanto, para se obter uma compreensão ampla sobre esse assunto, é preciso transcender a teoria em algum segmento isolado do conhecimento e ir mais a fundo em outras áreas, de maneira interdisciplinar. Para isso, esta pesquisa se utiliza de conceitos provenientes da teoria da literatura, como a singularização do Objeto (CHKLOVSKI, 1917) e o conceito de atualização (MUKAROVSKY, 1967). Vale-se, também, da psicanálise a partir do conceito do inquietante (FREUD, 1919). Teoricamente, algumas questões acerca dos estilos artísticos cubismo, dadá, surrealismo e a arte contemporânea serão vistas, considerando-os como exemplos empíricos referentes ao uso da técnica de estranhamento. Toda essa abordagem tem como objetivo criar o referencial teórico necessário para análise das gravuras do acervo de um dos principais movimentos artísticos de Pernambuco: a Oficina Guaianases (1974-1995). Sendo assim, as análises serão realizadas através de dois métodos tradicionais, a Iconologia (PANOFSKY, 1955) e a Sintaxe da Linguagem Visual (DONDIS, 1973), a fim de obter resultados mais completos sobre o assunto.

Palavras-Chave: Estranhamento; Artes visuais; Oficina Guaianases.

ABSTRACT

This research intends to systematize the theory about the technique of strangeness in visual arts, vague and wide concept, not much approached by academics and authors. Considering the fact that strangeness is not something exclusive for the visual arts or design, however it has been widely used in many ways in other areas related. In its essence, strangeness is present in the unconscious of people in daily life situations and in the public imaginary. Nevertheless, in order to obtain a wide comprehension about this subject, it needs to transcend the theory in some isolated segment of knowledge and to go further in other areas in an interdisciplinary way. For this, the present research uses concepts from the literary theory such as the singularity of the object (CHKLOVSKI, 1917) and the theory of the update (MUKAROVSKY, 1967). Moreover, the theory of disquieting (FREUD, 1919). Theoretically, some questions about the artistic styles Cubism, Dadaism, Surrealism and the contemporary art will be seen, considering them as empirical examples concerning to the use of the technique of strangeness. All this approach has as its objective to create the necessary theoretical framework for the analysis of the engravings of the collection of one of the main artistic movements of Pernambuco. The Oficina Guaianases (1974-1995). Thus, the analysis will be performed through two traditional methods, the Iconology (PANOFSKY, 1955) and the Visual Language Syntax (DONDIS, 1973), in order to obtain more complete results about the subject.

Keywords: Strangeness; Visual Arts; Oficina Guaianases.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - *Guitar* - Pablo Picasso - 1913 - Colagem Cubista.....23
Figura 2 - *Nut Girls* - Man Ray - 1941 - Colagem Dadaísta.....27
Figura 3 - *Ballerina in a Death's Head* - Salvador Dali - 1939.....29
Figura 4 - Fantasia de compensação - Rodrigo Braga - 2004.....32
Figura 5 - Livrai-nos do dedo duro, amém - Luciano Pinheiro - 1977.....40
Figura 6 - A chave de ouro do reino do Vai-não-Volta– Samico - 1969.....44
Figura 7 - Dez Casos de Amor e uma pintura de Câmara (1976 -1983).....45
Figura 8 - Xérox - Paulo Bruscky. 46
Figura 9 - Recorte de várias gravuras disponíveis em (ufpe.br/guaianases/) 52
Figura 10 - Sem título – Delano, ano: 1979.....54
Figura 11 - Passeio de bicicleta – Rinaldo, ano: 1990.....55
Figura 12 - Sistemas de malhas quadriculadas (Egípcio).....63
Figura 13 - Ilustração do Cânone de Policleto.....64
Figura 14 - Níveis de representação.....69
Figura 15 - Equilíbrio e Tensão.....71
Figura 16 - Nivelamento, Aguçamento e Ambigüidade.....72
Figura 17 - Atração e Agrupamento.....72
Figura 18 - Yin Yang.....72
Figura 19 - Pontos.....73
Figura 20 - Linha.....74
Figura 21 - Formas Básicas.....75
Figura 22 - Direção.....75
Figura 23 - Variações de tom.....76
Figura 24 - Círculo cromático.....76
Figura 25 - Texturas.....77
Figura 26 - Escala.....77
Figura 27 - Dimensão.....78
Figura 28 - GADELHA, Flávio. Sem Esspaço. 1979.....90
Figura 29 - VICENTE, Gil. Ainda mais outra. 1978. 96
Figura 30 - Obras de Gil Vicente: Outra (1978) e Mais Outra (1978).....100
Figura 31 - MOURA, José. É uma questão de lógica. 1978.....102

Figura 32 - PINHEIRO, Luciano Engaiolados. 1979.....107
Figura 32 - VIANA, José Carlos. Proezas gestuais. 1978. 112
Figura 33 - HAARLE, Carlos. Le Ciel Mat 1983.....116
Figura 34 - RINALDO. Chove, 3 homens brotam do chão. 1987.....119

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Técnicas visuais.....79
Tabela 2 - Síntese de análise.....80
Tabela 3 - Critérios de seleção.....87

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Fatores de estranhamento.....83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 10

1. TEORIA DO ESTRANHAMENTO..... 12
1.1 O IQUIETANTE..... 13
1.2 A SINGULARIZAÇÃO DO OBJETO..... 15
1.3 O ESTRANHAMENTO NAS ARTES VISUAIS..... 21
1.4 RELAÇÃO ENTRE OS CONCEITOS ABORDADOS..... 33

2. A OFICINA GUAIANASES..... 35
2.1 O PERFIL SOCIOCULTURAL E POLÍTICO (ANOS 60-70) NO BRASIL E NO EXTERIOR..... 35
2.2 A FORMAÇÃO DO GRUPO..... 48
2.3 A LINGUAGEM PADRÃO DA OFICINA GUAIANASES..... 51

3. METODOLOGIA..... 57
3.1 METODOLOGIA DE PESQUISA..... 57
3.2 METODOLOGIA DE ANÁLISE..... 60
3.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE DO ESTRANHAMENTO... 81

4. CASOS..... 85
4.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS: CRITÉRIOS DE SELEÇÃO..... 86
4.2 ANÁLISES..... 88
4.3 RESULTADOS..... 122

5. CONCLUSÃO GERAL..... 126

REFERÊNCIAS..... 130

Introdução

O estranhamento na arte da Oficina Guaianases, como o próprio título sugere, surgiu a partir da relação entre dois temas distintos: o estranhamento (enquanto técnica de arte) e a Oficina Guaianases 1974-1995 (importante movimento artístico de Pernambuco). Logo, para proceder essa relação, foi necessário se apropriar de uma metodologia adequada que exercesse a função de ser um elo entre esses dois temas e levasse em consideração questões sobre os aspectos formais, sobre os significados iconográficos e contexto em que se inserem as obras; a fim de possibilitar uma discussão mais aprofundada sobre o tema. Toda essa abordagem foi necessária para que ao final da dissertação houvesse um cruzamento das informações entre teoria e os dados colhidos nas análises, levantando questões e esclarecendo um pouco mais sobre a técnica de estranhamento nesse contexto específico.

Dessa maneira, a dissertação subdivide-se em quatro grandes blocos, o primeiro: **TEORIA DO ESTRANHAMENTO** cria o referencial teórico necessário para as análises, através da relação multidisciplinar envolvendo as áreas da teoria da literatura, psicanálise e artes visuais. O segundo bloco da dissertação: **A OFICINA GUAIANASES** descreve o contexto em que se insere o movimento artístico, partindo do geral para o particular, levando em consideração questões globais, nacionais e o contexto artístico local, referente ao estado de Pernambuco. O terceiro bloco da pesquisa descreve a **METODOLOGIA**, tanto no que se refere à metodologia de pesquisa como também no que se refere à metodologia de análise. E por fim o último bloco da dissertação são os **CASOS** propriamente ditos, nos quais são analisadas sete gravuras a partir desses pressupostos teóricos, e discutidos os resultados finais.

Vale ressaltar que o estranhamento enquanto técnica de arte foi utilizada com bastante freqüência durante o séc. XX, principalmente durante as primeiras décadas do século, no instante em que surgiam as históricas vanguardas artísticas. Período que pode ser considerado - um marco na história da arte - como o momento de maior ruptura com os modelos pictóricos vigentes e consequentemente o momento de maior surgimento de novos processos de estranhamento nas artes visuais do séc. XX. Ampliando a liberdade e subjetividade dos artistas e influenciando toda a arte que seria praticada posteriormente. Pois, como afirma Rajchman (2011) a arte contemporânea seria "o momento no qual a ideia de arte se libertou de uma série de amarras e distinções,

convenções e hábitos que se prendia". Um verdadeiro legado das vanguardas, se referindo à ebulição criativa, liberdade e experimentação que só aumentaram a partir desse período.

Sobre o objeto de estudo da pesquisa: a Oficina Guaianases (1974-1995) podemos afirmar que foi um dos principais movimentos artísticos de Pernambuco, e também um importante movimento de gravura do Brasil. Com características singulares, a Guaianases representa a diversidade da arte Pernambucana, uma relação harmoniosa entre o "tradicional" e o "novo". Tradição presente nos recorrentes coletivos de artes, na resistência em relação ao restante do país e na presença do figurativismo, algumas das principais características do grupo citadas por Maria Mercedes Otero (2008). E o "novo" presente na individualidade de cada artista, pois a Oficina Guaianases é marcada pela diversidade, apresenta em seu acervo uma grande variedade de temas, motivos artísticos e aspectos formais, e mesmo assim diante de tamanha variedade, podemos encontrar algumas características que são comuns entre vários artistas.

Por tanto, para se estudar a Oficina Guaianases, é preciso antes de tudo compreender o contexto no qual o movimento se insere. Esse contexto envolve aspectos em escalas globais e locais, entre os aspectos mais importantes podemos citar o período da ditadura militar no Brasil, momento de grande repressão intelectual no país, que influenciou bastante o meio artístico. Numa escala local podemos afirmar que a Guaianases teve grande contribuição para as artes plásticas de Pernambuco, ao recuperar a técnica litográfica e se tornar um centro de pesquisa e estudo dessa técnica marcante na história das artes gráficas do estado. Também podemos afirmar a grande contribuição na formação de um novo legado de novos artistas e na produção de um acervo, uma coleção muito importante, pela quantidade, qualidade e diversidade das obras, mostrando às novas gerações a característica herdada de movimentos anteriores.

Sendo assim, a partir dessas constatações, essa pesquisa pretende ampliar a compreensão sobre a técnica de estranhamento, enquanto técnica de arte, identificado os tipos de estranhamento e suas aplicações; pretende também gerar conhecimento através de um objeto de estudo local de grande valor artístico e cultural para o estado de Pernambuco: a Oficina Guaianases, e por fim, trazer uma contribuição para área do design, no que diz respeito a conceitos e técnicas provenientes de outras áreas do conhecimento.

1. Teoria do Estranhamento

O estranhamento é um fenômeno vago e abrangente, pouco abordado por teóricos e autores, até então. Ainda que não seja algo exclusivo das artes visuais, tampouco de alguma outra categoria de arte, vem sendo bastante utilizado de diversas maneiras e para fins distintos, como técnica na literatura, no teatro, no cinema, no design, na moda, na publicidade, na educação, entre outros. O estranhamento, em sua essência, está presente no inconsciente das pessoas, em situações de vida do cotidiano e no imaginário coletivo. No entanto, para se obter uma compreensão ampla sobre essa técnica, é preciso, sobretudo, transcender a teoria em artes visuais e ir mais a fundo, a fim de imergir em outras áreas do conhecimento, de maneira interdisciplinar, se apoiando em conceitos que estão inseridos nas áreas da psicologia, na filosofia e, até mesmo, na teoria da literatura, em busca de definições, aspectos culturais e filosóficos que ajudem a esclarecer um pouco mais sobre o tema proposto.

Compreender a técnica de estranhamento é de fundamental relevância para o estudo das artes visuais, pois a técnica se trata de um procedimento geral, operação padrão nas artes como um todo. Dessa forma, compreender os conceitos que envolvem a técnica de estranhamento pode ser uma importante contribuição para o entendimento da arte como procedimento, no que envolve seus aspectos técnicos e teóricos. Em síntese, podemos considerar que a técnica de estranhamento pode ser obtida através da desautomatização da percepção do receptor, efeito que muitas vezes pode ser concebido através de deformidades estéticas – com o objetivo de reforçar a impressão poética de algum objeto artístico, seja ele texto ou imagem. Logo, podemos deduzir que o estranhamento, enquanto técnica de arte é algo próximo à poesia, se assemelha a ela, pois de acordo com Mukarovsky (1967) a poesia não poderia existir sem essas deformidades; o que nos leva a crer que, onde há poesia, existe grande possibilidade de haver deformidades estéticas intencionais, e, consequentemente, uma intenção de estranhamento, como será descrito posteriormente.

Para efetuar esta pesquisa, que visa relacionar a teoria do estranhamento com a as obras de gravura do acervo da Oficina Guaianases, primeiramente, foi preciso obter uma definição clara e específica sobre a teoria do estranhamento, e um dos primeiros teóricos que relatou sobre essa definição foi o Psicanalista Sigmund Freud, no texto “O inquietante” (1919). Nele, o autor explora a questão do estranho de maneira sistemática,

analisando clássicos da literatura como Hoffmann e Tolstoi, além de algumas situações médicas relatadas por outro médico escritor, E. Jentsch, citando exemplos empíricos sobre aquilo que nos causa inquietação, o que favorece o entendimento do conteúdo proposto.

1.1 O Inquietante

A definição do estranho, daquilo que causa angústia e inquietação, abordada por Freud (1919), foi um dos primeiros relatos teóricos sobre esse assunto, e, de acordo com o próprio psicanalista, foi negligenciado pelos demais autores, até então. "A respeito disso nada encontramos nos minuciosos tratados da estética, que se ocupam antes das belas, sublimes, atraentes – ou seja, positivas – sensibilidades" (FREUD, 1919, p. 330). O que caracteriza a definição de estranhamento para Freud (1919) é que ela "relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angustia e horror". Segundo o próprio psicanalista, "O inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar." (*Idem*, 1919, pág. 331).

Freud também relaciona situações inquietantes com a questão do novo, na qual afirma que situações novas (não familiares) também se tornam facilmente assustadoras e inquietantes. A partir daí, percebe-se certa complexidade e ambivalência no conceito, pois o mesmo se relaciona diretamente com o familiar e com o não-familiar, essa relação se dá de maneira em que algo para ser considerado estranho não basta apenas ser novo, precisa conter elementos bem conhecidos (familiares). E. Jentsch, médico citado pelo o autor, se limitou apenas a relacionar o inquietante com o novo e com a incerteza intelectual. De acordo com Jentsch, o inquietante = não-familiar, entretanto, para Freud, essa equação estava incompleta justamente por não conter os elementos familiares necessários para causar estranhamento.

Segundo Freud (1919) entre os vários significados da palavra *unheimliche*, existe um que se assemelha com o seu oposto *heimliche*, no qual se podem obter dois significados. O primeiro, aquilo que é familiar; o segundo, aquilo que está oculto. Nesse sentido, Schelling foi além dessas afirmações, e fez uma observação interessante que define bem a relação entre esses significados. Para ele, seria *unheimliche* "tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu" (SCHELIING *apud* FREUD, 1919,

p. 338)**.** Logo, pode-se concluir que a maneira em que algo bastante familiar pode se tornar algo novo ou estranho é a chave para técnica do estranhamento.

Na literatura, Freud cita o exemplo da obra O Homem da Areia (HOFFMANN, 1815), na qual a personagem Olímpia, uma boneca aparentemente viva, desperta o amor do jovem personagem Nathaniel. A incerteza intelectual causada no leitor é o primeiro exemplo de estranhamento, ocorrendo na incerteza se a boneca está aparentemente viva, e na dúvida se os fatos ocorridos durante a narrtiva são reais ou delírios do personagem. Tal estratégia tem a intenção de nos colocar na visão do personagem, ampliando as características de estranhamento. Assim, pode-se dizer que "o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada" (FREUD, 1919, p. 364).

Sob a ótica psicanalítica, outro fator inquietante é o medo infantil de perder a visão, que também pode ser transportado para a vida adulta. Segundo Freud (1919), essa inquietação tem uma relação com o medo da castração, manifestada em sonhos e fantasias. O supramencionado teórico, também ressalta a inquietação do duplo ou sósia, que seria o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, seriam consideradas idênticas, possuindo, assim, o mesmo saber, mesmos traços faciais, mesmas atitudes que o "eu" original. Otto Rank (*apud* FREUD, 1919) relaciona essa permutação do eu com a crença na alma e o temor da morte, afirmando que a alma imortal foi provavelmente o primeiro duplo do corpo.

Outro exemplo de situação de estranhamento, mais sutil, acontece quando a repetição não deliberada de algum fato torna inquietante o que é aparentemente inofensivo. Para exemplificar, o supramencionado autor cita alguns exemplos. O primeiro deles é quando nos perdemos em uma floresta com névoa, caminhamos buscando uma saída e sempre nos deparamos com o mesmo local ou, então, quando em um ambiente escuro e desconhecido, procuramos o interruptor de luz e sempre nos esbarramos com o mesmo móvel. Esses casos sugerem uma ideia de algo fatal ou inelutável que está para acontecer, quando em uma situação normal seria apenas um acaso. Sobre isso, Mark Twain (*apud* FREUD, 1919) define essa situação como "irresistível comicidade".

Mais um exemplo de estranhamento acontece em um relato de um paciente, que sofrera de transtornos obsessivos: ele dizia ter premonições de tragédias que se confirmavam, desejos de morte e previsões futuras que – fatalmente – aconteciam. Existem também tipos de inquietações voltadas para as formas de superstições, como o

exemplo do medo do mau-olhado, que acontece quando alguém possui algo valioso e receia a inveja alheia. Freud (1919) relaciona esse tipo de inquietação com a onipotência do pensamento, citando, por fim, outros exemplos de situações inquietantes: como a magia e a feitiçaria**,** a concepção do animismo (preenchimento do mundo com espíritos humanos), além de situações relacionadas com a morte, que para muitas pessoas é motivo de grande estranhamento.

Em síntese, o conceito de estranho formulado por Freud (1919) nos ajuda a compreender o estranhamento de um ponto de vista mais sistemático, principalmente por conter alguns exemplos empíricos, como a questão do novo com elementos familiares; a incerteza intelectual; traumas de infância; o medo de castração; a repetição do acaso; superstições; o medo da morte; entre outros. Sob a ótica Psicanalítica, é correto dizer que todo impulso relacionado às emoções se transforma em angústia quando reprimidos, independente da origem desse sentimento. Logo, pode-se concluir que o inquietante é o retorno desse elemento angustiante que retorna algo muito familiar à psique, como Schelling (*apud* FREUD, 1919, p. 360) descreve "algo que deveria ser oculto, mas apareceu".

1.2 A Singularização do Objeto

A teoria do estranhamento nas artes, de uma maneira geral, tem sua origem na literatura através do ensaio "A arte como procedimento" (CHKLOVSKI, 1917). Para Olga Guerizoli-Kempinska (2010, p. 64) essa concepção foi o primeiro conceito da teoria moderna da literatura. "[...] As traduções múltiplas, o não acabamento conceitual, [...] e a abertura ao uso que excedem ao campo da literatura, [...] são, com efeito, características pertencentes desde o início ao termo estranhamento"; que deve ser considerado o procedimento geral da arte. Ou seja, onde houver arte, existe grande possibilidade de haver certo grau de estranhamento, e esse fenômeno deve ser compreendido no sentido de "técnica", de "artifício" ou de "mecanismo", sendo assim composto pela diversidade de vários outros procedimentos.

O Seu caráter vago e fragmentado se dá devido às condições em que o conceito foi concebido de maneira dispersa, em vários artigos escritos pelo jovem autor Viktor Borisovich Chklovski, entre os anos de 1914 e 1922. Crítico literário, escritor e cenógrafo, considerado por muitos o principal idealizador do formalismo russo,

Chklovski escreveu esse artigo em um tempo em que não havia distinção entre arte e teoria da arte: "tempo de ruptura dos limites entre arte e vida, traços de solicitações, violentas e contraditórias, de reivindicações extremas da revolução russa, e de exigências de novas formas estéticas da obra de arte." (GUERIZOLI-KEMPINSKA, 2010, p. 64.). Nesse caminho, a revitalização da percepção pela arte foi o centro de interesse de Chklovski, que com uma postura analítica, destrinchando elementos como se fossem fórmulas cientificas, dedicou-se à investigação de procedimentos em diversos gêneros de artes e a relação entre eles, com o objetivo principal de "Liberar a experiência e a percepção humana de todo caráter mecânico alienante". (*Idem*, 2010, p.64).

Apesar de já ter refletido a respeito do conceito de estranhamento anteriormente, Chklovski só publica algo direcionado a tal definição no artigo "Arte como procedimento" (*Искусство как прием*) (1917), no qual o termo aparece em russo como "*остранение"* (ostranienie), neologismo formado a partir do adjetivo "*странный"* (strannyi), e por isso escrito entre aspas. Na tradução mais precisa para o português, o termo seria estranhamento. Quando transposto de maneira indireta a partir da língua francesa, o termo também ficaria como "singularização" (TODOROV, 1965, *apud* KEMPINSKA, 2010) ou "desfamiliarização" (LEMON & REIS, 1965 *apud* KEMPINSKA, 2010), quando traduzida a partir da língua inglesa. Quando é traduzido para a língua francesa, o termo seria "*étrangéification*", que, traduzido de maneira indireta para o português, ficaria como "desautomatização" (JACCARD, 2005, *apud* KEMPINSKA, 2010), principalmente quando se emprega o sentido de superar o automatismo da percepção.

Chklovski (1917), afirma que nem sempre procedimentos de arte são criados de maneira poética, mas acabam servindo para a contemplação estética por acaso. Logo, o objeto pode ser criado como prosaico e percebido como poético, ou criado como poético e percebido como prosaico. Essa afirmação indica que o caráter poético do objeto está relacionado com a nossa percepção, e deixa claro que qualquer obra pode ter conotações de estranhamento mesmo que seja concebida sem essa intenção, por tanto essas conclusões do autor evidenciam ainda mais a importância do contexto da obra.

A argumentação de Chklovski é fundamentada a partir das críticas ao ponto de vista de outro autor russo, Aleksander Potebnia. No caso de Potebnia e seus seguidores, é defendida a ideia de que "a arte é pensar por imagens" (POTEBNIA *apud* CHKLOVSKI, 1917, p. 39); ele também afirma que "não existe arte e particularmente

poesia sem imagem" (POTEBNIA *apud* CHKLOVSKI, 1917, p. 83). Essa linha de raciocínio também é compartilhada por diversos outros autores. Entres eles, podemos destacar Osvianiko-Kulikovski, discípulo de Potebnia, com o argumento de que "a poesia é uma maneira particular de pensar, e que esta maneira traz uma certa economia de energias mentais, uma sensação de leveza relativa e o sentimento estético é um reflexo dessa economia." (KULIKOVSKI *apud* CHKLOVSKI, 1917, p. 39).

O Conceito de economia de energias mentais é uma lei universalmente admitida pelos seguidores de Potebnia. Spencer (*Apud* CHKLOVSKI, 1917, p. 42) afirma que "conduzir o espírito à noção desejada pelo caminho mais fácil é frequentemente o fim único e sempre o objetivo principal"; ele afirma, ainda, que como a alma possui forças limitadas, é preciso realizar o processo de percepção o mais racionalmente possível, com o resultado máximo. Outro seguidor de Potebnia, Vasselovski (*apud* CHKLOVSKI, 1917, p.43), acrescenta ao pensamento de Spencer que "o mérito do estilo consiste em alojar um pensamento máximo num mínimo de palavras".

Em síntese, para Potebnia e seus discípulos, as imagens têm apenas a função de agrupar os objetos e as suas funções heterogêneas, com o intuito de explicar o desconhecido pelo conhecido, de modo que a relação da imagem com aquilo que ela explica se dá de duas maneiras: 1 – a imagem é um predicado constante para sujeitos variados. Ou seja, a interpretação que se faz dela é coletiva, nesse caso ela tem o mesmo significado para sujeitos diferenciados; 2 – e a imagem é muito mais simples e muito mais clara do que aquilo que ela explica.

Essas definições de que "sem imagens não há arte" e "a arte é pensar por imagens", obrigou o acadêmico Ovsianiko-Kulikovski a isolar a poesia lírica, a música e a arquitetura, considerando essas linguagens como uma formar singular de arte, definidas como "artes líricas" por se remeterem diretamente às emoções e por serem desprovidas de imagens, o que, consequentemente, deixou clara a existência de um grande espaço na arte que não tem a imagem como maneira de pensar. No entanto, o pensamento de que "a arte é pensar por imagens", após muitas equações, resultou na conclusão de que "a arte é antes de tudo criadora de símbolos", afirmação mais aceita na corrente simbolista.

Algumas pessoas acreditam que o pensamento por imagens representa o traço principal da poesia. Para elas, Chklovski (1917, p. 41) sugere que a história dessa arte por imagens consiste mais precisamente na história das mudanças de imagens.

> As imagens são quase imóveis, de século em século, de país em país, de poeta para poeta, elas se transmitem sem serem mudadas, as imagens não são de algum lugar, são de deus, Quanto mais se compreende uma época, mais nos persuadimos que as imagens consideradas como a criação de tal poeta são tomadas emprestadas de outros poetas quase que sem nenhuma alteração.

O autor russo também crítica o fato de Potebnia ter se resumido a estabelecer que a poesia = a imagem = símbolo = predicado constante para sujeitos diferentes, equação que seduziu os simbolistas, porém não considerou o fato de existir dois tipos de imagens: 1 – a imagem como meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos; 2 – e a imagem poética, meio de reforçar a impressão.

No entanto, todas essas abordagens anteriores, sobre o conceito de Imagem e a lei de economia de energias mentais – de Potebnia e os seus seguidores –, são importantes para compreender a definição sobre o conceito de imagem formulado por Chklovski (1917), que se fundamenta, justamente, a partir das críticas a esses pontos de vistas, citados nos parágrafos anteriores. No Caso, Chklovski discorda enfaticamente que o objetivo da imagem seria de tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz e alojar o pensamento máximo no mínimo de palavras (lei da economia de energias mentais). Assim, ele sugere o oposto, de modo que a imagem tenha a função de criar uma percepção particular do objeto, que enfatize os aspectos subjetivos do receptor. Ou seja, o "objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento." (*Idem*, 1917, p. 50).

Para isso, o autor russo enfatiza a importância da obscuridade da forma, que consiste em ampliar o tempo e a dificuldade de percepção do objeto de arte. Ele também afirma que quando analisadas as leis gerais da percepção, fica evidente que uma vez tornada habituais, as ações tornam-se também automáticas. Dessa maneira os nossos hábitos se tornam automáticos e inconscientes.

> Os que podem recordar a sensação que tiveram quando seguraram pela primeira vez a caneta na mão ou quando falaram pela primeira vez uma língua estrangeira e que podem comparar esta sensação com a que sentem fazendo a mesma coisa pela milésima vez, concordarão conosco. (*Ibidem*, 1917, p. 44).

Tolstoi, bastante citado por Chklovski para exemplificar procedimentos de estranhamento na literatura, é bastante objetivo quando diz que "[...] se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido." (TOLSTOI, 1897, a*pud* CHKLOVSKI, 1917, p. 44). A partir dessas

elucidações sobre o automatismo, Chklovski (1917, p. 45) descreve o procedimento-chave para se entender o conceito de estranhamento: a singularização do objeto.

> E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento, o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos é o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.

Chklovski ainda diz que o ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado ao máximo, a fim de fazer com que os objetos em arte, muitas vezes percebidos como um simples reconhecimento, sejam – de fato – percebidos como visão de uma expressão, o que caracteriza o teor poético da obra de arte. Para isso acontecer, o autor russo sugere que seja realizada a liberação do automatismo desse objeto, que se dá de diferentes meios. O suíço Heinrich Wolfflin (1864-1945), autor contemporâneo a Chklovski, um dos mais influentes historiadores da arte do séc. XX, desenvolveu uma abordagem que se baseava no "método formalista", que consiste principalmente em analisar a obra de arte através de sua configuração visual. Coincidentemente, Wolfflin complementa a ideia de Chklovski, pois o historiador de arte suíço também reconheceu a importância sobre a dificuldade de percepção na arte.

> Toda arte, à medida que evolui, procura dificultar cada vez mais a tarefa a ser realizada pelos olhos, ou seja, uma vez solucionado o problema da representação clara, é natural que a forma da imagem se complique e que o espectador, para quem a simplicidade tornou-se demasiado transparente, encontre prazer em solucionar uma tarefa mais complicada. (WOLFFLIN, 1922, p. 269).

Para exemplificar, Chklovski (1917) cita trechos de obras de Tolstoi que se utilizam do procedimento da singularização do objeto de diversas maneiras. Uma dessas maneiras é a técnica de não chamar determinado objeto pelo seu nome: omitir essa informação ao máximo, mas, ao mesmo tempo, descrevê-lo como se tivesse sido visto pela primeira vez, a fim de despertar uma curiosidade no leitor, causar um estranhamento, objetivando fazer com que ele experimente uma sensação extremamente nova, em relação aquele elemento familiar ao receptor.

Jan Mukarovsky (1967), teórico e crítico literário checo, complementa o conceito de Chklovski (1917). Para isso, ele sistematiza o sistema linguístico em dois gêneros, "linguagem padrão" e "linguagem poética". As relações que se dão entre esses dois gêneros apresentam dois pontos de vista: o primeiro pela visão do poeta, e o segundo pela visão dos estudiosos da linguagem padrão. A função da linguagem poética

é a desautomatização. Ou seja, a atualização, o contrário da automatização citada anteriormente, "a mais completa participação da consciência na realização de um ato" (MUKAROVSKI, 1967). A função da linguagem padrão, na sua forma mais pura, tende a evitar a atualização, sua finalidade é atrair a atenção do leitor para comunicação.

A relação que se dá entre ambos os gêneros pode ser vista como a segunda, a linguagem padrão, servindo de pano de fundo à primeira, a linguagem poética, na qual se reflete a deformidade esteticamente intencional das normas linguísticas. Quanto mais fixas e rígidas são as normas de um idioma, maiores são as possibilidades em transgredi-las, sem essa possibilidade a poesia não existiria. Logo,

> é evidente que essas deformidades a norma padrão é a poesia, a poesia não pode existir sem ela, considerar como defeito os desvios à norma da linguagem-padrão, principalmente na época atual que tende para uma forte atualização das componentes lingüísticas é negar fortemente a poesia. (MUKAROVSKI, 1967, p. 39).

Assim, para se obter uma máxima atualização**,** não se pode atualizar todas as componentes da linguagem; quando se destaca apenas uma componente, ela se destaca de um plano de fundo da linguagem padrão. Por isso, se todas as componentes fossem atualizadas, não existiria um plano de fundo. Logo, todas as componentes estariam no mesmo nível, o que resultaria em uma nova automatização. No entanto, todas as componentes, atualizadas ou não, são avaliadas pela componente dominante, esta põe em movimento e coordena a ação; determinando, também, a unidade da obra poética. Sendo essa uma unidade *sui generis*, cujo caráter costuma ser designado na estética como unidade dinâmica, na qual percebemos – ao mesmo tempo – harmonia e desarmonia; convergência (dada pela orientação com a componente dominante) e divergência (dada pela oposição do fundo móvel das componentes não atualizadas). Nesse caminho, o conceito de singularização do objeto (CHKLOVSKI, 1917) se assemelha ao conceito de atualização (MUKAROVSKY, 1967). Ambos os conceitos, têm a finalidade de – desautomatizar – o leitor, através de deformidades em uma linguagem padrão. "A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima, é igual a procedimentos da língua poética, como por exemplo, figuras de linguagem" (CHKLOVSKI, 1917, p. 42).

1.3 O Estranhamento nas Artes Visuais

Analisando a história da arte de maneira linear, podemos afirmar que o período histórico das vanguardas artísticas no início do Séc. XX foi o momento de maior ruptura com um modelo de representação pictórica tradicional, modelo que até então vinha sido dominante no mundo ocidental, desde o renascimento. Consequentemente, a era moderna, em síntese, é sinônimo de superação a esse modelo. Uma verdadeira "crise da *mimesis*" (DIAS, 1964), que ampliou a possibilidade de criação e subjetividade dos artistas; libertando-os das visões platônicas e aristotélicas, verdadeiros cânones ocidentais – consideradas, pelos contemporâneos do período, como modelos limitadores –, dogmáticos e preconceituosos de representação.

> A linguagem estava pronta a libertasse da representação, e a partir daí, o signo deixava de se comunicar sem suspeitar de si. Esta suspeita lançava-se também sobre o sistema de representação. O signo passava a comunicar não só uma plataforma de ambigüidade e opacidades, de extravio da certeza e da verdade, como se via mergulhado numa auto reflexividade em que a linguagem se tornava problema para si própria. (*Idem*, 1964, p. 102).

Por esse caminho, as vanguardas artísticas fizeram parte de um período histórico no qual se teve campo fértil para o surgimento de várias manifestações estilísticas inovadoras, transformações que negavam, ironizavam, parodiavam e subvertiam o modelo clássico de representação. Esse período, rico em novidades e experimentações, foi ideal para um maior desenvolvimento das técnicas de estranhamento, no campo das artes visuais, e para as novas reflexões sobre a arte no séc. XX.

1.3.1 O Estranhamento no Cubismo

O Cubismo foi um dos principais movimentos de vanguarda, com grande contribuição para o pensamento da arte do séc. XX. Por isso, influenciou diretamente os estilos subseqüentes, principalmente devido ao seu caráter de ruptura e preocupação em renovar o sistema de representação pictórica vigente, o que caracterizava o principal centro de interesse cubista. Dessa forma, os cubistas buscavam superar a perspectiva clássica por um modelo de representação que criava relações e proporções diferentes das acadêmicas e tradicionais. Rupturas, anomalias e dissonâncias que podem ser

consideradas como o marco inicial para o surgimento e desenvolvimento de novos processos de estranhamento nas artes visuais do séc. XX. Entre esses processos, podemos citar como exemplo a técnica da colagem, posteriormente aperfeiçoada de diversas maneiras em outros estilos.

Havia um interesse cubista em superar o modelo mimético do "quadro janela" do movimento impressionista, alvos das maiores críticas cubistas, ironizados por "serem apenas retina e nada de cérebro" (DE MICHELI, 1991, p. 173), ou seja, retratavam apenas o momento presente de maneira imediata, da maneira que se vê. No entanto, para os cubistas, seria interessante a elaboração intelectual no processo de concepção da obra de arte. Eles buscavam uma pintura "pura", cada vez mais neutra diante do valor das coisas. Surgia então o conceito de "quadro objeto" no qual a pintura não representava algo exterior através da *mimesis*, mas era um fato em si mesma, buscava a sua própria independência.

Apesar de ser um movimento intelectual, os ideais cubistas negam a objetividade através da subjetividade. Entretanto, a subjetividade cubista era completamente distinta da subjetividade expressionista e surrealista, não sendo do campo psicológico e emotivo; sendo, contudo, uma subjetividade mental, uma verdadeira operação matemática que abstrai a realidade em formas geométricas. Procurando, assim, equilibrá-las em uma composição com unidade e harmonia, que posteriormente iria influenciar o que seria o "abstracionismo rígido, limpo, 'racionalista' que terá em Mondrian seu representante mais coerente." (*Ibidem*, 1991, p. 174). Além disso, os artistas cubistas também valorizavam um rigor técnico na composição que ressaltasse o subjetivismo do autor/artista, e não apenas retratasse as impressões da natureza de maneira rápida e objetiva, como os impressionistas faziam.

Influenciados sobre as recentes pesquisas da ciência da época, fundamentalmente no campo da matemática e da geometria, os cubistas criavam uma nova maneira de conceber a arte, uma nova dimensão do espaço pictórico, que, segundo De Micheli (1991, p. 182), "excluía a ideia de espaço material, em favor de um espaço evocativo, verdadeiro e não ilusório". Essa nova maneira de ver a arte incluía uma quarta dimensão – o tempo –, de modo a representar a duração, a verdadeira essência do objeto e não somente uma vista exterior do mesmo; buscando a sua verdadeira essência: o interior da coisa. Uma vez que, "os objetos podiam se abrir, estender-se, sobrepor-se, subvertendo as regras da imitação e permitindo ao artista uma nova criação do mundo segundo as leis de um critério intelectual particular." (*Ibidem*, 1991, p. 182).

Dessa forma, a representação cubista agregava todas as faces sobrepostas do objeto. Esse procedimento valorizava a criatividade e a liberdade do artista e, por ser algo novo para a época, causava estranhamento. Pouco antes da I Guerra Mundial, surge a colagem no cubismo, tendo em Picasso (1881-1973) e Braque (1882-1963) os principais autores/inventores. Por assim dizer, a colagem pode ser considerada um marco na história da arte, momento emblematicamente revolucionário, por marcar o surgimento de um procedimento que influenciou a arte que, posteriormente, foi produzida, aparentando-se aos *ready-mades* de Duchamp, uma vez que agrega valor artístico a elementos extra-pictóricos e recolhidos no cotidiano.

A intenção cubista, em relação à colagem, tinha objetivos estéticos e intelectuais: buscava valorizar o momento presente; o próprio gesto de que fez a colagem, a fim de trazer a realidade do material, com sua textura e materialidade, para compor a unidade da obra. Buscando, dessa forma, uma percepção sobre a superficialidade do quadro anti-ilusionista, uma afirmação da realidade.

Figura 1 - *Guitar* - Pablo Picasso, ano 1913 - Colagem Cubista.

A técnica de estranhamento no cubismo está diretamente relacionada com alguns itens abordados nos conceitos de estranhamento. Entre eles, está a questão do novo, presente na representação pictórica cubista, estando baseada nas várias perspectivas sobrepostas, na abstração geométrica e na técnica da colagem (caracterizada pela inserção de alguns elementos extra-pictóricos recolhidos do cotidiano, como jornal, arame, pedaços de madeira). Outro item presente nos conceitos de estranhamento, que também estão presente na obra de arte cubista, diz respeito ao tempo de percepção e duração da obra, que, no caso cubista, ocorre devido ao obscurecimento da forma, necessário para se compreender as múltiplas faces do objeto de arte cubista. As abstrações geométricas, as deformidades da perspectiva, a colagem e a questão da subjetividade foram questões que modificaram, ampliaram, e influenciaram as possibilidades de arte a serem criadas posteriormente.

1.3.2 O Estranhamento no Dadá

Entre todas as vanguardas artísticas, uma das que mais se apropriou de técnicas de estranhamento foi o Dadá. Originado em Zurique, na Suíça, por volta de 1916, o estilo refletia o estado de espírito dos jovens utopicamente pacifistas, insatisfeitos com o período de indignação e descontentamento que envolvia a primeira guerra mundial .Os Dadaístas mantinham vivo um desejo de despertar na humanidade um novo olhar sobre o mundo, que testasse as bases dos princípios humanos; colocando em cheque aquilo que seus pais haviam lhes passado, confirmando de fato a "justeza" da veracidade desses tradicionais princípios na prática. Essa era a forma na qual usavam as artes para expressar sua revolta e liberdade.

> A impaciência de viver era grande, o desgosto aplicava-se a todas as formas de civilização ditas modernas, às suas próprias bases, à lógica, a linguagem, e a revolta assumia formas em que o grotesco e o absurdo superavam de longe os valores estéticos. (DE MICHELI, 1991, p. 131).

O dadaísmo era uma violenta negação intelectual, negação extrema, que questionava os princípios básicos da própria razão, do irracionalismo psicológico – que já havia se manifestado no expressionismo. Contudo, no dadaísmo, as proporções eram mais radicais, rejeitavam tudo aquilo que estava relacionado com os costumes e as

tradições sociais, até mesmo a própria noção de arte. Diferentemente do cubismo, que negava um sistema de representação, de acordo com Peter Burguer (1974) o dadá negava a arte como um todo. A obra de arte dadaísta era antes de tudo anti-esteticista, por considerar o esteticismo uma característica burguesa que havia se tornando o principal conteúdo da obra de arte moderna (Autônoma).

Partindo disso, segundo (BURGUER, 1974, p. 105), o dadá pode ser definido como "um ataque ao status da arte na sociedade burguesa", principalmente devido ao fato central de distanciamento da práxis vital causado por esse esteticismo. Além dessa maneira crítica e destrutiva, o dadá pregava em seu discurso a reintegração da arte a essa práxis vital. Politicamente, a tentativa dadaísta de reintegrar a arte à práxis vital falhou. No entanto, contraditoriamente, na esfera da arte, o dadá causou uma verdadeira revolução estética, sobretudo no que diz respeito à destruição da obra de arte orgânica, ampliando a maneira de como se vê e como produz arte no séc. XX.

De acordo com Peter Burguer (1974), alguns elementos caracterizam a obra de arte dadaísta. O primeiro deles, diz respeito à destruição da obra de ate orgânica, de modo que é negada a relação da parte com o todo na obra de arte dadaísta (não orgânica), realizada através da mediação ou até mesmo, em alguns casos, pelo próprio receptor. Assim, a composição dadaísta é composta por fragmentos dissonantes independentes entre si, sem uma unidade orgânica pré-estabelecida pelo autor. Outro elemento é a categoria estética referente ao – novo –, diferentemente da arte moderna onde o novo se dava em relação à representação, estilos pictóricos que negavam seus antecessores. No dadá, essa "novidade" é mais radical, se estabelece como elemento de ruptura, que nega totalmente toda a tradição de arte, utilizando-se do mecanismo do choque para causar estranhamento e desautomatizar o público receptor. A intensidade do choque, do que é a principio novo, se torna cada vez menor quando repetidas inúmeras vezes. O valor de estranhamento está na novidade do gesto, o que pode ser repudiado pela sociedade no início, mas que, depois de algumas repetições, pode se torna aceitável e, muitas, vezes até desejado.

Nas artes visuais, o exemplo clássico dessa situação são os *ready-mades*. Criado por Marcel Duchamp, trata-se da técnica de recontextualizar o objeto, transpondo-o para a galeria de arte. Esse é um exemplo claro de estranhamento, pois – no caso – Duchamp singulariza aquele urinol ao recontextualizá-lo no espaço da galeria. Nesse caso, fica claro uma analogia com a citação do texto de Freud (1919) em que diz que o estranhamento acontece quando aquilo que deveria estar oculto apareceu. Hoje, os

ready-mades são procedimentos bastante comuns nas artes visuais, os choques inicialmente causados perderam força devido a repetição deliberada do precedimento e conseqüentemente o efeito de estranhamento sobre a as obras recontextualizadas diminuiu sensivelmente.

Outro elemento presente nas obras dadaísta é o conceito benjaminiano de alegoria: a obra de arte é composta de fragmentos que não condizem, diretamente, ao seu contexto de origem podendo ser reinterpretadas em outros contextos com sentidos diferentes. De acordo com Burguer (1974, p.141), o conceito de alegoria de Benjamim se constitui em três partes:

> 1. o alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida. Ele o isola, priva-o de sua função. [...] 2. [...] junta os fragmentos da realidade assim isolados, e através desse processo, cria sentido. 3. Benjamim interpreta a atividade do alegorista como expressão da melancolia.

Outro processo dadaísta, que também reforça o conceito de alegoria, porém é muito mais específico e provocativo, pode ser esclarecido pelo conceito de montagem. Difere-se esse da colagem cubista, pois, no cubismo, a colagem tem uma função estética: ela integra uma unidade na composição, com equilíbrio entre os elementos. Ainda de acordo com Peter Burguer (1974) a intenção da montagem dadaísta é muito mais questionadora, foge totalmente das tradicionais regras de julgamento, sendo impossível de ser analisada através dos critérios adotados naquele período, enfatizando ainda mais o seu caráter de estranhamento.

Figura 2 - *Nut Girls* - Man Ray, ano 1941 - Colagem Dadaísta.

Em síntese, as obras dadaístas constituem-se por serem manifestações anti-orgânicas, que se compõe através da sobreposição de elementos fragmentados da realidade, assumindo sentidos diferentes a depender do contexto em que é analisado. Também apresenta certo grau de melancolia e revolta, além de outros elementos que caracterizam a arte vanguardística dadaísta como sendo talvez a mais estranha, em relação aos modos de se fazer a arte e em relação à própria recepção do público.

1.3.3 O Estranhamento no Surrealismo

Nos dias atuais, o legado da poética surrealista influencia diretamente o mundo das artes, da moda, da publicidade e do design. Apesar de não ter a definição de estranhamento descrita em seus procedimentos, é visível a aplicação dessa técnica nas manifestações artísticas desse estilo. O emprego da técnica de estranhamento no surrealismo se dá de maneira distinta de outro estilo de vanguarda – o *dadá* – que, por está inserido em um contexto de pós-guerra, traz em si um sentimento de revolta e

descontentamento muito grande. Este sentimento também está presente no surrealismo, que, de um modo diferentemente do dada, buscou remediar essa crise com uma postura mais construtiva.

Assim, "o surrealismo substitui a rejeição total, espontânea, primitiva de *dadá* pela pesquisa experimental, científica, baseada na filosofia, e na psicologia [...] opõe ao anarquismo puro um sistema de conhecimento". (DE MICHELI, 1991, p. 151, *grifos nossos*). Para entendermos a relação que se dá do estranhamento com o surrealismo, é preciso – inicialmente – uma compreensão sobre o estilo como um todo. Indo por esse caminho, chega-se a André Breton – guia espiritual e criador do manifesto surrealista – que tem a melhor definição, pois retrata justamente a essência do movimento, descrita após a citação.

> Automatismo psíquico puro pelo qual se pretende exprimir, quer verbalmente, quer por escrito, quer por qualquer outra maneira o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, forma de qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON *apud* DE MICHELI, 1991, p. 157).

De um modo geral, o surrealismo acredita na crença de uma realidade superior de certas formas de associações, antes negligenciadas. Ele afirma que a essência das coisas não está de forma alguma ligada à realidade delas. Busca, Por isso, outras relações que a mente é capaz de entender, que estão presentes na onipotência dos sonhos, no jogo desinteressado do pensamento, no acaso, na ilusão, no fantástico; com o objetivo de resolução dos principais problemas da vida. O sonho representa uma parcela de tempo significativa em nossas vidas, fundamental para a nossa existência. No sonho, o homem se satisfaz plenamente, reconhecendo a sua importância. O surrealismo busca, portanto, encontrar o ponto de convergência entre sonho e realidade, a fim de devolver ao homem a realidade absoluta ou "surrealidade" (BRETON *apud* DE MICHELI, 1991, p. 157), libertando o inconsciente reprimido**.**

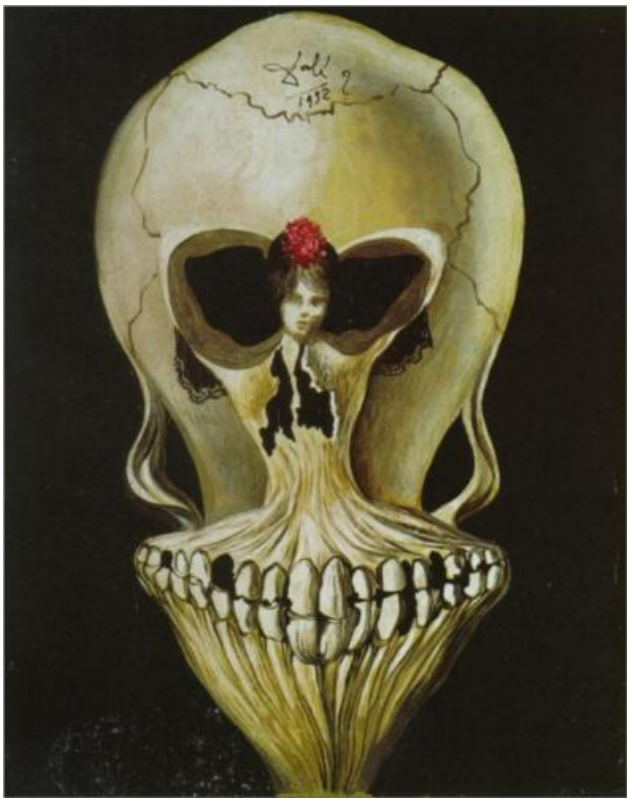


Figura 3 - *Ballerina in a Death's Head* - Salvador Dali, ano 1939.

No entanto, o estranhamento no surrealismo é uma técnica utilizada para subverter as relações das coisas, para precipitar uma crise de consciência geral (principal objetivo) e também para a criação de um mundo fantástico, maravilhoso, em que o homem encontre uma liberdade incondicional e reencontre sua integridade perdida em uma sociedade escrava da lógica convencional. Assim, de acordo com Mario De Micheli (1991, p. 161), o objeto age como "provocador óptico" de modo que a imagem surrealista está baseada na "dissimilitude", aproximando realidades distintas, violando leis da ordem natural e social, causando um choque violento que coloca, estimula e desperta a imaginação. Max Ernst (1932), descreve metaforicamente o procedimento surrealista de uma maneira bastante didática e sucinta: "Belo como o encontro casual de uma máquina de costura e guarda-chuva sobre uma mesa cirúrgica." (ERNST, *apud* DE MICHELI, 1991, pág. 161).

1.3.4 O Estranhamento na Arte Contemporânea

Como já citado anteriormente, as noções de estranhamento como técnica de arte tem o seu ápice e desenvolvimento a partir do surgimento das vanguardas históricas no começo do séc. XX. Artistas impressionistas, expressionistas, cubistas já criavam uma estética que se baseava nas deformidades da forma para reforçar a impressão poética e subjetiva do autor/artista. Nessa conjuntura, temos, principalmente, os dadaístas e surrealistas, que se utilizavam da técnica como elemento de choque para desautomatizar a percepção do público, com intuito de incentivar reflexões críticas sobre a sociedade e sobre a instituição de arte.

Todas essas críticas e reflexões filosóficas, proveniente da produtiva crise existencial que foram as vanguardas, influenciaram diretamente a arte que vem sendo praticada no mundo a partir da segunda metade do século XX, mais precisamente a partir dos anos 60. Se antes a técnica de estranhamento era apenas uma novidade – que tinha difícil aceitação durante o período das vanguardas – nos tempos pós-modernos essa concepção se inverte, e o estranhamento se torna regra, cânone de uma época. Período marcado pela diversidade, em que o estilo artístico vigente não se enquadra em uma categoria ou tendência estética única, uma vez que o mesmo é caracterizado pela multiplicidade de estilos, a ausência de uma unidade plástica fixa; período de incertezas e ampliações sobre as atividades artísticas, denominado: arte contemporânea.

> Hoje existem muitos nomes para esse ponto de virada — "o fim da arte", "pós-modernismo", "neovanguarda" etc. Para nossos propósitos, também pode ser retratado como o momento no qual a ideia de arte se libertou de uma serie de amarras e distinções, convenções e hábitos que se prendia — dos suportes tradicionais da pintura e da escultura e das "habilidades" a eles relacionados; da "produção em estúdio" e das exposições nos assim chamados "cubos brancos"; das divisões que separavam a "alta" arte da arte comercial ou de massa (ou da cultura popular ou vernacular); e daqueles que distinguiam arte e vida cotidiana, ou arte de informação ou documentação e seus "aparatos" de produção e recepção, ou arte e linguagens da critica e da teoria. (RAJCHMAN, 2011, p. 91).

Ponto de oposição à arte moderna ou modernista, a arte contemporânea é uma arte que faz pensar, ou que busca esse ideal mais do que qualquer outra. Pensamento que se apóia numa ideia permanente de busca incessante pelo novo, ideia que transcende o campo da arte; ou até mesmo que questiona o que seria a arte, negando-a e

reinventado-a através da experimentação. Período que surgem novas modalidades de arte, como a arte conceitual, *povera*, processo, anti-forma, *land*, ambiental, *body*, performance e política. Influenciados por novas tecnologias, como alguns recursos audiovisuais, a popularização da fotografia e, consequentemente, por um pensamento interdisciplinar entre todas essas linguagens.

A presença do estranhamento na arte contemporânea está fundamentalmente associada com - o novo -. Essa novidade está presente nas novas modalidades de arte; nos novos materiais e suportes; nas novas tecnologias inseridas no contexto artístico; e em novas possibilidades de recepção da obra de arte que não se limita ao espaço da galeria, incluindo – até mesmo – na percepção da obra, no caso do minimalismo. Assim, toda essa expansão no campo da arte dá margem à incerteza intelectual citado por Freud (1919). Ora, como foi posto nas seções anteriores, tal postulado está diretamente associado à arte contemporânea desde a sua essência, pois – em síntese – ela caracteriza-se por ter manifestações que estão sempre levantando questões, colocando a prova todas as ideias de arte anteriores; inclusive de ordem existencial, que reflete para si própria, como se buscasse redefinir na prática as resposta sobre o questionamento da arte na sociedade atual.

> Pois aquilo que é novo não é propriamente aquilo que está na moda, mas aquilo que não podemos ainda conceber, não podemos ver ou não temos recursos seguros para julgar — que é justamente o porque de o novo nos forçar a pensar, e a pensar conjuntamente. (RAJCHMAN, 2011, p. 98).

Outro fator de estranhamento, inerente à arte contemporânea, diz respeito à "obscuridade na forma" Chklovski (1917) item já citado anteriormente, que está inserido no conceito de estranhamento e que faz parte do referencial teórico dessa pesquisa. Como o próprio autor russo diz, essa questão da obscuridade está diretamente ligada ao tempo de percepção da obra pelo sujeito receptor, pois "O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado" (*Idem*, 1917, p. 45). No caso da arte contemporânea, diante da diversidade de poéticas e da diversidade de elementos que compõe a mesma, fica difícil de fazer uma análise global. Entretanto, nesse período, surge uma modalidade de arte – a instalação – em que a percepção da obra se dá de maneira singular, a depender do público, pois o mesmo passa a fazer parte da obra e apreciá-la de dentro para fora, prolongando a duração e intensificando a interação sobre ela.

Figura 4 - Fantasia de compensação - Rodrigo Braga, ano 2004.

Nos dias atuais, diante de uma complexa definição do que seria arte e da expansão de novos ideais artísticos, a arte muitas vezes está presente ou até mesmo se confunde com a vida cotidiana. Antes, o fato de a obra ser pintura ou escultura já a definia como arte; agora, depois da expansão contemporânea, qualquer objeto do nosso cotidiano pode ser considerado ou fazer parte de uma obra de arte, isso irá depender do gesto e do discurso em que o artista delegará ao mesmo. O espectador, antes passivo, passa a ter um papel mais ativo na apreensão de obras de arte, como exemplo das instalações, onde o público passa a fazer parte da própria obra. Outra questão importante diz respeito ao significado da obra, que não estava contido nela e nem tão pouco estaria sobre o controle do autor, dependendo muito mais do contexto em que ela estava inserida; sendo, desta forma, interpretada coletivamente pelo público receptor.

Outra vez analisando a história da arte de maneira linear, pode-se concluir que a arte contemporânea é uma continuação das novas possibilidades criadas pelas vanguardas. Ou seja, um verdadeiro legado vanguardístico, justamente porque algumas características, como procedimentos e conceitos sobre arte vigentes na contemporaneidade, já haviam sidos criados ou desenvolvidos no início do Séc. XX. Entre essas características, podemos citar como exemplo a desautomatização (através do choque), o questionamento sobre o "que seria arte?" e o papel social do artista, o novo e

os *ready-mades* de Duchamp, todos esses presente no dadá; também a expansão dos novos materiais e suportes oriundos da colagem cubista; e o automatismo psíquico proveniente do surrealismo, entre outros procedimentos. Todos esses processos e questões filosóficas já esboçavam suas forças nesse período vanguardístico, que pode ser considerado o período de maior ruptura ao modelo de arte tradicional, e de surgimento e desenvolvimento de novos processos relacionados à técnica de estranhamento nas artes visuais durante o séc. XX.

1.4 Relação entre os conceitos abordados

Ao todo, citamos basicamente três conceitos relativos à teoria de estranhamento propriamente dita, são estes: O inquietante de Freud (1919); A Singularização do objeto de Chklovski (1917); bem como sua complementação: o conceito de Atualização de Mukarovsky (1967). Também buscamos encontrar algumas aplicações empíricas nas artes visuais. Dedicamos, para isso, à seção **1.3 Estranhamento nas Artes Visuais**, a fim de trazer exemplos práticos de estranhamento, desde os estilos de vanguarda à arte contemporânea. Mesmo com toda essa diversidade de conceitos e amplitude de significados que envolvem a teoria sobre o estranhamento, podemos perceber também uma convergência de sentido entre elas, que reforçam o entendimento sobre a técnica e, até mesmo, uma unidade em sua argumentação.

Primeiramente, consideremos o conceito de Atualização (MUKAROVSKY, 1967) como sendo um desdobramento do conceito de Singularização do objeto (CHKLOVSKI, 1917), como já citado anteriormente. Pois, ambos os conceitos são provenientes da teoria da literatura e possuem a mesma intenção. O acréscimo de Mukarovsky, dado de maneira sistêmica, gira em torno da diferenciação entre "linguagem padrão" e "linguagem poética", já citada por Chklovski como "prosaica" e "poética". No entanto, a relação que se dá entre essas linguagens é que, para se provocar o efeito de – Atualização – de acordo Mukarovsky (1967) é preciso uma componente dominante que se sobressaia em um pano de fundo composto pela linguagem padrão. Isso se dá justamente por deformidades estéticas intencionais que visam reforçar a impressão poética do objeto, como também já citado no trecho em que Chklovski descreve o seu conceito de imagem.

A partir dessas afirmações, podemos relacionar também o conceito-chave da pesquisa: a singularização do objeto de Chklovski (1917), com o inquietante de Freud (1919), de modo que, analisando os dois conceitos, encontramos similaridades e divergências. O que eles possuem em comum é a natureza do choque, obtidos de maneira distinta entre os dois conceitos. Ou seja, presente nas deformidades estéticas da singularização de Chklovski, a fim de obscurecer a forma e aumentar o tempo de percepção do objeto, trazendo o seu reconhecimento como visão de algo, não o seu simples reconhecimento. No que concerne aos temas relacionados ao terror e à angustia, no conceito de Freud, através do novo com elementos familiares, mostrando o que deveria estar oculto.

Outro elemento em comum, entre todos os conceitos, é a questão do novo, presente em Freud como situações não-familiares, que nos causa inquietação por essência, sobretudo quando esse novo é composto por situações familiares, como descreve o autor. Já em relação aos outros dois conceitos, o de Chklovski e o de Mukarovsky, o novo é o resultado da singularização (ou atualização) e visa à – desautomatização – a intenção comum entre todos os conceitos, como fora explanado nos exemplos empíricos nas artes visuais, citados anteriormente.

2. A Oficina Guaianases

A Oficina Guaianases foi um importante movimento artístico em Pernambuco, podendo ser considerado um dos principais movimentos de litogravura no Brasil, e até mesmo com reconhecimento internacional. Ao longo dos seus vinte e um anos de duração, que vão de 1974 até 1995, podemos afirmar que a Guaianases consistiu em um coletivo de arte, com bastante singularidade e expressão. Entre as suas principais contribuições, atribui-se também a guaianases um papel importante na formação profissional dos diversos artistas que a integraram, gravadores de várias gerações, todos unidos pelo interesse comum na criação litográfica, que mesmo produzindo juntos – em um grupo – preservavam suas características particulares nas obras, aumentando ainda mais a diversidade poética das obras que, atualmente, integram o acervo da Oficina Guaianases.

Este capítulo irá brevemente contextualizar o movimento artístico Oficina Guaianases, que será realizado através de um sintético levantamento histórico, considerando aspectos sociais, culturais, econômicos, políticos e artísticos do movimento. Basicamente, serão citados alguns movimentos precedentes que influenciaram o grupo, a origem e a formação da Oficina, bem como os principais artistas e o legado deixado pelo movimento à arte pernambucana e nacional. Além disso, este tópico trará um panorama sobre o contexto artístico e político brasileiro, mais especificamente em Pernambuco durante o período da formação do grupo.

Também serão abordadas características estéticas sobre a produção artística das gravuras, a fim de encontrar certa unidade na diversidade poética das obras, com o objetivo de identificar a linguagem padrão da oficina. Ou seja, elementos estéticos comuns às obras que compõe o acervo, item essencial para as análises posteriores.

2.1 O perfil sociocultural e político (anos 60-70) no Brasil e no exterior

Para se entender o contexto sociocultural e político do período em que se originou a Oficina Guaianases na década de 70, mais precisamente no ano de 1974, é preciso, a princípio, regressar até a década anterior – *anos 60* – a fim de compreender

alguns fenômenos e transformações que nortearam os anos seguintes em uma escala global. Para isso, faremos um breve panorama sobre o "clima cultural" da época, partindo do geral para o particular, passando pelo contexto brasileiro até o mais específico, neste caso, o contexto pernambucano.

Com as devidas considerações, podemos afirmar que os anos 60 foi uma década de grandes transformações nas esferas sociais, culturais e políticas. Período marcado pela inconformidade da população em relação ao mundo e aos valores sociais vigentes: cenários de guerras, como a do Vietnã e de regimes totalitários na América Latina agravam essa situação e alimentavam o sentimento antiimperialista, agravado ainda mais pela revolução de Cuba, e pela revolução cultural chinesa liderada por Mao Tsé-Tung. Avanços tecnológicos são impulsionados pela corrida espacial nos EUA e na União Soviética, também nos EUA os negros protestavam contra a descriminação racial, reunidos em torno de Martin Luther King. O papel da mulher na sociedade era revisto, de uma maneira geral, um exemplo disso é o surgimento da pílula anticoncepcional, um alívio para as mulheres e um escândalo para igreja.

Em contrapartida a esse cenário global de desilusão e brutalidade, no segmento cultural, os jovens começam a se manifestar e fazer questionamentos em relação aos costumes e valores da época. Logo, se manifestavam através do movimento *hippie*, pregando paz, amor, sexo, drogas *e rock and roll*. Na música, em uma escala global, os *Beatles*, *Roling Stones*; no final da década de 60, *Janis Joplin e Jimi Hendrix* eram os principais representantes do cenário internacional, reforçado posteriormente por *Led Zeppelin, Pink Floyd* e também por uma das bandas mais polêmicas, ícone da cultura *Punk, Sex Pistols*. Posteriormente, no final da década de 70, outro estilo musical iria despontar no mundo – *a Disco Music* – responsável pela abertura de centenas de boates em todos os lugares do planeta.

As artes visuais também foram bastante influenciadas por esse período de "efervescência cultural" implantando mudanças definitivas no universo estético, entre elas Ligia Canongia (2005, p. 62) destaca:

> A multiplicidade de estilos e a ruptura dos suportes tradicionais, a exploração do aleatório e a crítica ao sistema oficial da arte, a valorização de situações instáveis e a alteração do "lugar" da obra de arte, assim como a inserção da comunicação de massa e do cotidiano, foram algumas das transformações substanciais deixadas como legado pelos anos 60.

Lygia Clark e Hélio Oiticica, foram grandes nomes de destaque nas artes visuais do Brasil até meados dos anos 70, de acordo com Ligia Canongia (2005, pág. 58) eles "recusavam a obra como objeto de fruição passiva conclamando o espectador como elemento ativo e estrutural do trabalho". Oiticica também influenciou diretamente o Tropicalismo, movimento musical liderado por Gilberto Gil e Caetano Veloso.

> A tropicália de Oiticica acabou deflagrando e nomeando, no mesmo ano, um dos movimentos mais ricos no Brasil: o Tropicalismo. Não restrito ao âmbito das artes visuais, o Tropicalismo marcou a produção na música, na poesia e no teatro, recuperando, em certa medida, o impulso multidisciplinar dos eventos de Cage. (*Ibidem*, 2005, p. 54).

O Tropicalismo contribuiu de maneira efetiva pra o processo de reversão artística do eixo Rio – São Paulo, e foi símbolo da experimentação em um período de muita repressão. Também se destacaram nesse período o músico Tom Zé e o poeta Torquato Neto. Autor da frase "Eu vim para confundir e não para explicar", Torquato foi bastante influenciado por movimentos de vanguarda, como o dadá, por exemplo.

> A repressão política, iniciada na década de 60, envolveu a tradução de linguagens internacionais para o contexto brasileiro de repressão política e as expressões visuais vão assumir então estratégias simbólicas e metafóricas. No contexto internacional, o conceito, a desmaterialização do objeto, se fez presente em meados dessa década, entretanto, no Brasil, essa proposta só vai acontecer nos anos 70. (ZACCARA, 2010, p. 561)

No cinema brasileiro Glauber Rocha e Rogério Sganzerla reforçam os ideais de contracultura *"underground"* e arte marginal, e fazem parte da geração "udigrudi", com referencias ao próprio tropicalismo e ao Cinema Novo. Esses cineastas produzem uma arte com caráter de ironia, denúncia social e política, reflexão filosófica e liberdade anárquica. Na televisão, e nos meios de comunicação, havia uma discussão em torno da teoria da informação e da cibernética, a análise dos meios de comunicação mostrava que o sofisticado poderia ser encontrado no mais popular; apresentadores de televisão surgiam da rádio e do circo, nesse período o apresentador Chacrinha é contratado pela Rede Globo depois de ter passado pela Rádio e TV Tupi.

Na política brasileira, o golpe de 1964, instaurado por setores militares, foi um marco histórico que aconteceu paralelamente a esse período de grande agitação cultural e influenciou fortemente as manifestações culturais do país na época.

> O golpe militar de 1964 ocorreu num momento de intensa agitação cultural. Vários setores da cultura (cinema, teatro, música popular, literatura) viviam um grande período de efervescência, marcados por experiências novas e criativas, iniciativas ousadas e pela vontade de mudar, de revolucionar não apenas o campo da arte e da produção intelectual, mas toda a sociedade. Era o momento da arte engajada, marcada pelo discurso de esquerda, e voltada para a tarefa de conscientizar o povo brasileiro, oprimido e espoliado, conduzindo-o, como vanguarda a revolução. (SILVA, 2001, p. 35).

2.1.1 A ditadura militar no Brasil

O golpe de 1964 e a intervenção militar sobre a cultura nacional é um dos períodos de maior contrariedade política e cultural do país. Instaurada em 1 de abril de 1964, durou até o dia 15 de março de 1985, mesmo com as premissas inicias de uma breve intervenção. Essa contrariedade está presente na política de desenvolvimento adotada pelo governo, principalmente no que tange o segmento cultural. De acordo com Vanderli M. Silva (2010), "O Estado assumiu um duplo e complexo papel." Pois, se por um lado o governo promovia e incentivava as manifestações culturais tidas como "originais", valorizando aspectos culturais considerados por eles representativos de uma identidade nacional; por outro, reprimia e censurava enfaticamente as manifestações contrárias aos ideais do regime militar, consideradas prejudiciais à imagem do país, o que seria supostas ameaças de uma hipotética revolução da esquerda comunista.

> Transparece, nos discursos dos representantes do regime, a ideia de que a realização dos objetivos do movimento de 1964 – eliminação da ameaça comunista, restabelecimento da ordem social e política e implementação de reformas voltadas para o desenvolvimento econômico e social do país – estaria vinculada a uma reorganização da sociedade. Esta reorganização implicaria a construção de uma ordem social baseada em valores e ideais que resguardassem a nação do ataque de idéias "alienígenas" e possibilitassem o surgimento de um "clima" social propício ao tipo de desenvolvimento que, acreditava-se, garantiria a tão almejada inserção do país no circulo das nações desenvolvidas. (*Idem*, 2010, p. 144).

A Repressão era o instrumento utilizado pelo regime para coagir as associações civis consideradas inimigas do Estado, de modo que quem se manifestasse contra os ideais do regime seria preso como subversivo, assim como as greves de trabalhadores e estudantes eram proibidas e também consideradas crimes. Líderes sindicais e políticos da oposição também eram presos e tinham suas famílias vigiadas. A população era

alienada pela publicidade em massa, enaltecendo o governo através das propagandas institucionais, que – por meio da censura – controlava os meios de comunicação em massa, atribuindo-lhe a função de ser um veículo de informação para a manipulação da opinião do povo brasileiro, a fim de que o mundo civil fosse influenciado pela visão de mundo e pelos princípios de ordem que norteiam o "mundo militar". (FERREIRA *apud* SILVA, 2010, p. 151).

Durante os aproximadamente vinte anos de existência da Oficina Guaianases, cerca de uma década se passou sob o regime da ditadura militar. Época em que a censura era extrapolada pelos órgãos controladores do governo, mecanismo regimental que reprima em nome da "segurança nacional" e da "moral e dos bons costumes". Mesmo diante dessa situação desfavorável à liberdade de expressão artística, alguns membros da Guaianases exerciam algum tipo de resistência. Como exemplo, podemos citar alguns artistas, como Delano, que apresentava em algumas obras, o tema do nu feminino, entre elas destaca-se a obra intitulada "Antes que proíbam". Outro que também exercia forte manifestação política, por meio de sua obra, foi João Câmara, que, em uma de suas gravuras, representou a figura de Dom Hélder Câmara, uma vez que ele era considerado o inimigo do regime naquela época.

Em destaque, tem-se, ainda, Luciano Pinheiro com a figurativa imagem de uma mão com um dedo apontando e o título "Livrai-nos do dedo duro, amém" (1977). Tem-se, no mesmo âmbito de produção, artistas que apresentavam temas eróticos como uma provocação ou até mesmo como uma válvula de escape para aquele período conturbado, numa época onde qualquer ousadia subversiva poderia ser duramente reprimida.

Figura 5 – Livrai-nos do dedo duro, amém – Luciano Pinheiro, ano: 1977.

> Na verdade eu acho que a Guaianases existiu num determinado momento por que era um momento difícil da política brasileira. A gente fazia gravura de protesto, temas eróticos, temas políticos, eu acho que uma grande parte... Claro que com exceções. Alguns não tinham o foco de seu trabalho voltado para a política, eu não posso generalizar. De modo que eu não diria que todos tivessem uma obra de protesto. Mas muitos outros realmente, como Gil Vicente, Delano, e muitos outros tinham um comportamento assim. As gravuras eram realmente feitas com muita crítica. O lado erótico também eu acho, que naquela época estava surgindo, de modo que tudo isso não era por acaso. A gravura da Guaianases durante todo esse período teve pessoas muito comprometidas, como Liliane Dardot. Depois ela assumiu a direção da Oficina, essa coisa toda. Eu diria que esse grupo inicial era muito direcionado ao protesto, claro que existiam exceções, não eram todas. (PINHEIRO *apud* OTERO, 2008, p. 44).

Portanto, a década de 1970 segue o mesmo impulso político dos anos 60 no Brasil. Por isso a importância de se compreender esse período anterior à criação da Oficina Guaianases, pois, de acordo com Ligia Canongia (2005, p. 88), os anos 70 artisticamente se caracterizam em ser "Lugar de reflexão mais sofisticada, com soluções plásticas bem mais instigantes e arrojadas, os anos 70 infiltram questões políticas que mexem com o sentido do próprio objeto de arte, sua circulação e seu comércio, contrariando a vigência museológica e institucional." Além do "experimentalismo" palavra de ordem do período, também despertam um sentimento de liberdade e criatividade proporcionando novidades impensáveis em décadas anteriores.

Sendo assim, segundo Ligia Canongia (2005, p. 88) as décadas de 1960 e 1970 contribuíram de forma decisiva para uma "nova visualidade mundial" através de

operações revolucionárias que discutiam a natureza da arte e a sua função na pós-modernidade. Esse período é marcado por novas formulações em relação à arte moderna, expandindo o campo visual de maneira inédita, até então. Porém não é correto dizer que o contemporâneo surge rompendo com o moderno: "ao contrário, a arte contemporânea se entrelaça ao moderno, surge *de* e *graças* a sua herança, onde encontrou chão para seus próprios saltos" (*Idem*, 2005, p. 54).

2.1.2 Contexto artístico em Pernambuco (anos 70)

Contextualizando uma abordagem mais específica, mantendo o foco na década de 70, podemos afirmar que a produção em Artes Visuais de Pernambuco, assim como em todo o Nordeste, a pintura parece ter tido uma maior sobrevida em relação às demais grandes metrópoles artísticas. Um pouco disso se deve a influência da Escola de Belas Artes, criada em 1932 no Recife, na qual oferecia um ensino de arte acadêmico e sistematizado paralelamente aos ideais modernistas assimilados naquele momento. Essa sobreposição entre o "tradicional" e o "novo", entre outros fatores, contribuíram para uma grande diversidade poética em relação às linguagens, diversidade que se reflete em temas e aspectos formais distintos, dificultando do ponto de vista didático, uma abordagem homogênia sobre a produção artística em todo estado.

Entretanto, mesmo diante dessa dificuldade metodológica, algumas características já citadas anteriormente, como o figurativismo e a resistência singularizam a arte pernambucana em relação à arte hegemônica brasileira, principalmente praticada no eixo Rio - São Paulo. Pois desde movimentos passados, as artes visuais do estado como o exemplo da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) "contrapunha-se às influências das Bienais e resistiam à descaracterização da cultura Pernambucana." (OTERO, 2008, p. 31).

> O circuito de galerias e museus tem procurado impor a toda produção de arte um caráter elitista – alienante dirigido para "iniciados", "intelectuais" e colecionadores, onde a "décor" ou confeitada de modismos, sempre criando a falsa necessidade de estar em dia com os vanguardismos pré-fabricados e estimulando o prazer da posse do objeto em contraposição e uma apreensão do significado da obra a ideíia de procurar alternativas viáveis e capazes de introduzir e disseminar forças de resistências à manipulação da cultura artística. (GUAIANASES 3 *apud* OTERO, 2008, p. 31).

Portanto, essas características estão presentes nas obras de grande parte dos artistas pernambucanos, essa concepção de pintura se refletiu bastante na produção artística na década de 70 e influenciou diretamente outros artistas nos anos seguintes.

> Um vocabulário pictórico, figurativo e, em sua maioria, voltado para o social e para o resgate da cultura nordestina instalou-se em Recife, principalmente durante os anos de repressão da ditadura militar (1964-1985). As poucas exceções, poéticas isoladas ligadas às correntes internacionais como a do artista Montez Magno, Anchises Azevedo ou Paulo Bruscky e Daniel Santiago não dialogaram com seus pares pernambucanos. Muito menos com o público. (ZACCARA, 2010, p. 562).

Diante dessa dificuldade metodológica essa seção irá contextualizar a arte praticada em Pernambuco nos anos 70, citando acontecimentos importantes no período, destacando o trabalho de alguns artistas que representam a qualidade e diversidade das artes visuais dessa geração e citar alguns aspectos de cunho temático recorrente nesse período como o erotismo.

Acontecimentos importantes

A seguir, seguem alguns importantes acontecimentos relacionados ao campo da arte, extraídos do texto "A torre e o tempo", inserido no livro "Arte e multimeios" (BRUSCKY, 2006). Obra na qual, o autor e artísta Paulo Bruscky faz uma breve listagem cronológica dos acontecimentos ao longo período supramencionado. Na primeira metade da década de 1970, surgem alguns dos principais e tradicionais movimentos artísticos, e algumas importantes instituições em Pernambuco. O primeiro deles, o Movimento Armorial, "Criado por Ariano Suassuna, conta com a participação dos artistas Gilvan Samico, Fernando Lopes da Paz, Aluísio Braga, Francisco Brennand, Biu Santeiro e Arnaldo Barbosa." (*Idem*, 2006, p. 94). Nessa conjuntura, é, também, fundado o Museu da Imagem e do Som de Pernambuco – MISPE. Ainda nesse contexto, é instalada a Oficina Museu Francisco Brennand, é criada a FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – e, ainda na primeira metade da década, mais precisamente no ano de 1974, é criada a *Oficina Guaianases de Gravura* – objeto de estudo desta pesquisa – tendo João Câmara e Delano como fundadores.

Na segunda metade da década de 1970, é criado o Museu do Homem do Nordeste, da fundação Joaquim Nabuco, e, em 1977, é fundado o Museu de Arte Sacra de Pernambuco – em Olinda, e em:

> 1979 é instituída a Fundação de Cultura da Cidade do Recife. Surgem, no Recife, as Edições Pirata, lideradas por Jaci Bezerra, com a participação de Eugênia Menezes e Miriam Brindeiros, entre outros. Publica mais de uma centena de livros. Diversos artistas plásticos do Recife colaboram fazendo capas e ilustrações, a exemplo de Arnaldo Tobias, Cavani Rosas, Paulo Bruscky, Delano e Marcos Cordeiro, entre outros. (BRUSCKY, 2006, p. 94)

O "tradicional" e o "novo": Samico, Câmara e Bruscky.

Diante da diversidade de artistas que marcaram a década de 70 em Pernambuco, podemos destacar três importantes artistas que representam bem as distinções e riquezas inerentes à arte do estado, assim como a relação entre o tradicional e novo, característica presente na arte pernambucana do séc. XX. Com poéticas singulares e completamente distintas, os artistas Gilvan Samico, João Câmara e Paulo Bruscky são referências nas artes visuais no âmbito regional e nacional, consagrados em suas respectivas áreas de atuação.

De Acordo com Frederico Morais (2004), Gilvan Samico pode ser considerado um dos maiores gravuristas do Brasil, tendo começado sua carreira no Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife (1957), idealizado por Abelardo da Hora. Ainda no início de sua carreira, o pintor e desenhista não almejava ser gravador, mas, influenciado por Aloísio Magalhães e Francisco Brennand, foi trabalhar em São Paulo onde teve contato com Lívio Abramo, com quem desenvolveu ele sua técnica de gravura. Posteriormente, trabalhou com outro desenhista e gravador Oswaldo Goeldi, na Escola de Belas Artes. Ainda nos anos 60, insatisfeito com seu trabalho, por considerar suas gravuras muito noturnas e sem a identidade brasileira, Samico recebe alguns conselhos de Ariano Suassuna, que o sugere trabalhar com o universo da cultura popular nordestina. A partir daí, o artista imerge no universo do cordel dos gravadores do Nordeste.

> A descoberta de um veio temático profundamente enraizado na cultura popular brasileira - o imaginário do sertão nordestino e a gravura de cordel, que ele recriou e renovou no plano formal - foi decisiva para a afirmação de Samico como um dos mais brilhantes gravadores brasileiros. (MORAIS, 2004, p. 124)

Logo, Samico começou a trabalhar nessa direção. Sua gravura, antes noturna e sombria, começou a clarear, toda a noção de perspectiva foi substituída por aspectos formais planos que se sobrepunham a fim de expressar a noção de profundidade, de modo que começou a utilizar cores para diferenciar as tramas que compõe a figura, tendo uma evolução considerável de sua poética. Assim, pode-se observar as marcas da literatura de cordel, sobretudo pela utilização criativa da xilogravura com a inserção de personagens bíblicos e mitológicos, além de elementos fantásticos.

Figura 6 – A chave de ouro do reino do Vai-não-Volta – Gilvan Samico – ano: 1969.

João Câmara (1944), pintor premiado nacionalmente e internacionalmente, admirado por críticos de arte como Ferreira Gullar e Frederico Morais, e de acordo com o próprio Frederico Morais (2004), Câmara já participou de várias bienais, salões de arte e exposições individuais pelo país e pelo mundo. A maior parte do seu trabalho é composta por pintura a óleo, mas também possui significativo trabalho em litografia de

arte. Sua trajetória é pontuada pelas suas séries, entre elas, a mais conhecida, *Cenas da vida Brasileira* (1976), na qual retrata a vida política brasileira. Outra série muito conhecida é *Dez casos de amor e uma pintura de Câmara* (1977-1983).

Figura 7 – Dez Casos de Amor e uma pintura de Câmara – João Câmara – ano: 1976 - 1983 - Painel 06 - Óleo sobre madeira - 220 x 160 cm

Outro artista que se destaca nos anos 70, marcado pelo seu experimentalismo, ousadia e pioneirismo na arte de vanguarda brasileira é Paulo Bruscky. Artista multimídia, que utiliza de vários elementos do cotidiano para compor suas obras, quase sempre voltadas para ações inovadoras no campo da arte. Possui assim, trabalhos em vídeo-arte, áudio-arte, xerografia-fax-arte, entre outros. No período de 72-79, ele trabalhou no hospital Agamenon Magalhães, onde desenvolveu alguns experimentos artísticos com eletroencefalogramas, radiografias e eletrocardiogramas. Em meados dos anos 70, Bruscky publica uma série de trabalhos em que se utiliza desses experimentos, entre eles a exposição individual "Ex-posição-objetos", o álbum e o filme em super-8, "O meu cérebro desenha assim", e a vídeo arte "Registros". Todos esses trabalhos

contiam registros dos exames realizados por Bruscky em suas experimentações médico-artísticas.

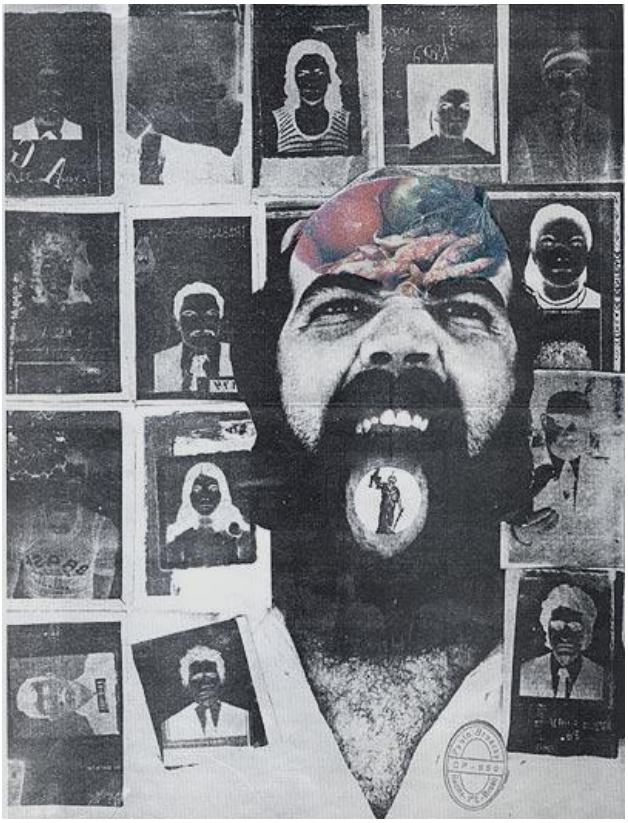


Figura 8 - Xérox - Paulo Bruscky.

O Erotismo como tema

Além dos acontecimentos importantes, e dos artistas de destaque citados anteriormente, outra característica que podemos destacar no contexto artístico de Pernambuco, dessa vez de cunho temático, é o Erotismo. Um dos temas mais comuns entre vários artistas pernambucanos, e também bastante recorrente na Oficina Guaianases – principalmente nos anos 70 – em que havia uma relação direta da arte com o contexto político no país, a ditadura militar, o que, de acordo com Luciano Pinheiro (2008), consequentemente provocaria o desejo de contestação ao regime, manifestado a partir de obras provocativas. Primeiramente, é preciso entender que os limites entre o erótico e o pornográfico são nebulosos e imprecisos, pois, de acordo com Paulo Mendes (2005), devemos tratar conjuntamente do erótico e do pornográfico sem distinções, com

o único domínio da representação sexual, uma vez que "o erotismo está relacionado com a sensualidade, com a representação sexual suave, implícita, e a pornografia com a devassidão, a libidinagem, com a representação sexual explícita, *hardcore*." (*Idem*, 2005, p. 27).

Entre esses artistas que exploram esse tema, podemos citar Gil Vicente, Guita Charifker, e o próprio João Câmara, já citado anteriormente. Na obra de Gil Vicente, o erótico é tema constante em toda sua trajetória. Já nos anos 70, o artista pinta a obra "De um caderno antigo" (1979), de modo a representar, por meio da gravura, uma mulher nua e em pé, cercada por um monstro escuro, com os órgãos sexuais à mostra, na qual representa o desejo masculino prestes a devorar a presa, no caso a mulher.

> O obsceno que Gil Vicente nos mostra relaciona-se com a lama que o artista afirma aflorar em alguns de seus trabalhos. Ocorre este relacionamento entre lama e palavra, razão e des-razão, imagem e palavra, constituindo um discurso perverso, ambíguo, de uma perversão pré-existente no livro, no artista, em nós. (MENDES, 2005, p. 122).

Na obra de Guita Charifker, os órgãos sexuais masculinos e femininos são constantemente representados, sobretudo em simbiose com animais, possivelmente um pênis em forma de pássaro, ou até mesmo vaginas em forma de bico de ave e assim por diante. De acordo com Paulo Mendes (2005), existem duas Guitas em relação à sexualidade: "nos desenhos, erótica, às vezes explícita ou pornográfica – conforme o observador; nas aquarelas, o erotismo se dilui como a tinta extremamente diluída da aquarela, transformado-se apenas em sugestão ou sensualidade" (*Idem*, 2005, p. 160).

As pinturas de João Câmara são marcadas pela sua habilidade excepcional, e a racionalidade do traço, pensado e preciso. Habilidade que facilmente sugere em representar o real com as deformações inerentes à sua poética, ou, muitas vezes, potencializa a representação dos corpos, motivo artístico constante em sua obra. De acordo com Paulo Mendes, o excesso de razão na Pintura de Câmara o faz muitas vezes pintar o corpo nu feminino como um objeto de interesse formal e não um objeto de interesse sexual, "interessante por suas formas curvilíneas, interessante como forma pictórica ou gráfica, até mesmo como representação do desejo, porém o corpo da mulher não é objeto de interesse sexual para João Câmara." (*Ibidem*, 2005, p. 148).

Essa breve descrição desses artistas, e dos seus respectivos trabalhos, são úteis para exemplificar como se desenvolveu os trabalhos com o tema Erótico em

Pernambuco. Nesse sentido, é válido ressaltar que essa temática também é recorrente na poética de outros profissionais, principalmente de artistas que também fizeram parte da Oficina Guaianases, como Luciano Pinheiro e Flávio Gadelha, por exemplo, que se utilizam de motivos artísticos nessa direção. Também é válido ressaltar que há uma relação direta do "erotismo" com a técnica de estranhamento, pois, como já citado anteriormente, no estranhamento existe "algo que deveria ser oculto, mas apareceu". (SCHELLING *apud* FREUD, 1919, p. 360).

2.2 Formação do Grupo

Partindo para uma contextualização mais especifica, podemos afirmar que a Oficina Guaianases reafirma uma tradição constante nas artes visuais de Pernambuco durante o séc. XX – A produção coletiva em artes visuais. Desta forma, seria a Guaianases o legado de uma produção que já vinha sido idealizada, anteriormente, em outros movimentos artísticos. Entre esses movimentos podemos citar a Escola de Belas Artes (1932); a Sociedade de Arte Moderna do Recife (1946); o Atelier Coletivo (1952-1957); a Escolinha de Arte do Recife (1953); o Gráfico Amador (1954); o Movimento de Cultura Popular (1964); o Movimento da Ribeira (1964); a Oficina 154 (1965); e o Atelier +10 (1965). Vários artistas que integraram o grupo da Oficina Guaianases participaram ou tiveram algum mestre que participou de algum desses movimentos. Como exemplo, podemos citar a participação de Gilvan Samico, Zé Cláudio e Guita Charifker no Atelier Coletivo de Abelardo da Hora. João Câmara que participou do Atelier da Ribeira (1964), fechado pela ditadura.

Integram, ainda, outros dois grupos a lista dos precursores, são a Oficina 154, de que faziam parte Adão Pinheiro, Ipiranga Filho, Manuel Bernardes, José Tavares e Tiago Amorim e também o Atelier +10, iniciado por Jorge Tavares e Maria Carmem, logrado na Rua do Amparo, que contou com a participação de Nei Quadros e Anchises Azevedo. Esses dois últimos movimentos vieram da dispersão do movimento da Ribeira em 1964, época em que Olinda começou a voltar-se para as artes plásticas.

> Se você estudar a história da arte de Pernambucana, com seriedade, vai passar pelos movimentos coletivos. Isso aí, sem dúvidas nenhuma. Você pega a Sociedade de Arte moderna, Ateliê Coletivo de Abelardo da Hora, Movimento da Ribeira, Oficina 154, +10, Guaianases, Atelier Coletivo de Olinda, de Baccaro, mais recente, Samico, eu, Guita. (PINHEIRO *apud* OTERO, 2008, p. 47).

O Início da formação do grupo aconteceu em 1974, na Rua Guaianases, no bairro de Campo Grande em Recife, Pernambuco. Os artistas João Câmara e Delano tiveram, espontaneamente, a iniciativa de instalar uma prensa manual de modo a conseguir algumas matrizes de pedra calcária emprestadas pela Gráfica Apolo, com intuito de começar a fazer as primeiras tiragens litográficas. Para isso, contavam com a assistência do mestre impressor Alberto Barros. Desde então, começavam os primeiros ensaios, os primeiros integrantes do grupo, curiosos, exploravam e ensaiavam experimentações acerca da técnica litográfica. Posteriormente, prensas e pedras litográficas foram compradas de outros estabelecimentos que haviam se tornado obsoletos, devido ao surgimento do processo de impressão off-set.

Já nesse período artistas começavam a aparecer no atelier e, em pouco tempo, dezessete artistas compunham o grupo inicial: Francisco Neves, Gil Vicente, José de Moura, José de Barros, Inalda Xavier, Luciano Pinheiro, José Barbosa, José Carlos Viana, Maria Tomaseli, Thereza Carmem, Gilvan Samico, Flávio Gadelha, Humberto Carneiro, Liliane Dardot, Maurício Arraes, Petrônio Cunha, Guita Charifker; também integrava esse grupo Hélio Soares, mestre impressor, e talvez o personagem mais presente da oficina, desde então. O grupo possuía prensas manuais e automáticas, para litogravuras, e prensas manuais, para água-forte e tipografia. Grande parte desses equipamentos foram adquiridos através de estabelecimentos que se utilizavam da litografia para imprimir rótulos de cachaça, doces e embalagens de calçados.

> A litogravura na realidade é uma arte de equipe, você não faz sem equipamentos, é necessário comprar pedras, prensas. Eram compradas das gráficas falidas. A Guaianases foi um investimento alto, foi um enorme investimento. Nunca se fez arte para retorno financeiro. Baccaro emprestou a prensa dele, a gente nunca fez arte pensando só nesse retorno financeiro. Mas havia retorno. (PINHEIRO apud OTERO, 2008, p. 46).

A técnica era bastante utilizada àquela época, antes do surgimento da impressão off-set. A gravura é uma peça de arte bastante acessível devido à possibilidade de uma única matriz ser capaz de imprimir várias tiragens, diminuindo o valor de aquisição do produto e ampliando o acesso ao público consumidor. Essa acessibilidade também está presente na Oficina Guaianases que, de certa forma, contribuiu para a democratização da arte pernambucana através das tiragens litográficas. “Dessa forma, esse movimento artístico, democratizou a arte na medida em que um maior número de pessoas passou a

ter possibilidade de adquirir peças da produção artística pernambucana.” (CARVALHO; OTERO; BARBOSA, 2006, p. 134).

A primeira exposição do grupo foi em 1978, em Recife, na Galeria Abelardo Rodrigues. Em 1979, o grupo também expôs no Museu Guido Viaro, Curitiba-PR, e no Atelier da Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro. Ainda em 1979, aconteceram duas exposições em Belo Horizonte – MG – na Casa Litográfica e no Palácio das Artes. Já em 1986, a Guaianases apresenta o seu trabalho em Olinda e em Vitória – ES – na Galeria de Arte Álvaro Conde.

Quando a Oficina Guaianases decretou por encerradas as suas atividades e, consequentemente, o fim do movimento artístico, foi-se resolvido, através dos seus sócios fundadores, doarem à Universidade Federal de Pernambuco – UFPE – as gravuras litográficas, ao todo, são “2036 peças que foram produzidas entre os anos de 1974 e 1995.” (CARVALHO; OTERO; BARBOSA, 2006). Doaram, também, os equipamentos utilizados na sua produção, que são basicamente as matrizes de pedra calcária e as prensas. Essa doação, realizada em 1995, foi uma grande contribuição para a arte pernambucana, uma vez que o retrato de uma época, que representa a formação e a consolidação de expressivos nomes das artes visuais pernambucana, e até mesmo brasileira, estão sob os cuidados de pesquisadores e disponíveis a estudiosos interessados no resgate desse efervescente mo(vi)mento. Para isso, essa valiosa documentação histórica está organizada, preservada e disponível no site http://www.ufpe.br/guaianases/, para que qualquer pessoa possa ter acesso, através do catalogamento digital de grande parte desse acervo, de modo a estimular a pesquisa sobre a historia cultural do país.

> Sabe-se que o manuseio de obras dessa natureza provoca desgaste irreparável, trazendo prejuízo para a pesquisa de um dos campos das artes. O tratamento técnico que vem sendo dado à coleção associado à idéia de acesso, utilizando os recursos tecnológicos, viabilizará o conhecimento e ampliará a capacidade de consulta dessa fonte de estudo e pesquisa por uma grande parcela de estudiosos da área. Por outro lado, contribuirá efetivamente para a formação dos alunos de artes deste Centro. (CARVALHO; OTERO; BARBOSA, 2006).

Atualmente, o Sr. Hélio Soares, técnico impressor – presente desde o começo do grupo, na década de 70 –, continua imprimindo e dando aulas de gravura para a comunidade acadêmica em um Atelier do Centro de Artes e Comunicação da UFPE, no que ele chama de Ateliê Livre. No âmbito de seu livre ateliê, o aluno pode ,ou não, ter

vínculo com a Universidade Federal de Pernambuco, paga uma taxa mensal para custear os materiais e para gerar uma pequena renda ao Sr. Hélio Soares, o que dá o direito de ter acesso às matrizes preparadas e impressas por ele, algo que seria um resquício do que foi a Oficina Guaianases de Gravura.

> Ficavam a frente da Oficina, Alberto e Hélio, eles realmente, ao meu ver, eram os responsáveis por toda a produção de litogravuras. Porque ninguém sabia fazer litogravura, eles tinham esse conhecimento da impressão, não do desenho, nem da imagem, mas da impressão de gravuras. Foram eles que nos passaram esse conhecimento. (PINHEIRO apud OTERO, 2008, p. 43).

2.3 A linguagem padrão da Oficina Guaianases

Inicialmente, é importante ressaltar a importância de identificar as características comuns que particularizam determinado grupo, a fim de mapear a linguagem padrão que o represente e o contextualize. Essa ação é essencial para análise do estranhamento, pois, de acordo com Mukarovsky (1967), os desvios às normas da linguagem padrão seriam o procedimento chave para a desautomatização e, consequentemente, para a ação de estranhamento. Logo, para se identificar a linguagem padrão da Oficina Guaianases, nosso objeto de estudo, é preciso – antes de tudo – identificar, além dos aspectos formais e temáticos em comuns nas obras, o entorno cultural em que estão inseridos sujeito e obra, a fim de encontrar subsídios para decodificar os códigos culturais vigentes da época.

Figura 9 – Recorte de várias gravuras disponíveis no site:
http://www.ufpe.br/guaianases/

No caso especifico da Oficina Guaianases, esse procedimento metodológico não é tão simples, principalmente devido à diversidade estética existente nas obras do acervo. Mesmo diante de tamanha diversidade, e também diante de um amplo número de artistas de várias gerações distintas, no qual os aspectos poéticos e temáticos de suas obras são bastante particulares, podemos encontrar na Oficina Guaianases algumas características comuns ao coletivo, que criam uma unidade ao movimento artístico, favorecendo uma apreensão mais ampla e unificada sobre o grupo. Dentre essas características gerais, podemos citar – a continuidade na tradição da produção coletiva em artes visuais; o figurativismo; a resistência em relação à produção de arte nacional e hegemônica; um conjunto de temas recorrentes; e algumas características formais – particulares do grupo.

Traço histórico recorrente nas artes visuais de Pernambuco, a tradição de coletivos de arte já estava presente na produção realizada por conjuntos precedentes a Guaianases, como já citados anteriormente. Entre os vários grupos antecedentes à Oficina Guaianases, que já repassavam essa ação, é importante destacar a participação de Abelardo da Hora, com o Atelier Coletivo do Recife, e também a participação de

Adão Pinheiro, com o Atelier Movimento da Ribeira. Pois, sem dúvida, essa tradição se reflete nas composições das obras e nas poéticas distintas de cada artista. Nesse sentido, na produção em grupo, existe uma contribuição coletiva sobre o trabalho individual de cada artista, o que possibilita uma aprendizagem construtiva para todos, o que poderá influenciar as características visuais que compõe a linguagem padrão de um determinado grupo, nesse caso especifico, a Oficina Guaianases.

Além da tradição dos coletivos de arte, a Guaianases também dava continuidade a uma tradição de *resistência*, que está relacionada com a postura de valorização do artista local, na briga contra a descaracterização da cultura pernambucana e as tendências das bienais de arte e dos modelos que começavam a ser adotados em todo país, como o "mercado de bens culturais".

> A recusa de modelos culturais impostos e a opção por uma gravura de idéias com sentido crítico voltado para a realidade social – em oposição à gravura decorativa – expressam características comuns nos trabalhos do grupo que escapam aos ditames dos meios de comercialização e divulgação da obra de arte no Brasil. [...] e o interesse pela formação e sobrevivência de núcleos de preservação de técnicas artesanais dentro de uma sociedade tecnológica emergente, são os conceitos básicos que congregam os artistas da Oficina Guaianases. (GUAIANASES 3 *apud* OTERO, 2008, p. 31).

Para Luciano Pinheiro (2008), a própria necessidade de agrupamento, citada um pouco antes, era uma questão de resistência, pois as artes visuais aconteciam com muita força e muita evidência no eixo Rio – São Paulo, impossibilitando ao artista local um reconhecimento nacional em seu solo de origem.

> Essa Necessidade de agregação, a meu ver, é uma questão de resistência. Por que essa necessidade de coletividade? Essa "Escola Pernambucana" onde as pessoas ora são influenciadas por fulano, ou por cicrano. Claro que são, é o modelo, vai passando de um para o outro. Porque a escola que nós tivemos – eu insisto nessa idéia do coletivo – foi no coletivo, você vai ver a simultaneidade. (PINHEIRO *apud* OTERO, 2008, p. 47).

Como tudo está relacionado, a produção coletiva que fortalece a resistência pernambucana e nordestina, em relação a um contexto nacional hegemônico, utiliza-se de uma característica tradicional na pintura nordestina para essa afirmação – o figurativismo. Dessa maneira, uma boa parte das gravuras do acervo, que ao todo contém "cerca de mais de 2.000 litogravuras de 260 artistas plásticos" (OTERO, 2008), apresentam características figurativas em suas composições, com algumas poucas exceções. A representação figurativa é um traço marcante na pintura Pernambucana em

sua amplitude, e, como diz Olívio Tavares de Araújo, "haja ou não uma 'escola pernambucana' como questiona o pintor José Cláudio, há um gênius loci imbatível, renitente, obstinadamente figurativista e humanista". (ARÚJO *Apud* OTERO, 2008).

Em relação aos aspectos formais que compõe a estética predominante ou a linguagem padrão do grupo, o acervo de gravura da Oficina Guaianases pode ser divido em "dois momentos". (OTERO, 2008, p. 35).

Na década de 70, com o predomínio das cores preto e branco, e com destaque para os temas eróticos e políticos. "Os temas opressivos denunciam e refletem claramente os "anos de chumbo". Muitas obras de Dardot e Câmara retratam temas de dor, denúncia e a opressão da época." (*Idem*, 2008, p. 35). Sebastião Pedrosa analisa a produção da Guaianases dos anos 70 e conclui: "há uma figuração marcante, mas muito peculiar a cada artista [...] o uso do preto justifica pela referência ao expressionismo e pela razão de que o preto, didaticamente falando ajuda a concentrar o olhar do artista". (PEDROSA *apud* OTERO, 2008). Dessa forma, conjectura ele um viés modernista às obras e ao expressionismo.

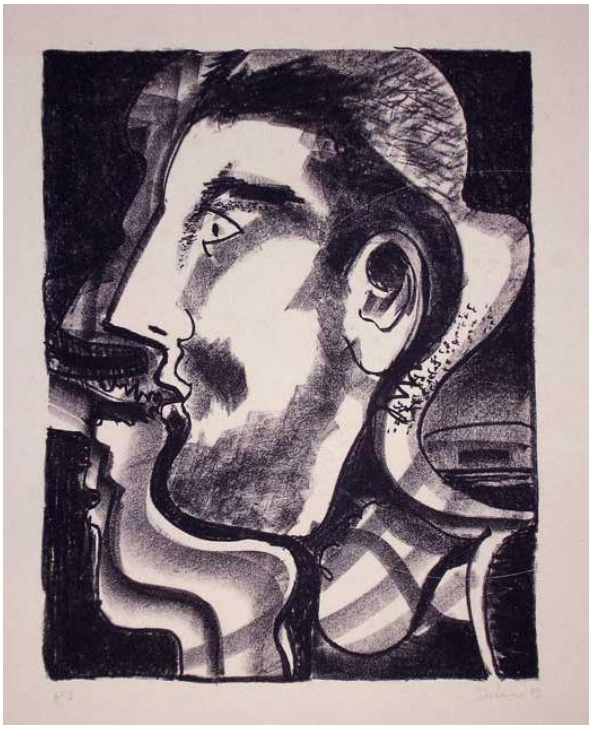


Figura 10 – Sem título – Delano, ano: 1979.

O outro momento acontece nos anos 80, de modo que a presença da cor nas gravuras ganha destaque e se assemelha às pinturas, que viviam uma espécie de

retomada nessa década. Os temas de paisagens e folhagens surgem nas obras que buscam valorizar a contemplação. A "gravura de protesto" (PINHEIRO *apud* OTERO, 2008, p. 44), citada por Luciano Pinheiro (2008) que havia na década anterior, e que expressava denúncias ao cenário político, cede lugar à contemplação esteticista que caracterizou os anos 80 nas artes visuais, gerando motivos artísticos que valorizavam principalmente cores e formas. Nessa década, a diversidade de gerações era mais acentuada, muitos novos artistas integravam o movimento juntamente com os artistas mais antigos, diferentemente dos anos 70, em que a maioria dos artistas já havia sido consagrada. Entre os artistas que se utilizavam do recurso das impressões coloridas nos anos 80, podemos citar como exemplo Rinaldo e Inalda Xavier, principalmente devido a variedade de cores obtidas nas obras, efeito de muita complexidade na impressão litográfica.

Figura 11 – Passeio de bicicleta – Rinaldo, ano: 1990.

Essa diversidade de gerações possibilitava um enriquecimento e, consequentemente, favorecia um maior compartilhamento de ideias no grupo. Nos Anos 90, o número de sócios diminuiu em função de problemas financeiros; falta de interesse

do mercado e o endividamento progressivo levou a dissolução do grupo em 95. Todo patrimônio foi doado à Universidade que, em contrapartida, se comprometeu em preservar o nome e a história do grupo, gerando, a partir daí, atividades acadêmicas, em: cursos de graduação, atividades de extensão, atividades de pesquisa e projetos especiais. Nessa nova estruturação a Oficina Guaianases está inserida no Departamento de Teoria e Expressão Artística - UFPE, na qual se transformou em Laboratório da Oficina Guaianases de Gravura (LOGG).

Portanto, concluindo e resumindo de maneira sintética o que foi abordado, além de toda a diversidade que se manifestava em temas e aspectos formais distintos, também havia em comum entre os artistas um interesse por política, pela própria tradição de coletivos – bastante comum na história das artes visuais de Pernambuco no séc. XX –, pelo caráter de resistência em relação à cultura dominante de todo país e a predominância do figurativismo – traços da arte regional que se fazia presente como algumas das características do grupo. Além dessas características já citadas anteriormente, dentre os diversos motivos artísticos encontrados nos acervos, podemos citar figuras humanas figurativas e abstratas, temas eróticos (com nus femininos e masculinos), crianças, desenhos com traços infantis, figurações antropomórficas, animais, índios, orixás, arte abstrata (poucas exceções), natureza morta, entre outros.

Por fim, ao longo deste capítulo procuramos contextualizar o movimento artístico Oficina Guaianases durante seu período de existência, abordando a partir da década anterior – anos 60 –, partindo do contexto geral para ou particular; ou seja, de aspectos culturais e políticos no Brasil e no exterior para questões mais específicas, no caso, referentes ao contexto artístico em Pernambuco e, principalmente, às questões históricas e estéticas da Guaianases. Tudo isso, a fim de compreender o pensamento vigente no período, essenciais para a posterior análise das gravuras. Ao todo, a história da Oficina Guaianases pode ser dividida em duas fases distintas: a primeira delas, conhecida como a "fase informal", denominada Grupo Guaianases, vai de 1974 a 1979 (OTERO, 2008); a segunda, e mais duradoura, conhecida como Oficina Guaianases de Gravura, vai até 1995, quando é decretado o fim do movimento e doados os equipamentos, dezoito álbuns e cerca de duas mil gravuras para a Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

3. Metodologia

Neste capítulo serão abordadas as questões relativas à metodologia, correspondente ao segundo bloco desta dissertação, e que diz respeito aos procedimentos e métodos que envolvem toda a pesquisa. Neste caso, é pretendido esclarecer como a pesquisa se procedeu, isso inclui os métodos de abordagem e procedimento, descritos na seção 3.1 Metodologia de Pesquisa; além das questões mais específicas, referentes à utilização dos métodos para a análise das gravuras da Oficina Guaianases, que serão abordadas na seção 3.2 Metodologia de Análise. Esta última consiste em um modelo de "método de organização" (SIQUEIRA, 2005, p. 61), pois de acordo com Marli Siqueira (2005) esse tipo de método trabalha sobre fatos conhecidos, buscando um ordenamento e organização do conteúdo. No caso, essa seção da pesquisa, sintetiza dois métodos de análise pré-existentes: a sintaxe da linguagem visual e a iconologia, ambos descritos posteriormente.

Dessa maneira, a intenção deste capítulo é oferecer recursos ao leitor para que ele possa compreender a linha de raciocínio que subjaz esta pesquisa. Ou seja, o conjunto de decisões tomadas para alcançar os resultados esperados. Para isso, é primeiramente preciso ter em mente o objetivo geral da dissertação – Analisar a técnica de estranhamento nas gravuras do objeto de estudo: Oficina Guaianases – valendo-se da síntese dos métodos pré-estabelecidos na seção de 3.2 Metodologia de Análise, para que, a partir daí, seja possível se compreender claramente a metodologia adotada nesta dissertação. Para realizar o objetivo proposto, serão descritos, de modo detalhado, todos os métodos utilizados, contextualizando-os e fundamentando-os às teorias em que estão inseridos desde as suas concepções.

3.1 Metodologia de Pesquisa

3.1.1 Métodos de abordagem

De Acordo com as autoras Eva Maria Lakatos e Marina de Andrade Marconi (1985, p. 83), o método consiste em um "conjunto de atividades sistemáticas e racionais" que permite alcançar um objetivo válido, com segurança e economia,

auxiliando o cientista com as decisões a serem tomadas durante o percurso da pesquisa. Assim, a fim de retomar nosso foco, levando em conta tais considerações, este trabalho tem como objetivo geral de investigar a técnica de estranhamento no acervo de gravuras da Oficina Guaianases, tendo como método mais adequado para a "abordagem", como define a autora Marli Siqueira (2005, p. 58), o método dedutivo, uma vez que tal processo trata do geral – conceito de estranhamento – para o particular; que, nesse caso especifico, são as gravuras do objeto de estudo, a Oficina Guaianases.

> [...] o dedutivo tem o propósito de explicar o conteúdo das premissas; [...] Analisando isso sob outro enfoque, diríamos que os argumentos dedutivos ou estão corretos ou incorretos, ou as premissas sustentam de modo completo a conclusão ou, quando a forma é logicamente incorreta, não a sustentam de forma alguma; portanto, não há graduações intermediárias. (MARCONI e LAKATOS, 1985, p. 92).

Nesse caso, portanto, é justificável a utilização do método dedutivo devido à relevância das premissas gerais, no caso pertencente aos conceitos de estranhamento. Nesse caminho, uma das características que possui o método dedutivo é que "toda informação ou conteúdo fatual da conclusão já estava, pelo menos implicitamente, nas premissas" (SALMON 1978 *Apud* MARCONI e LAKATOS, 1985, p. 92). Isso ocorre de fato nesta pesquisa, pois ela se desenvolve a partir das premissas gerais contidas nos conceitos de estranhamento. Para tanto, as devidas conclusões específicas inerentes à análise das gravuras do acervo Guaianases já estariam, em sua maior relevância, implícitas nessas premissas, validando o método.

Alguns aspectos de outros métodos de abordagem também estão inseridos de maneira secundária e superficial em algumas outras etapas da pesquisa, como, por exemplo, o "método histórico" (SIQUEIRA, 2005, p. 60), presente no terceiro capítulo, que contextualiza a Oficina Guaianases a partir dos seus acontecimentos mais importantes; também se apresenta o "método casuístico ou de casos" (*Ibidem*, 2005, p. 61), mais especificamente no capitulo de estudo de casos, principalmente por objetivar colher dados qualitativos em um objeto de estudo específico, como descreve Marli Siqueira (2005, pág. 61):

> Oferece uma visão global e completa do problema investigado. Apesar do aspecto qualitativo, os casos podem ser narrados, medidos e comparados, com suas respectivas características analisadas e seus comportamentos notados. Toda e qualquer evidência precisa ser avaliada, comparada e examinada.

Também há características de outro método de abordagem, o "método analítico" (SIQUEIRA, 2005, p. 60), principalmente na seção de análise de imagem da pesquisa, tendo em vista que implica na separação de um todo em suas partes (elementos constitutivos). Ou seja, "fundamenta-se na concepção de que, para compreender um fenômeno, carece-se conhecer-lhes as partes que o formam." (SIQUEIRA, 2005, pág. 60).

3.1.2 Métodos de procedimento

De uma maneira geral, a pesquisa enquanto método de procedimento pode ser classificado como um estudo de caso, ainda mais por possuir um objeto de estudo bastante definido, no caso a Oficina Guaianases, e também por conter alguns aspectos que caracteriza esse método de procedimento, como elucida Robert Yin (1994, p. 32), afirmando que "um estudo de caso é uma investigação empírica, que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos". Isso vale para a Oficina Guaianases.

Para Yin, pode-se utilizar o modelo de estudo de caso quando há uma necessidade deliberada de lidar com questões contextuais, essencialmente pertinentes ao seu "fenômeno de estudo".

> Em geral, os estudos de caso representam a estratégia preferida quando se colocam questões do tipo "como" e "por que", quando o pesquisador tem pouco controle sobre os eventos e quando o foco se encontra em fenômenos contemporâneos inseridos em algum contexto da vida real. (YIN, 1994, p. 19).

De acordo com Yin (1994), a investigação de um estudo de caso é uma situação "tecnicamente única", pois a mesma oferece muito mais "variáveis de interesse" do que "ponto de dados", como resultado. Baseia-se em várias fontes de evidências, que precisam convergir entre si e beneficiam-se de proposições teóricas para conduzir a coleta e análise de dados. Refletindo sobre essas afirmações, é exatamente isso o que ocorre nesta pesquisa, no sentido de ter sua organização proposta de modo peculiar, oferecendo inúmeras variáveis de interesse que se apoiam em várias fontes de evidência, inclusive de áreas distintas; além de se estruturar através do referencial teórico bastante consistente – que, no caso, são as teorias sobre o estranhamento.

> Em outras palavras, o estudo de caso como estratégia de pesquisa compreende um método que abrange tudo - com a lógica de planejamento incorporando abordagens específicas à coleta de dados e à análise de dados. Nesse sentido, o estudo de caso não é nem uma tática para a coleta de dados nem meramente uma característica do planejamento em si (Stoecker, 1991), mas uma estratégia de pesquisa abrangente. (*Ibidem*, 1994, p. 33).

Yin (1994) afirma, ainda, que as estratégias para os estudos de caso podem ter um caráter "exploratório", "descritivo" ou "explanatório". De maneira geral, o estudo de caso contribui de forma "inigualável" para a compreensão que temos dos fenômenos individuais, organizacionais, sociais e políticos (YIN, 1994). Talvez por isso, o estudo de caso tenha uma enorme abrangência entre os pesquisadores, sendo utilizado em diversas áreas como a psicologia, a sociologia, a ciência política, a administração, a economia e o planejamento: "o estudo de caso surge do desejo de se compreender fenômenos sociais complexos." (Yin, 1994, p. 21).

Fazendo a relação entre o método de abordagem e o método de procedimento, esta pesquisa se caracteriza em ser um estudo de caso obtido através do método dedutivo, por considerar e valorizar como premissas gerais os conceitos de estranhamento abordados no primeiro capitulo da dissertação, analisado e destrinchado de maneira especifica no objeto de estudo – Oficina Guaianases de Gravura – para que, a partir daí, verifique-se a veracidade dessas premissas.

3.2 Metodologia de análise

A metodologia de análise de imagens que será utilizada nesta pesquisa se classifica, de maneira geral, em um modelo de método de organização, pois "trabalha sobre fatos conhecidos, buscando ordenar e disciplinar esforços para organizar; não tem em mente a descoberta ou a transmissão, apenas a organização [...]" (SIQUEIRA, 2005, p. 59). Isso ocorre devido à metodologia de análise se tratar de uma síntese ente dois conceitos pré-existentes bastante conhecidos pelas áreas de design e artes visuais. O primeiro, e mais completo método de análise, é o "método iconológico" desenvolvido por Erwin Panofsky (1939), método analítico, por se tratar de um sistema que leva em consideração aspectos em três níveis de aprofundamento de análise da imagem: o pré-iconográfico, o iconográfico e o conteúdo intrínseco.

Também serão utilizados elementos provenientes da sintaxe da linguagem visual descritos por Dondis (1973), que segue um raciocínio de análise que trata exclusivamente dos aspectos formais da imagem, características que estão inseridas no primeiro nível descrito por Erwin Panofsky, como sendo o nível pré-iconográfico. O que possibilita que seja criada uma síntese entre esses dois métodos a fim de uni-los em um único sistema de maneira organizada.

3.2.1 Iconologia

O método iconológico criado por Erwin Panofsky na primeira metade do século XX, tornou-se um sistema de análise clássico para obras de arte, bem aceito, principalmente, entre historiadores da arte e também bastante utilizado entre estudiosos de várias áreas do conhecimento. Para se ter uma compreensão íntegra sobre esse método, primeiramente, será preciso conhecer um pouco mais sobre o seu autor e sobre o trabalho que antecedeu essa obra, contribuindo diretamente para a sua formulação. Erwin Panofsky iniciou sua pesquisa na Universidade de Hamburgo – Alemanha – nos anos 1920, continuando o trabalho iniciado por Aby Warburg, seu mestre, no início do séc. XX. Posteriormente, Panofsky trabalhou na Universidade de Nova York e Princeton, onde integrou o *Institute of Advanced Study*, instituto que abrigou diversos cientistas exilados do regime nazista na Alemanha da época.

De Acordo com Lucas Giehl Molina (2010), O método iconológico de Panofsky é formulado a partir de outros dois ensaios do autor, "um o que o aplica e outro que o formula" (MOLINA, 2010). Publicados em 1921 na Alemanha e 1939 nos Estados Unidos, ambos reunidos no livro *Meaning in the Visual Arts* (1955), publicado no Brasil com a tradução O Significado nas Artes Visuais (1955). No livro, os ensaios são publicados, intencionalmente, em ordem cronológica inversa, a fim de evidenciar procedimento didático do autor, que segue a sequência em, primeiro, o método; depois, a sua aplicação. O método iconológico se tornou, assim, um método clássico entre os estudiosos da arte, ainda mais depois da virada pictórica, "que resulta no interesse maior dos historiadores pelas imagens" (MOLINA, 2010), por considerá-las um importante documento que diz sobre o momento histórico no qual ela está inserida.

No primeiro ensaio – seguindo a ordem cronológica – "A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos" (PANOFSKY, 1921), é

aplicado o que seria um método ainda em desenvolvimento. Ou seja, o método surge a partir da prática de pesquisa e não o inverso, que seria mais comum. Panofsky faz, no supramencionado ensaio, uma extensa abordagem na história da arte, através de comparações entre diferentes estilos artísticos – tendo o egípcio, o grego, o renascentista e o moderno em evidência; objetivando, com isso, encontrar as semelhanças e diferenças relativas ao conceito de "proporções humanas" utilizadas nesses estilos. Para o autor, essas diferenças são dados qualitativos, que dizem respeito não somente à sua aparência, à sua forma e à proporção em si, mas também são importantes para entendermos conceitos referente ao seu uso e ao sentido, e, consequentemente, ao seu significado. Vejamos:

> Se, ao considerarmos os vários sistemas de proporções por nós conhecidos, tentarmos compreender seu significado em vez de sua aparência, se nos concentrarmos mais na formulação do problema proposto do que na solução obtida, eles hão de revelar-se como expressões da mesma "intenção artística" *(Kunstwollen)* percebida nas construções, esculturas e pintura de um dado período ou artista. (PANOFSKY, 1955, p. 90).

Para fazer a comparação entre os diversos estilos, Panofsky cria um sistema de proporção que estabelece a relação entre as partes do corpo, no caso o corpo humano, quando eles forem os motivos artísticos da obra. Panofsky afirma, também, que existe uma definição das proporções humanas que não tem uma intenção artística, na qual ele chama de "proporções objetivas" (PANOFSKY *apud* MOLINA, 2010, p. 12), e um sistema de proporção que tem o interesse artístico, chamado de "proporções técnicas" (PANOFSKY *apud* MOLINA, 2010, p. 15). Dessa forma, haveria apenas três possibilidades para a produção de cânones das proporções humanas, nos quais são possíveis

> estabelecer proporções "objetivas" sem as "técnicas" (definição de cânone sem preocupação artística), "técnicas" sem "objetivas" (apenas a proporção artística) ou considerar-se isenta de qualquer uma dessas escolhas, ou seja, no caso de as proporções "técnicas" e "objetivas" coincidirem. (MOLINA, 2010, p. 11).

Para exemplificar essas afirmações, Panofsky faz uma comparação "iconológica" entre a arte egípcia e a arte grega, mesmo ainda não tendo formulado o método iconológico propriamente dito. Sobre a arte egípcia, Panofsky ressalta o caráter estático das proporções, uma vez que os egípcios se utilizavam de um sistema fixo de proporções preestabelecidas que eram utilizados em diversas escalas, na qual havia uma

transferência traçada por malhas quadradas. Neste caso, as "proporções objetivas" eram idênticas as "proporções técnicas", pois, por se tratar de figuras planas, as imagens egípcias se limitavam a fazer elevações frontais, laterais e projeções horizontais dos motivos artísticos. Panofsky afirma, ainda, que a intenção artística egípcia estava relacionada à crença na vida após a morte, à crença de que o corpo iria retomar à vida, no futuro. Dessa forma, a arte egípcia tinha um caráter ritualístico, de modo que estava inserida, antes de tudo, no "nível de representação simbólico".

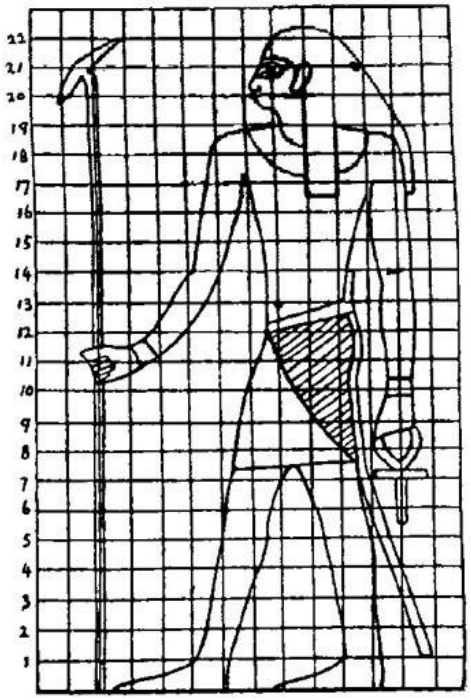


Figura 12 – Sistemas de malhas quadriculadas (Egípcio).

Diferentemente do estilo egípcio – no qual Panofsky (1955) afirma ser "inflexível, mecânico, estático e convencional" – os gregos buscavam valorizar um "sistema de relações, elástico flexível, dinâmico e esteticamente relevante". (PANOFSKY *apud* MOLINA, 2010, p. 16). Para isso, os gregos, de maneira distinta dos egípcios, tinham um sistema de proporção em que as "proporções objetivas" não coincidiam com as "proporções técnicas", logo seria inviável perceber o sistema de "proporções objetivas" grego, através das obras de arte.

Sem poder contar com referencial artístico para identificar os sistemas de "proporções objetivas" dos gregos, Panofsky teve que se debruçar sobre a literatura grega, nela encontrou relatos sobre Policleto, considerado o pai da antropometria

clássica. Entre esses relatos há uma citação de Galeano (*Apud* PANOFSKY, 1955 p. 100) na *Placita Hippocratis et Platonis:*

> Crisipo... sustenta que a beleza não consiste nos elementos, mas na proporção harmoniosa das partes, a proporção de um dedo para o outro, de todos os dedos para o resto da mão, do resto da mão para o pulso, desses para o antebraço, do antebraço para o braço inteiro, ou seja, de todas as partes entre si, como está escrito no cânone de Policleto" (GALEANO *apud* PANOFSKY, 1955 p. 100).

A partir da citação de Galeano, é possível afirmar que o cânone de Policleto era fundamentalmente um sistema antropométrico, sem muitas pretensões artísticas. Portanto, havia apenas o interesse em determinar somente as "proporções objetivas", na qual se propunha a encontrar as relações entre as medidas das partes do corpo entre si e com o todo. Dessa forma, a arte grega é classificada como um sistema de proporção "orgânico", pois a intenção artística *(Kunstwollen)* grega era valorizar o princípio da beleza, através da harmonia entre as partes. Muitas vezes, devido a isso, havia uma distorção da representação em relação ao real, para que a mesma se tornasse ainda mais real.

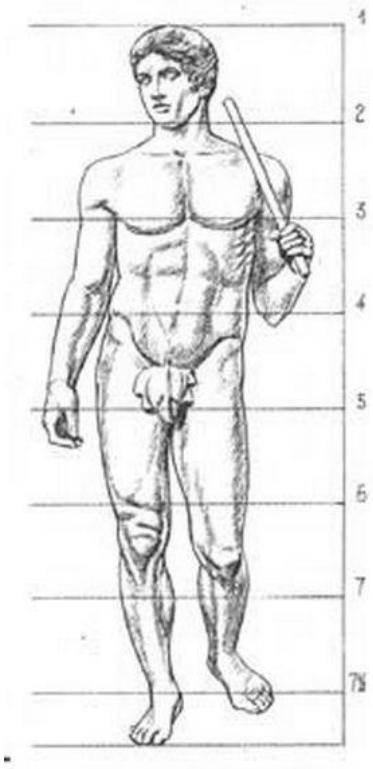


Figura 13 – Ilustração do Cânone de Policleto.

Esse primeiro ensaio de 1921 foi a primeira aplicação do que viria a se tornar o método iconológico, posteriormente sistematizado e publicado por Panofsky. Nas comparações entre os sistemas de proporções dos estilos egípcios e gregos, é visível a relação que Panofsky faz entre os aspectos formais das imagens, com o significado e o sentido que ela traz, esclarecendo assim a intenção do artista. Essas características são peculiares ao método iconológico, o que faz dele um completo instrumento de análise, em contrapartida aos métodos puramente formalistas. As descrições a seguir dizem respeito ao segundo ensaio publicado em 1939 por Panofisky, que se refere à formulação do método iconológico.

De acordo com Erwin Panofsky (1955) "a iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em composição à sua forma". Em contrapartida, existe uma grande limitação do método por analisar somente os aspectos formais da imagem, o que faz dessa constatação o argumento principal das críticas de Panofsky aos métodos puramente formalistas, principalmente à figura de Wolfflin, pois, de acordo com Panofsky, é preciso, antes de tudo, identificar a distinção entre forma e significado. Nesse sentido, Panofsky desenvolve sua argumentação através de uma situação prática, de modo a fazer uma analogia com uma situação cotidiana, na qual um conhecido na rua faz um cumprimento tirando o chapéu.

> Quando, na rua, um conhecido me cumprimenta tirando um chapéu, o que vejo, de um ponto de vista formal, é apenas a mudança de alguns detalhes dentro da configuração que faz parte do padrão geral das cores, linhas, e volumes que constitui o mundo da minha visão. Ao identificar, o que faço automaticamente, essa configuração como um objeto (cavalheiro) e a mudança de detalhe como acontecimento (tirar o chapéu), ultrapasso os limites da percepção puramente formal e penetro na primeira esfera do tema ou significado. (*Idem*, 1955, p. 48).

Segundo Panofsky, ao identificar o homem como um "cavalheiro" e ser observada a mudança no gesto como um acontecimento (tirar o chapéu), é ultrapassado os limites formais para uma nova esfera de percepção que envolve o tema e a mensagem, o que ele chama de significado factual, que consiste

> na simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já conheço por experiência prática e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações ou fatos." (*Ibidem*, 1955, p. 48).

Panofsky ainda descreve outras percepções que diz respeito às "nuanças psicológicas". Para ele, se o cavalheiro está de bom humor ou de mau humor, se existe

um sentimento de amizade entre eles, ou indiferença, essas características estão na esfera do significado expressional, "difere do factual por ser apreendido, não por simples identificação, mas por "empatia" [...] para compreendê-los, preciso de uma certa sensibilidade, mas é ainda parte de minha experiência prática [...]" (PANOFSKY, 1955, p. 48). Dessa forma, os significados fatuais e expressionais, compõem a classe dos significados primários e naturais.

O Autor afirma que, para entender o que o gesto do cavalheiro significa, é preciso está familiarizado com o mundo mais do que prático dos costumes e tradições culturais, "quando interpreto o fato de tirar o chapéu como uma saudação polida, reconheço nele um significado que pode ser chamado de secundário ou convencional; difere do primário ou natural" (PANOFSKY, 1955, p. 48). Essas diferenças se dão por duas razões: a princípio, por ser inteligível e não sensível; e por ter sido conscientemente empregado a ação prática que está veiculado, através de uma convenção racional.

E, por fim, Panofsky afirma que, além de expressar um acontecimento natural, além de indicar expressões de ordem sentimental e expressional e além de comunicar uma saudação convencional, o simples gesto do cavalheiro tirando o chapéu pode revelar também algo que diz respeito à "personalidade", que diz respeito às circunstancias atuais que o rodeiam, como suas bases nacionais, sociais e de educação, pela história de sua vida, por sua filosofia. O significado, assim, denomina-se intrínseco ou de conteúdo, sendo mais inteligível do que os outros dois primeiros tipos de significados, natural e expressional, que são fenomenais.

Nesta breve análise, Panofsky elucida sobre o método iconológico, que se caracteriza por ser bastante completo, justamente por subdividir-se em três níveis de aprofundamento. Estes: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica, e a interpretação iconológica.

> Advém da síntese mais que a análise. [...] a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, [...] a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica. (PANOFSKY, 1955, p. 50).

Tema primário ou natural, ou descrição pré-iconográfica – é subdivido em factual e expressional. "É apreendido pela identificação de formas puras, ou seja, certas configurações de linha e cor, [...] representativos de objetos naturais, tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante [...]". (PANOFSKY,

1955, p. 50). O tema primário pode ser também chamado de motivos artísticos, o mundo das formas puras, e podem ser identificados com base na nossa experiência prática. “Compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pela forma.”. (*Ibidem*, 1955, p. 64).

Tema secundário ou convencional, descrição iconográfica – é apreendido pelo “significado das imagens”, quando ligamos os motivos artísticos e suas combinações (composições) a assuntos e conceitos, “ao mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias, em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados, nos motivos artísticos.”. (PANOFSKY, 1955, p. 51). Difere do tema primário por ser inteligível, supõe muito mais do que a familiaridade com objetos e fatos de nossa experiência prática, pressupõe de conceitos encontrados em fontes literárias.

Significado intrínseco ou conteúdo, interpretação iconológica – trata da descoberta de interpretações de valores simbólicos, que, muitas vezes, é desconhecido pelo próprio artista, visualizando a obra de arte como um sintoma de “algo mais” que se expressa em suas características iconográficas.

O Objetivo de Panofsky com esse método era de poder analisar qualquer obra de arte em qualquer período, independente do objeto em questão; o que permitiria relacionar diversos estilos distintos, de diferentes culturas, como foi feito no primeiro ensaio das proporções egípcias e gregas.

3.2.2 Sintaxe da Linguagem Visual

Donis A. Dondis, graduada em design pelo *Massachussets College of Art*, foi professora de comunicação social na *Boston University School of Public Communication*, diretora do *Summer Term Public Communication Institute*, instituto que integra essa mesma instituição. Autora do livro *A primer of visual literacy* (1973), publicado no Brasil como *Sintaxe da linguagem visual* (1991 – 1ª edição), considerada uma das maiores referências no assunto, sendo sua obra leitura obrigatória para qualquer estudo no campo das linguagens visuais.

De acordo com Dondis (1991) a expressão visual significa muitas coisas, em várias circunstâncias, para muitas pessoas. “É produto de uma inteligência humana de enorme complexidade, da qual temos, infelizmente, uma compreensão muito

rudimentar." (DONDIS, 1991, p.2). Para ampliar a compreensão e o uso da expressão visual, ela propôs examinar os elementos visuais básicos, sugerindo uma variedade de métodos de composição e design que levam em consideração a estrutura da imagem.

Para Dondis, a linguagem é um recurso de comunicação próprio do homem, que evoluiu desde sua forma auditiva pura e primitiva até a capacidade de ler e escrever. Para a autora, essa evolução deve ocorrer também no universo das imagens; no planejamento de desenhos; na criação de objetos visuais; na criação de símbolos; na criação de imagens. Para isso, Dondis (1991) faz uma analogia com o processo de aquisição da linguagem por meio do alfabeto verbal, de modo a afirmar que, para nos considerarmos alfabetizados, é preciso aprender componentes básicos da leitura, como as letras, as palavras, a ortografia, a gramática e a sintaxe. Uma vez dominada a técnica, qualquer indivíduo pode criar uma infinidade de soluções verbais e até mesmo criar um estilo pessoal. "O Alfabetismo significa que um grupo compartilha o significado atribuído a um corpo comum de informações" (DONDIS, 1991, p. 3).

Dessa maneira, o alfabetismo visual tem os mesmos objetivos que motivaram o desenvolvimento da linguagem escrita, "construir um sistema básico para a aprendizagem, a identificação, a criação e compreensão de mensagens visuais que sejam acessíveis a todas as pessoas [...]" (*Ibidem*, 1991, p. 3). Esse sistema é composto por partes no qual "o significado em conjunto é uma função do significado entre as partes". (*Ibidem*, 1991, p. 3). E podem ser compreendidos em diversos níveis de utilidade, do funcional ao artístico. Na sintaxe da linguagem visual, foi investigada a forma do conteúdo mais simples, a fim de compreender "o efeito cumulativo da combinação de elementos" e sua relação formal com a compositiva, chegando ao significado pretendido.

Sempre quando uma imagem é criada, ou um objeto é projetado – seja pintado ou desenhado, fotografado ou esculpido – ele é composto por uma série de elementos. Esses elementos compõem a matéria prima da estrutura visual. "A estrutura da obra visual é a força que determina quais elementos visuais estão presentes, e com qual ênfase essa presença ocorre." (DONDIS, 1991, p. 51). Para se compreender a mensagem visual como um todo, é preciso decompô-la em seus elementos constitutivos, esse procedimento é a base da psicologia da gestalt que acredita que, primeiramente, deve-se analisar cada elemento, de modo isolado, como partes independentes para, posteriormente, serem reunidos ao todo.

3.2.2.1 Anatomia da mensagem visual

Para Dondis as mensagens visuais se caracterizam em três níveis de representação distintos, são estes: o representacional, o abstrato e o simbólico. Embora possuam características diferenciadas, essas classificações são complementares, ou seja, dificilmente veremos uma imagem puramente representacional, abstrata ou simbólica. O nível representacional está relacionado com a imitação à realidade (*mimesis)*. Logo, ocorre quando o desenho tem uma relação direta com aquilo que ele representa, ideal para através do desenho, aprendermos sobre as coisas que não temos experiência direta.

Já no nível abstrato, a organização das formas é mais importante do que o seu valor de representação da realidade, de modo que o abstrato está mais relacionado com a sua própria composição de formas, cores e texturas, para através desses elementos criarem uma mensagem, com maior subjetividade a ser percebida. Por fim, tem-se o nível simbólico, que se dá ao oposto do nível representacional, ou seja, ocorre quando uma coisa se expressa através de outra, através de códigos (signos), que são socialmente convencionados.

Representacional *Abstrato* *Simbólico*

Figura 14 – Níveis de representação

3.2.2.2 Contrastes

De acordo com Dondis (1991) o controle crucial, do significado visual, encontra-se na função focalizadora das técnicas, de modo que – segundo a supracitada

autora, entre todas as técnicas visuais, nenhuma é mais importante do que o contraste. “Em todas as artes, o contraste é um poderoso instrumento de expressão, o meio para intensificar o significado, e, portanto, simplificar a comunicação” (*Idem*, 1991, pág.108). Como estratégia visual o contraste é um meio capaz de atrair e estimular a atenção do observador, além de enfatizar a dramaticidade desse significado. “O contraste é o aguçador de todo significado; é o definidor básico das idéias” (*Ibidem*, 1991, pág.121).

A palavra contraste significa estar contra, é justamente isso o que fazemos para analisá-lo, polarizando os opostos. Ou seja, para analisar o contraste é preciso compará-lo com o seu oposto – a harmonia. Dessa forma, é possível se ter uma noção de quão contrastante ou harmônico é aquele elemento em determinada composição. Todos os elementos básicos podem ser mensurados a partir do seu contraste, mas, para esta pesquisa, somente serão analisados os contrastes de tom, cor, forma e escala, por serem os mais significativos em uma composição.

3.2.2.3 Fundamentos do alfabeto visual

De acordo com Dondis (1991), assim como toda linguagem, uma estrutura relativamente bem organizada pode ser decomposta em um sistema de símbolos pré-estabelecidos. Nesse sentido, a linguagem visual também possui os seus elementos constituintes. No entanto, há uma universalidade e uma complexidade que envolve a linguagem visual, diferentemente de outros sistemas de linguagem – como as notas musicais, ou até mesmo o alfabeto ou os números –, uma vez que o sistema visual é menos rígido do que outros sistemas. Assim, muitas vezes, apresenta-se desprovido de normas, preceitos e de um único sistema com critérios definidos.

> Em termos comparativos, a linguagem visual é tão mais universal que sua complexidade não deve ser considerada impossível de superar. As linguagens são conjuntos lógicos, mas nenhuma simplicidade desse tipo pode ser atribuída à inteligência visual, e todos aqueles, dentre nós, que têm tentado estabelecer uma analogia com a linguagem estão empenhados num exercício inútil. (DONDIS, 1991, p. 16).

A partir desses preceitos, podemos considerar o processo de composição o passo mais importante na solução de problemas visuais. Ainda de acordo com Dondis (1991), é nesta etapa do processo que o criador exerce um maior controle sobre o seu trabalho e

expressa o seu estado de espírito. Portanto, não existem regras absolutas para se montar uma concepção com inteligência, é preciso ter bom senso e conhecimento sobre a percepção humana, provenientes da área de pesquisa da gestalt, pois na interpretação do significado existem dois fatores que devem ser considerados: o significado compartilhado e os mecanismos de percepção.

EQUILÍBRIO E TENSÃO

Segundo Dondis (1991), o equilíbrio é de fundamental importância na natureza e no homem, sendo o estado oposto ao colapso. O processo de equilíbrio se faz através de um eixo vertical com outro eixo horizontal – chamado de eixo de sentido – faz-se presente, esse elemento, quando buscamos formar o equilíbrio inconsciente. Assim, como o equilíbrio, a tensão também está presente no meio ambiente. O inesperado, o mais irregular, o complexo e o instável, todos esses adjetivos estão associados à falta de equilíbrio e de estabilidade, que pode ser considerado um fator de desorientação, ainda que com grande poder de atração sobre o receptor.

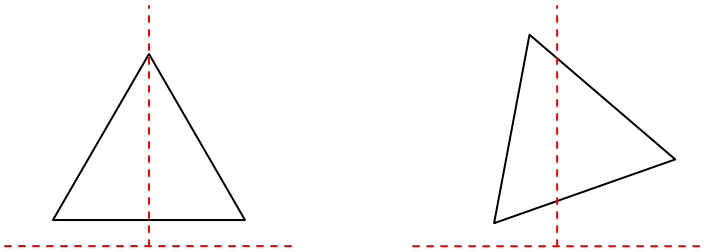


Figura 15 – Equilíbrio e Tensão

NIVELAMENTO, AGUÇAMENTO E AMBIGUIDADE

Segundo Dondis (1991), o nivelamento seria colocar um ponto no centro geométrico, de modo que sua posição não ofereça nenhuma surpresa visual e seja totalmente harmoniosa. Já o aguçamento ocorre quando esse ponto está fora do centro, tanto na estrutura vertical quanto na estrutura horizontal, e até mesmo da estrutura diagonal. Em ambos os casos, nivelamento ou aguçamento há a clareza de intenção. Tendo, por fim, a ambiguidade, que ocorre quando não há nivelamento ou aguçamento, isso acontece quando o ponto não está numa posição clara, ou seja, ele não está exatamente no centro nem tão pouco afastado ao ponto de criar um aguçamento. Nesse caso, sua posição poderia confundir o espectador gerando assim a ambiguidade.

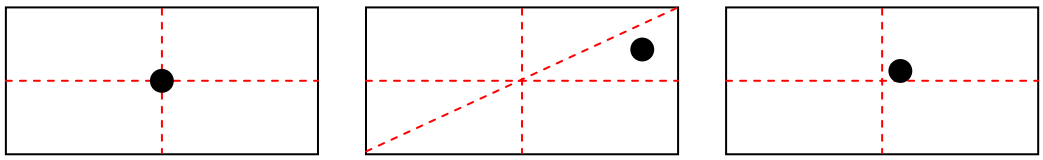


Figura 16 – Nivelamento, Aguçamento e Ambiguidade

ATRAÇÃO E AGRUPAMENTO

Numa composição visual, o homem tende a ligar ou afastar os pontos de acordo com a sua disposição. Quando o ponto aparece sozinho, ele não disputa espaço na composição. Em contrapartida, quando dois pontos aparecem distantes, em uma composição, eles disputam a atenção, gerando a impressão de se repelirem e, quando esses pontos estão bem próximos, criam a impressão de atração.

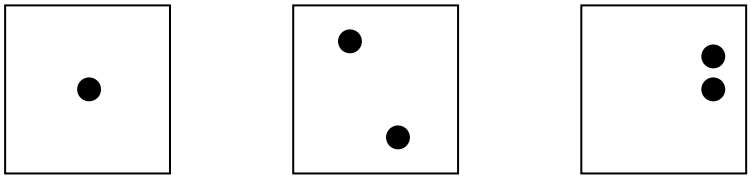


Figura 17 – Atração e Agrupamento

POSITIVO E NEGATIVO

Positivo e negativo não se refere ao que é claro ou escuro na composição. No caso, aquilo que domina a atração do olho é considerado positivo, sendo considerado negativo o elemento passivo da composição.

Figura 18 – Yin Yang

3.2.2.4 Elementos básicos da composição visual

Para Dondis (1991), os elementos básicos da composição são a essência da composição gráfica, "a matéria prima de toda mensagem visual". São estes: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. Os elementos visuais podem ser analisados separadamente, como unidades independentes. Entretanto, quando são observados todos juntos, formam o conjunto harmonioso e compreensível da mensagem visual, na qual qualquer modificação em uma unidade isolada, acarretará uma alteração no todo.

O PONTO

De acordo com Dondis, o ponto é a unidade de comunicação mais simples, "tem grande poder de atração visual sobre o olho, exista ele naturalmente ou tenha sido colocado pelo homem em resposta a um objetivo qualquer" (Dondis, 1991, p. 53). Quanto mais complexas forem as formas de um projeto visual, maior será a quantidade de pontos usados. Quando são vistos numa composição, os pontos se ligam dirigindo o olhar; quando são justapostos, os pontos criam uma ilusão de cor ou tom, processo que é bastante utilizado para reprodução mecânica de qualquer tom contínuo.

Figura 19 – Pontos

A LINHA

De acordo com Dondis, a linha ocorre quando os pontos estão muito juntos entre si aumentando a noção de direção, sendo impossível de identificá-los individualmente.

Dondis (1991, pág. 54) também define a linha como sendo “a história do movimento de um ponto”, pois, quando isso ocorre, a trajetória do ponto deixa um registro, formando a linha. Nas artes visuais, a linha é um elemento de vital importância, sendo utilizada como o elemento principal para a pré-visualização, ou “meio de apresentar, de forma palpável, aquilo que ainda não existe a não ser na imaginação.”.

A linha é também o elemento central do desenho, um sistema de notação, que reduz a informação visual eliminando toda a informação supérflua, enfatizando o que há de essencial na composição. A linha pode assumir diversas características a fim de expressar uma grande variedade de estados de espírito, podendo ser indisciplinada e imprecisa, delicada e ondulada ou até mesmo nítida e grosseira, isso dependerá da personalidade do artista e da finalidade do desenho.

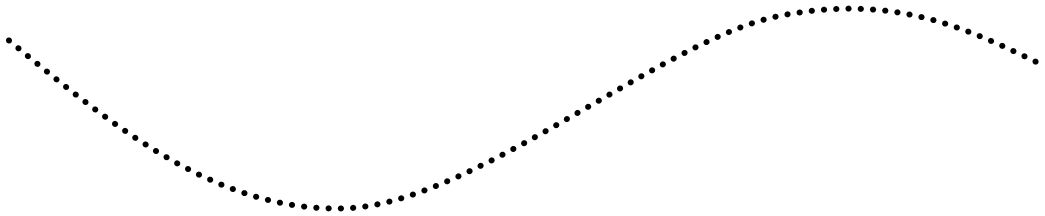


Figura 20 - Linha

A FORMA

A linha articula a complexidade da forma, de modo a existir três formas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo equilátero. Cada uma dessas formas tem suas características específicas e os seus significados, sejam por associação, por vinculação arbitrária ou por percepções psicológicas e fisiológicas. “Ao quadrado se associam enfado, honestidade, retidão e esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão; ao círculo infinitude, calidez e proteção” (DONDIS, 1991, pág. 58). A partir da combinação dessas três formas básicas são derivadas todas as formas físicas da natureza e da imaginação humana.

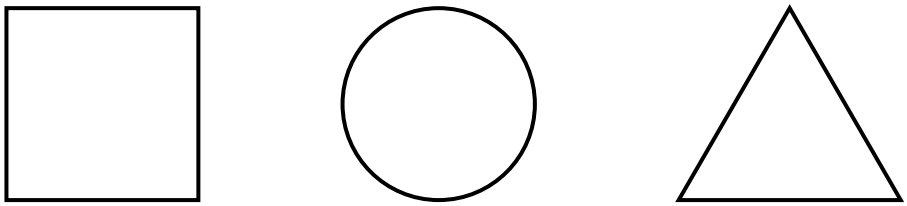


Figura 21 – Formas Básicas

A DIREÇÃO

As formas básicas possuem três direções distintas: o quadrado, a direção horizontal e vertical, o triângulo a direção diagonal e o círculo a curva, cada direção tem um apelo visual distinto e é um valioso instrumento na composição. A direção horizontal e vertical diz respeito à estabilidade e ao equilíbrio, em relação às questões visuais transmitindo bem-estar; a direção diagonal tem o sentido oposto, transmite a instabilidade, sendo assim mais provocadora e perturbadora. Já as direções curvas são associadas à abrangência, à calidez e à repetição. Todas as forças direcionais têm objetivos e significados distintos, cada uma com a sua devida importância na composição.

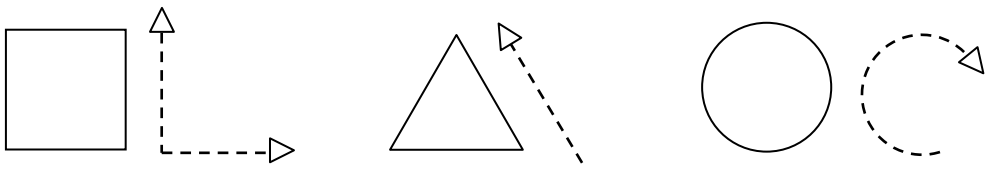


Figura 22 - Direção

O TOM

A luz não se reflete de maneira uniforme no ambiente, cada objeto tem sua incidência de luz diferente, com claridade e obscuridade distintas. Dessa forma, a justaposição de tons é o elemento pelo qual representamos a complexidade dessa iluminação.

> As variações de luz ou de tom são os meios pelos quais distinguimos oticamente a complexidade da informação visual do ambiente. Em outras palavras vemos o que é escuro por que está próximo ou se sobrepõe ao claro, e vice-versa. (DONDIS, 1991, p. 61).

Figura 23 – Variações de tom

A COR

As cores se associam de maneira intensa com as emoções e são repletas de informações visuais. A percepção das cores é uma experiência estética compartilhada entre todos, os seus significados são criados de maneira simbólica e associativa, sendo, portanto, um componente de grande importância no alfabetismo visual. As cores possuem três dimensões que podem ser mensuradas. 1 – A matiz, que corresponde à própria cor, cada uma com sua característica individual, totalizando pouco mais de cem cores. 2 – A saturação, que diz respeito à pureza da cor, sua intensidade, que vai do matiz (cor pura) ao cinza (neutra), de modo que, quando maior a saturação, maior é a expressão de emoção da cor. 3 – O brilho, que diz respeito ao claro e ao escuro, as gradações tonais.

Figura 24 – Círculo cromático

A TEXTURA

A textura tem por característica substituir outro sentido humano, o tato. Podendo ela ser apreciada tanto pelas mãos, o próprio tato, como também pela visão. Quando apenas observada pela visão, a textura sugere qual a sensação será experimentada ao ter tocada com as mãos. Em um mundo em que o ato de tocar em pessoas ou objetos de valor é reprimido pela sociedade, o artifício de substituição – do tato pela visão – é frequentemente utilizado como meio de comunicação visual.

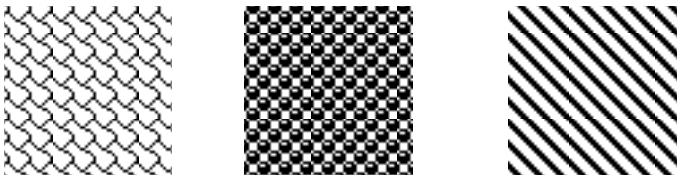


Figura 25 – Texturas

ESCALA

Todos os elementos visuais são capazes de se modificar dependendo da justaposição de outros elementos. Assim, quando colocamos uma cor escura próxima de outra cor mais escura, a sensação de clareza daquela mesma cor é acentuada, mesmo permanecendo com o mesmo matiz. Em relação às dimensões, ocorre o mesmo: o grande define o pequeno e vice-versa, tudo vai depender da relação entre eles, da escala.

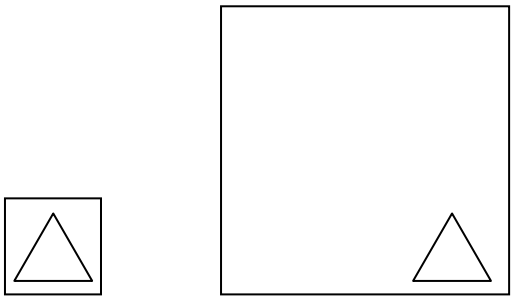


Figura 26 - Escala

DIMENSÃO

A dimensão é uma propriedade que existe na realidade. No entanto, nas representações da realidade – como o desenho, a pintura, a fotografia, o cinema –, essa propriedade é representada de maneira ilusória, com o auxilio de técnicas como a perspectiva e pela manipulação tonal de claros e escuros.

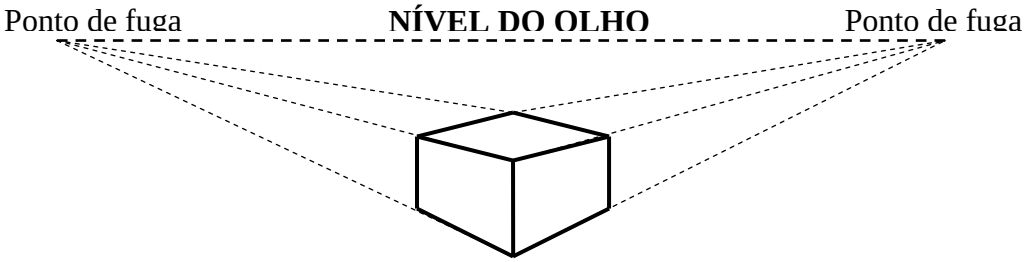


Figura 27 - Dimensão

MOVIMENTO

O movimento como conhecemos, na realidade, só existe no cinema e na televisão. Nas artes visuais estáticas, nesse sentido, esse processo é mais difícil, o que existe é uma ilusão, uma sugestão de movimento, que ocorre com deformidades no desenho que enganam o olho com o auxilio de técnicas pictóricas. O olho humano apresenta características de movimento por si só, o próprio processo de visão explora continuamente o ambiente de maneira ativa e dinâmica até mesmo quando aprecia objetos estáticos.

3.2.2.4 Técnicas Visuais

Para Dondis (1991), conteúdo e forma são componentes básicos de qualquer composição. Logo, o conteúdo, seria a mensagem em si e seus significados (texto); a forma, assim, seria a disposição do texto na composição visual (design, diagramação e meio) independente do objetivo comunicacional da mensagem visual. Para que seja realizado o objetivo expressional da composição, o autor busca intensificar as intenções expressivas da imagem, de modo que esse significado seja realizado a partir da relação

dialética entre criador e receptor, utilizando-se dos recursos da inteligência visual (controle cuidadoso e o domínio dos elementos visuais).

Assim como os contrastes, as técnicas visuais são identificadas através do seu oposto de maneira polarizada. Em uma composição visual, a utilização das técnicas visuais são estratégias essenciais de comunicação, e que "oferecem ao *designer* uma grande variedade de meios para a expressão visual do conteúdo." (DONDIS, 1991, pág.1). Existe uma infinidade de técnicas visuais, entre as quais podemos destacar as seguintes:

Técnicas Visuais	
Equilíbrio	Instabilidade
Simetria	Assimetria
Regularidade	Irregularidade
Simplicidade	Complexidade
Unidade	Fragmentação
Economia	Profusão
Minimização	Exagero
Previsibilidade	Espontaneidade
Atividade	Estase
Sutileza	Ousadia
Neutralidade	Ênfase
Transparência	Opacidade
Estabilidade	Variação
Exatidão	Distorção
Planura	Profundidade
Singularidade	Justaposição
Sequencialidade	Acaso
Agudeza	Difusão
Repetição	Episodicidade

Tabela 1 – Técnicas visuais

3.2.3 Síntese de análise

Consiste na sobreposição de dois métodos, a síntese metodológica que será utilizada para a análise das gravuras. São estes: a Iconologia de Erwim Panofsky (1939) e a Sintaxe da Linguagem Visual de Dondis (1973). Ambos foram, detalhadamente,

apresentados, nos tópicos anteriores. Nesta síntese, será mantida a estrutura do método iconológico de Panofsky, no qual se subdivide em três níveis: a descrição pré-iconográfica, a descrição iconográfica e o conteúdo intrínseco. Entretanto, ao nível pré-iconográfico, que diz respeito aos motivos artísticos e aos aspectos formais da imagem, serão acrescidos os elementos básicos, conceitos da anatomia, do alfabetismo, e das técnicas visuais referentes à sintaxe da linguagem visual (1973), a fim de organizar esses aspectos formais de maneira ampla e ordenada.

Os elementos formais básicos utilizados para descrever o primeiro nível de análise (descrição pré-iconográfica), como o ponto, a linha, a cor, a textura e etc. Além dos motivos artísticos, serão considerados de acordo com a necessidade da imagem. A exemplo: no caso da análise de uma imagem em preto e branco, não será necessário analisar aspectos referentes ao contraste de cor, e sim apenas ao contraste de tom. As escolhas dos demais elementos visuais a serem utilizados serão automaticamente realizadas devido à presença e importância desse elemento em cada obra.

Síntese
1. Aspectos Pré-iconográficos
Descrição dos Motivos Artísticos
Sintaxe da Linguagem Visual ▪ Anatomia da mensagem visual ▪ Fundamentos do Alfabeto Visual ▪ Elementos Básicos ▪ Técnicas Visuais
2. Aspectos Iconográficos
Relativos aos significados dos elementos contidos na composição, associados aos conceitos de estranhamento.
3. Aspectos Iconológicos
Relativos ao conteúdo intrínseco das obras, associados aos conceitos de estranhamento.

Tabela 2 – Síntese de Análise

Nas análises iconográficas e do conteúdo intrínseco, a metodologia adotada será exclusivamente a iconologia de Panofsky. Entretanto, alguns desafios serão encontrados nessa etapa de análise, principalmente devido a grande subjetividade das obras. Para

amenizar essa dificuldade, serão consideradas, sobretudo, questões que reforcem os conceitos de estranhamento presentes nas gravuras, uma vez que as questões iconográficas e iconológicas sobre uma obra artística são algo muito amplo, podendo tomar várias direções; de acordo com o objetivo da análise e a formação intelectual do pesquisador, como conhecimento literário e experiência de vida.

Como esta pesquisa mantém o foco na questão do estranhamento, essa premissa inicial e geral será valorizada diante das análises, a fim de desenvolver e esclarecer questões sobre o assunto. Para isso, as gravuras serão analisadas, no primeiro nível, a partir das suas características formais; no segundo nível, a partir do significado que esses elementos formais, enquanto signos representam; e, por fim, em relação ao contexto em que estão inseridas, que diz respeito aos aspectos iconológicos sempre relacionando esses dados obtidos aos conceitos de estranhamento, premissa geral da pesquisa.

3.3 Considerações sobre a análise do estranhamento

Primeiramente, para se ter uma compreensão mais aprofundada sobre a técnica de estranhamento, é preciso considerar basicamente três fatores determinantes. O primeiro fator diz respeito aos "elementos de estranhamento*"* que compõe a obra, esses elementos são universais, e estão diretamente associados aos conceitos de estranhamento e seus desdobramentos, abordados nesta pesquisa. Esses elementos podem ser de cunho temático, ou um procedimento formal, como já descrito no primeiro capítulo. São, ainda, facilmente identificados em qualquer obra de arte, de qualquer linguagem ou estilo; ou em uma situação fora do campo da arte, ambos os modos, em maior ou menor grau. Entretanto, a presença de tais elementos não garante a estranheza da obra em si, ainda será preciso levar em consideração os outros fatores determinantes que compõem a análise.

O segundo fator de análise envolve a questão da "subjetividade de interpretação" por parte do sujeito receptor. Este segundo fator está diretamente associado ao seu repertório de imagens e situações, e também a sua experiência de vida, pois, o que é "estranho" para uma determinada pessoa, pode não ser, para outra. Esse fator também está relacionado com o fato desse elemento ser algo "novo" para a vida de tal sujeito. Assim, tomamos, em consonância com o referencial teórico mobilizado, a novidade

como sendo um fenômeno universal de estranhamento. No entanto, quando “algo novo”, como uma obra de arte ou uma situação de vida, é muito exposto ao público, o seu caráter de estranhamento é diluído, o que faz com que esse “algo”, que outrora foi estranho e novo, se torne – muitas vezes – algo banal e cotidiano, já assimilado pelo expectador, principalmente para quem teve mais contato com isso. Se assemelhando com o que já foi citado na seção O estranhamento no dadaísmo, na qual se refere à repetição do efeito de choque.

Por fim, o terceiro e talvez mais determinante fator, de fundamental relevância para uma análise completa, diz respeito ao contexto no qual estão inseridos sujeito e obra; o entorno cultural em que estão inseridos os valores; signos e códigos culturais, que compõem o repertório coletivo de determinado grupo ou sociedade. A partir desse pensamento, o fenômeno do estranhamento é passível de se manifestar em qualquer obra de arte de todos os estilos, uma simples obra figurativa pode ser considerada estranha ou até mesmo um artefato não-artístico poderá ser percebido com nuances de estranhamento, tudo irá depender do contexto em que sujeito e obra estão inseridos. Pois, tal é a importância do contexto em uma análise, que é até mesmo questionável se ele englobaria ou não os outros dois primeiros fatores já mencionados.

Essa questão é visivelmente aparente na arte contemporânea, tendo em vista que até mesmo a definição do que é arte, e do que não arte, é definida pelo contexto em que está inserida a obra e não pelos elementos que a compõem, atribuindo assim ao contexto o fator de maior importância para sua análise. Logo, para se analisar a técnica de estranhamento através do contexto, é preciso fazer uma comparação, que se dá entre uma obra/situação com outras obras/situações, que representem uma linguagem caracterizada por ser a padrão daquele grupo, coletivamente convencionada. E o estranhamento irá ocorrer quando essa obra apresentar alterações a essa determinada linguagem padrão.

Todos esses elementos devem ser considerados para se fazer uma análise mais precisa, caso contrário, a obra analisada – mesmo contendo elementos de extrema estranheza – pode ser considerada “não estranha”; ou até mesmo o inverso: algo, aparentemente, inofensivo pode ser considerado extremamente estranho, quando analisado a partir de um contexto específico, isso irá depender da comparação daquela obra com as outras obras que compõem o cenário artístico na qual está inserida. Em resumo, não podemos afirmar com clareza se determinada obra possui ou não estranhamento sem analisar esses três pré-requisitos.

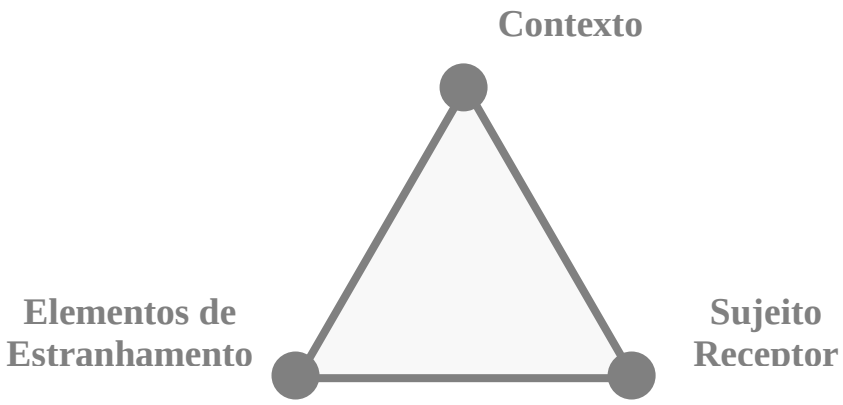


Gráfico 1 – Fatores de Estranhamento

Por fim, destacamos aqui outra questão que vale a pena ser abordada como um desafio recorrente nesta pesquisa, que diz respeito ao uso do conceito-chave: a singularização do objeto de Chklovski (1917), com o intuito de analisar obras de artes visuais, ou seja, imagens. Tendo em vista que este conceito pertence ao campo da literatura, portanto, e em tese, deveria ser utilizado para analisar textos literários, é coerentemente aceitável que a sua transposição para uso de outra linguagem artística, seja passível de questionamentos. No entanto, para justificar essa escolha, é preciso levar em consideração algumas características do próprio conceito e a existência de outros métodos de análise que são baseados no texto e analisam imagens com eficácia. Dessa maneira, o primeiro item que deve ser considerado é que na própria concepção do conceito de estranhamento há sugestões de que ele deve ser utilizado para campos que extrapolam a teoria da literatura, como cita Olga Guerizoli-Kempinska:

> O "estranhamento" é, finalmente, impensável sem o diálogo, livre e aberto, da literatura com uma outra linguagem, a da pintura, diálogo que naturalmente vai contra as pretensões sistemáticas e o rigor da teoria. (KEMPINSKA, 2010, p. 64).

Por se tratar de pontos de vista que estão inseridos em um contexto filosófico bastante abrangente – como a desautomatização, o reconhecimento do objeto como visão, o prolongamento do tempo de percepção através da obscuridade da forma, entre outros – o conceito de singularização do objeto, de Chklovski, é perfeitamente adequado para uma compreensão que vai à essência do procedimento.

Para concluir, vale a pena, ainda, ressaltar também que o uso de um procedimento, proveniente do texto para analisar imagens, não é algo exclusivo da teoria do estranhamento. No campo de estudo da Semiótica, existe uma categoria que tem sua origem epistemológica e teórica na Linguística e na Antropologia européia. Ambas, em suas metodologias utilizam-se da análise e descrição dos discursos, para analisar textos de qualquer gênero e manifestações não verbais, como imagens e qualquer outra prática que contenha signos na sociedade, por isso se denomina Semiótica Discursiva. Essas conclusões reforçam a escolha da teoria da Singularização do objeto, de Chklovski, como sendo o procedimento básico do estranhamento e conceito-chave desta pesquisa.

4. Casos

Neste capítulo será analisado o material que compõe a amostragem desta pesquisa, ou seja, uma parte da produção artística do acervo da Oficina Guaianases, o objeto de estudo desta dissertação. Nessa etapa da pesquisa, as análises serão realizadas através da síntese que envolve aspectos de dois métodos consagrados no campo das artes visuais e no design: o Método Iconológico de Erwin Panofsky (1955), e também alguns elementos que compõem a Sintaxe da Linguagem Visual de Donis A. Dondis (1973), ambos os métodos já foram mencionados detalhadamente no capítulo anterior, referente à metodologia. No entanto, para proceder a esses estudos de maneira organizada e sistematizada, será necessário dividir este capítulo em três seções.

A primeira seção, diz respeito à descrição dos critérios de seleção adotados. No caso, serão os parâmetros necessários para que determinada gravura seja escolhida entre as demais que compõem o acervo, com o principal intuito de representarem o que está sendo investigado nessa pesquisa: a técnica de estranhamento. Para isso, esses critérios de seleção estarão diretamente associados aos conceitos relatados no primeiro capítulo da dissertação – Teoria do estranhamento – e, neste capítulo, serão novamente revisados de maneira bastante sucinta e topificada para ilustrar os critérios de seleção, descritos na seção 4.1.

A segunda seção deste capítulo será a própria análise, na qual serão analisadas as gravuras selecionadas a partir da metodologia de análise pré-estabelecida, com o objetivo principal de apurar os dados qualitativos, nos níveis formais, de significado e de conteúdo intrínseco. A fim de realizar uma discussão fundamentada em teorias e dados sobre o estranhamento. Por fim, a última seção, conclusão final da dissertação, trata exclusivamente dos resultados obtidos, são discutidos todos os dados apurados, sempre os relacionando com o viés da pesquisa: a técnica de estranhamento.

Sendo assim, o principal objetivo deste capítulo é, através desses dados obtidos, destrinchar e ampliar a pouca compreensão que se tem sobre a técnica de estranhamento, em um determinado contexto. Por esse motivo, durante as análises das gravuras, sempre haverá analogias com as teorias abordadas no início da pesquisa, a fim de testar a veracidade de tais conceitos e, consequentemente, de verificar empiricamente os modos de ocorrência ou não da técnica de estranhamento, analisando como ela se

manifesta no campo das artes visuais; mais especificamente, como ela se desenvolveu no movimento artístico Oficina Guaianases.

4.1 Aspectos metodológicos: critérios de seleção

No decorrer da pesquisa, diante da dificuldade em definir qual critério de seleção seria adotado para a escolha das gravuras a serem analisadas, foram descartadas algumas outras possibilidades de seleção, entre elas podemos citar a seleção por algum artista especifico, por participação em exposições, por algum recorte cronológico, por algum tema recorrente ou alguma característica formal hegemônica no grupo. Todos esses descartes se deram, principalmente, devido à necessidade em não restringir a escolha das gravuras e assim ter uma maior possibilidade em demonstrar a diversidade da técnica de estranhamento, viabilizando as possíveis relações com os conceitos abordados. Dessa maneira, para compor a amostragem das análises, foram definidos alguns critérios que servirão de parâmetros para a seleção, no qual a principal diretriz de escolha é que as obras selecionadas possuam aspectos relacionados aos conceitos de estranhamento abordados nessa dissertação.

Esse essencial critério direciona a escolha das gravuras de maneira em que as mesmas possam ser analisadas aproveitando ao máximo a coerência com o tema de pesquisa. Entretanto, existe outra dificuldade em definir a presença da técnica de estranhamento nas obras, como o critério de seleção. Essa se dá, principalmente, devido ao fato de que os principais conceitos de estranhamento são provenientes de outras áreas, distintas das artes visuais. Logo, é preciso criar uma analogia imagética entre esses conceitos, para que eles sejam válidos como critérios de seleção de imagens, no caso gravuras.

Por exemplo, no conceito de Freud (1919), é possível criar uma relação com imagens a partir dos temas citados pelo autor; já no conceito de Singularização do Objeto, de Chklovski (1917), criamos uma relação com imagens que possuam deformidades que “singularizam” determinado objeto, aumentando o seu tempo de percepção e reforçando a impressão poética sobre ele, gerando um efeito desautomatizante de estranhamento. Já no conceito de Atualização, de Mukarovsky (1967), a analogia imagética se faz a partir da comparação entre as imagens de um determinado grupo, a fim de identificar a linguagem padrão vigente e encontrar os casos destoantes, ou seja, os casos que possuem estranhamentos.

Por fim, o conceito de Imagem Surrealista, o único dos conceitos relacionados que já pertence ao campo das artes visuais, por isso não se evidencia a necessidade de transposição, pois já se aplica sobre imagens. Para um melhor entendimento sobre esses critérios de seleção, segue uma tabela em que descreve sistematicamente esses conceitos, e também faz essa "analogia imagética".

Critérios de Seleção		
Conceito - AUTOR	**Descrição**	**Analogia imagética**
O inquietante - FREUD	Está relacionado com o que causa angústia e terror. Algo que deveria está oculto, mas apareceu. Situações novas (com alguns aspectos familiares que retornam a psique), incerteza intelectual, complexos infantis, o medo da morte e da castração, a crenças em superstições, magias e no animismo etc.	Imagens de sexo, morte e violência, traços infantis, imagens ambíguas com sentidos implícitos.
Singularização do Objeto - CHKLOVSKI	Deformidades esteticamente propositais, a fim de reforçar a impressão poética, aumentar o tempo de percepção e obscurecimento da forma, provocando o efeito de - desautomatização -, para que possa haver uma percepção subjetiva do objeto, ou seja, o reconhecimento do "objeto como visão".	Imagens com deformidades que reforcem sua apreensão, com leitura complexa.
Estranhamento em relação ao contexto (Atualização) - MUKAROVSKY	Quando uma linguagem considerada padrão de uma cultura, ou determinado grupo social é alterada, também provocando o efeito de desautomatização. Analogia ao conceito proposto por Mukarovsky que identifica a linguagem padrão e a linguagem poética e estuda uma relação entre elas, pois sugere que o estranhamento é a transgressão à linguagem padrão, ou seja, a deformidade dela, a poesia.	Imagens com aspectos formais ou temáticos, destoante das outras imagens do contexto em que estão inseridas.
Imagem Surrealista - BRETON	Associação entre elementos completamente distintos, para causar a crise de consciência típica do surrealismo.	Imagens que sobrepõe motivos artísticos diferenciados, provocando choque de significados.

Tabela 3

Uma observação pertinente, que deve ser considerada, é que alguns elementos de estranhamento, citados na pesquisa anteriormente, e que estão presentes em outras teorias ou estilos artísticos – como o conceito de atualização de Mukarovsky, ou a arte

inorgânica do dadá, ou até mesmo a novidade estilística do sistema de representação cubista – não estão diretamente explicitados nesses critérios de seleção. Isso se dá devido ao fato desses conceitos já estarem contidos implicitamente em outras teorias abordadas. Ou seja, estão diretamente associados aos conceitos de singularização do objeto, ao conceito de inquietante e ao estranhamento relacionado ao contexto. Por isso, estão sendo representados por esses respectivos conceitos.

4.2 Análises

Ao todo, foram selecionadas 07 (sete) gravuras do acervo da Oficina Guaianases, de 07 (sete) artistas com poéticas bastante diferenciadas, são eles: Flávio Gadelha, Gil Vicente, José de Moura, Luciano Pinheiro, José Carlos Viana, Carlos Haarle e Rinaldo. As cinco primeiras obras estão contidas no recorte temporal que vai de 1974, início do movimento, até o ano de 1979, fim da primeira fase do grupo, denominada Grupo Guaianases. O destaque para esse período se dá, principalmente, devido ao fato dessa fase está mais próxima do contexto da ditadura militar no Brasil, o que, consequentemente, reflete nas composições das obras criadas nesse intervalo de tempo, como afirma Luciano Pinheiro na citação do capítulo anterior.

As outras duas gravuras selecionadas são mais recentes, foram escolhidas no recorte temporal que engloba toda a história do movimento (1974 -1995), obedecem a outro critério, que tem o objetivo de demonstrar um pouco mais da diversidade temática e amplitude de formas e motivos artísticos que integram o grupo, e também em demonstrar o tipo de estranhamento que se dá através do contexto (analogia ao conceito de Mukarovsky, 1967). Portanto, as duas ultimas gravuras analisadas, pertencem ao grupo de uma minoria de gravuras que destoam do que seria a "linguagem padrão" (MUKAROVSKY, 1967), praticada na Oficina Guaianases, pois apresentam características temáticas e aspectos formais peculiares em relação ao conjunto de obras que compõem o acervo.

Todas as gravuras selecionadas serão analisadas em três níveis de interpretação: os aspectos pré-iconográficos, iconográficos e iconológicos, de acordo com o método iconológico (PANOFSKY, 1955), descrito na metodologia. No primeiro nível de análise, serão considerados os aspectos formais da imagem, como a descrição dos motivos artísticos e alguns elementos inerentes à sintaxe da linguagem visual (DONDIS, 1973), como a anatomia da mensagem visual, fundamentos do alfabeto

visual, os elementos básicos e as técnicas visuais. No segundo nível de análise, que diz respeito aos aspectos iconográficos, serão abordadas questões relativas ao significado desses motivos artísticos e aspectos formais. Tal descrição é realizada através da identificação e interpretação de signos relevantes na composição, o "significado das imagens", ocorre quando é criada uma relação entre os "motivos artísticos" ao "plano de conteúdo", referente a assuntos e conceitos.

Por fim, o último nível, diz respeito à análise iconológica, é a fase na qual são descritas algumas características que contextualizam e que estão intrinsecamente associadas à obra. Essas características não estão explícitas no desenho, são investigadas através de pesquisa e leitura específicas sobre os assuntos relacionados à obra. Diante da dificuldade de se realizar essa etapa na pesquisa, iremos fazer algumas restrições a essa etapa da análise, uma vez que, para se realizar uma pesquisa iconológica completa, são necessários tempo, leitura e profundidade de pesquisa em diversas áreas do conhecimento, fatores insuficientes no desenvolvimento de uma dissertação de mestrado. Devido a essas limitações, iremos apenas descrever alguns "aspectos" iconológicos voltados essencialmente para os conceitos de estranhamento abordados e, também, para outras questões, como a trajetória artística do autor e suas influências; questões relativas ao contexto em que a obra se insere; além de algumas características singulares sobre a técnica litográfica.

4.2.1 Análise 1

Sem espaço

Autor: GADELHA, Flavio
Local: Olinda – PE
Editor: *Oficina Guaianases de Gravuras*
Data: 1979
Palavras-chave: Artes plásticas - litogravuras
Fonte: Biblioteca Joaquim Cardoso - BJC/CAC
Descrição: 1 litogravura: p&b, 35x50cm
Idioma: Português
Propriedade: Universidade Federal de Pernambuco
Disponibilidade: Acervo de Obras Raras / BJC
Local Físico: LITO F 276
Projeto: *Arte e Tecnologia – Cuidando da Memória*

4.2.1.1 Aspectos pré-iconográficos

O motivo artístico que compõe a gravura é uma mulher nua com formas sinuosas que apresentam aspectos singulares em sua composição. O nível de representação da imagem é o figurativo, mas a imagem também apresenta características abstratas em detalhes de algumas partes do corpo, são linhas e manchas que se "desmancham" criando uma percepção mais subjetiva e singular da figura. Os pontos de maior atração da imagem são, essencialmente, os vários seios, o rosto e a vagina da mulher. De acordo com o alfabetismo visual de Dondis (1973), quando dois pontos aparecem afastados numa composição há uma disputa de atenção, o que tende a criar uma impressão de repulsão entre eles. Na figura, essa repulsão ocorre em relação a dois pontos de forte atração na composição: o rosto e a genitália da mulher. Os pontos também tendem a se agrupar quando estão próximos, isso ocorre em relação aos seios, no caso 4 pontos de atenção bem agrupados, o que gera grande poder de atração na imagem, tornando-o o "componente dominante" na figura (MUKAROVSKY, 1967). Bem ao centro da imagem – um pouco para o lado esquerdo –, um desses pontos, dessa vez mais central na gravura, é marcado pelo detalhe de um dos seios, o que também provoca um grande poder de atração e ajuda a centralizar a imagem na composição.

Nessa composição, a linha é um dos principais elementos, de modo a fazer o contorno da silhueta da mulher com um traço rápido e espesso, demarcando a figura do fundo. Por outro lado, observam-se também outras linhas mais suaves que ajudam a definir as formas da mulher em algumas áreas mais delicadas como os seios, o rosto e o cabelo. A maneira orgânica, com linhas muitas vezes irregulares e soltas, outras vezes mais precisas, quando é necessário definir algum detalhe, transmite toda uma personalidade sobre a poética do autor nessa obra, pois a figura evidencia muita naturalidade no traço, algo bem característico desse autor.

Dentre as formas básicas, a que mais se articula no desenho é o círculo, estruturas compositivas compostas por linhas curvas formam alguns círculos imaginários sobre o desenho nas regiões da cabeça e nos seios da mulher. As direções do desenho estão marcadas por essas linhas que seguem direções curvas no sentido vertical de baixo para cima e de cima para baixo, as direções do desenho ajudam a preencher todo o espaço da gravura e desarticula a forma da mulher. Já a justaposição de tons nessa composição ajuda a identificar as partes claras e escuras da mulher, o que

caracteriza a incidência de luz sobre ela e que induz a compreender o volume através desses contrastes.

Em relação às cores, o desenho é predominante preto e branco, com alguns tons de cinza nas partes mais claras. Há também a presença de algumas pequenas texturas que se formam ao redor das linhas, e ajudam a identificar os volumes sinuosos da mulher juntamente com os tons mais claros. Em relação às escalas do desenho, os seios estão muito grandes em comparação ao restante do corpo, assim como a pélvis da mulher, que se abre em relação ao fim da figura.

Essas relações de escalas reforçam a atenção para as partes sexuais expostas da mulher, através da ênfase. Como a figura é plana, a idéia de dimensão se dá basicamente através do contraste de tom, principalmente na região do rosto, que, através do efeito de iluminação de claros e escuros, permite que sejam identificadas as partes mais próximas das mais distantes. A figura apresenta a uma idéia de movimento devido às linhas curvas e a posição dos seios em relação à cabeça da mulher, o que sugere que ele esteja em um movimento ascendente.

Em relação aos aspectos formais, percebemos que a técnica de estranhamento é ainda mais evidenciada devido às proporções de destaque dos seios, "elemento dominante" (MUKAROVSKY, 1967) na figura, elemento com maior efeito de "singularização" (CHKLOVSKI, 1917) na imagem. Outros elementos na figura também são evidenciados pela composição, como a genitália feminina, que também tem uma proporção de destaque e o próprio traçado orgânico do desenho, que sugere um obscurecimento da forma, aumentando o "tempo de percepção" (*Idem*, 1917) sobre a figura. Criando deformidades e abstrações, em uma composição que não se limita em ser apenas um ornamento figurativo, sugerindo uma apreensão subjetiva da obra, "objeto como visão" (*Ibidem*, 1917).

4.2.1.2. Aspectos iconográficos:

A imagem da mulher nua ocupa, praticamente, todo o espaço disponível, com exceção – apenas – para o espaço destinado às margens da gravura, o que dedutivelmente faz jus ao título da obra: "Sem espaço". As linhas sinuosas e as formas curvas da imagem valorizam as formas femininas e enfatizam o erótico, explorando a nudez da mulher. Essas características são reforçadas através da diferença de escala

entre algumas partes, que valorizam as regiões mais libidinosas da figura, como os seios e a vagina, já citadas na seção anterior, mas que, em relação, aos aspectos iconográficos atribui um sentido sexual, valorizando o erótico e a fertilidade da mulher, de maneira enfática ao motivo artístico. Mais um aspecto iconográfico importante para o significado da composição é o contraste entre a atmosfera um pouco obscura, reforçada pelos sombreados pesados em toda a figura e a expressão neutra da mulher, que levemente esbanja um sorriso na face.

Outra característica relevante na figura está presente em relação às deformidades do desenho, o que de acordo com Mukarovsky (1967) se caracteriza em ser o componente dominante da composição, presente principalmente na valorização das regiões libidinosas na figura, essencialmente na quantidade de seios na mulher, e também presente com menor intensidade, no aspecto sinuoso do traço orgânico, principalmente na silhueta do corpo, gerando abstrações e mais deformidades a composição. Analisando esses elementos dominantes, enquanto aspecto iconográfico, ou seja, questões relativas ao significado dos motivos artísticos e alegorias ficam evidentes as relações com os conceitos de "singularização do objeto" e "componente dominante", abordadas na seção anterior, que justamente vem enfatizar o sentido de sexualidade e erotismo na gravura, pois justamente essa ênfase na escala e na quantidade de seios da mulher, fez com que a imagem preenchesse todo o espaço disponível do papel, o que influenciou o título da obra: "Sem espaço".

4.2.1.3. Aspectos iconológicos

Flávio Augusto Viana Gadelha nasceu em Recife – PE – em 1957, Pintor, Gravador, Escultor, Arte educador. Inicia sua vida artística entre os anos 1966 e 1974, na Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em João Pessoa. Ainda nos anos 70, Gadelha muda-se para o Recife, onde começa os estudos na Escolinha de Arte, entre 1975 e 1977. Em 1987, conclui o curso de Licenciatura em Artes Visuais oferecido pela Universidade Federal de Pernambuco. Em meados dos anos 80, faz um curso de Restauração em obras de arte em Barcelona, na Espanha, e, em 1987, torna-se restaurador do Museu do Estado de Pernambuco – MEPE.

> No decorrer de sua carreira, Gadelha passou por diversas fases se encaixando em diferentes estilos. Já na adolescência, depois de retratar durante a infância a rotina do interior, ele teve um momento mais erótico, próprio da puberdade. Em seguida, quando adulto, se

> dedicou à arte com cunho mais político, de denúncia e comprometimento. (LYRA, 2006).

A gravura "Sem espaço" está datada em 1979, período em que ainda ocorria a ditadura militar no Brasil, onde qualquer ousadia era censurada por ser considerada um desrespeito aos "bons costumes" ou aos ideais governistas da época. Por outro lado, algumas "perversões" eram permitidas como uma válvula de escape, uma fuga aos períodos de tensão da ditadura militar. Nesse sentido, é possível especular que a escolha do motivo artístico do "nu feminino" tenha uma relação com esse período, talvez uma provocação, comum aos artistas do período – em crítica à censura exercida na época, ou também seja apenas uma trégua necessária, um alívio permitido em tempos de conflito. Outra característica sobre a técnica de estranhamento, que podemos relacionar com o motivo artístico dessa gravura, diz respeito ao conceito o inquietante (FREUD, 1919), em dois sentidos. O primeiro é uma analogia à citação que diz o que seria *unheimliche* (estranho), ou seja, "tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu" (SCHELIING *apud* FREUD, 1919, p. 338)**,** esse pensamento se expressa na gravura através da nudez explícita da mulher de forma a evidenciar suas partes mais íntimas.

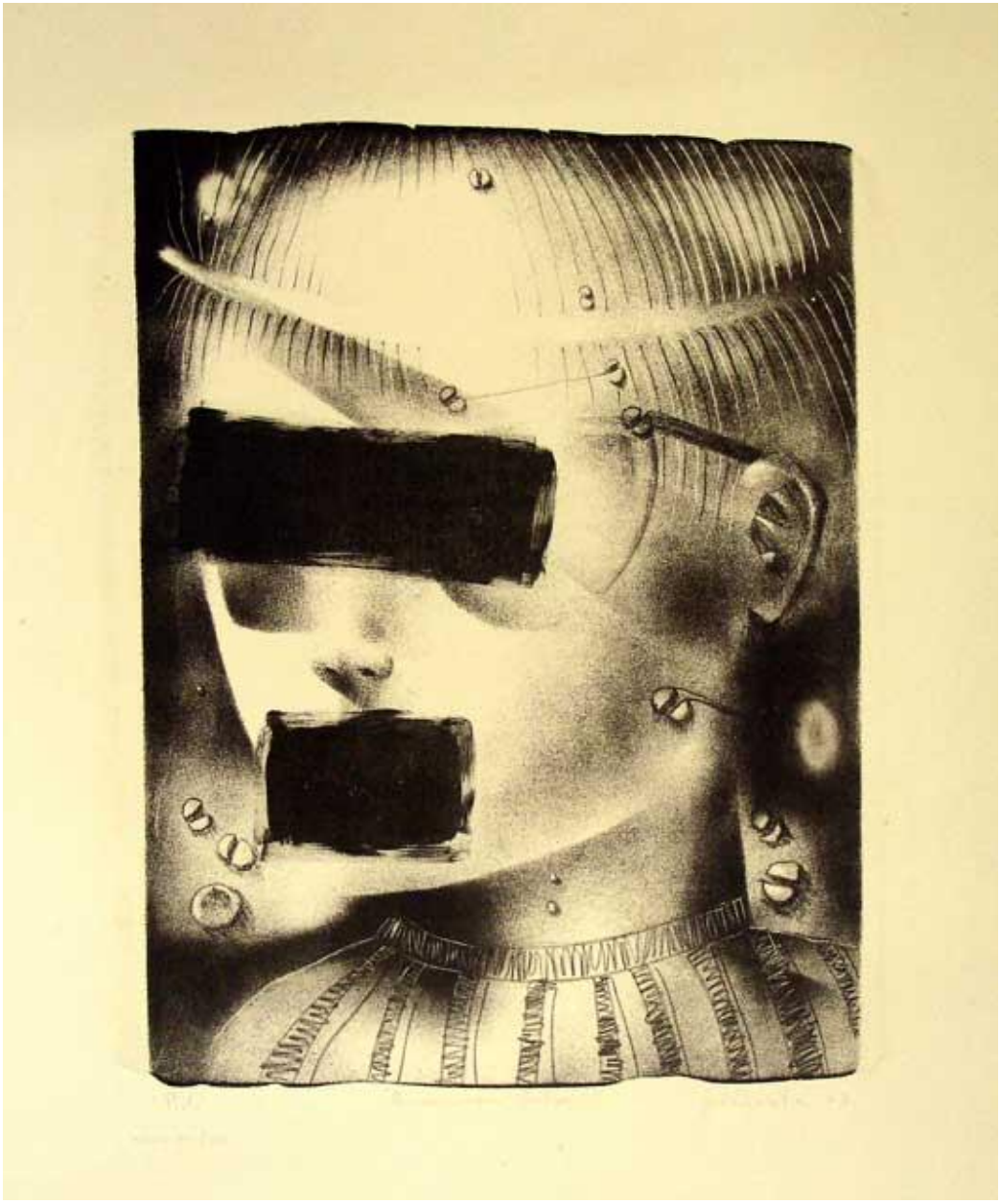
A segunda analogia com o conceito de Freud, diz respeito ao "novo", pois Freud (1919) afirma que "situações novas" que apresentam elementos familiares, facilmente causam estranhamento. Isso pode ser percebido em relação aos seios da mulher, elemento familiar para nós; entretanto, quando o autor representa a mulher com quatro seios, ele cria um novo contexto, uma situação nova com elementos familiares. Esse procedimento também pode ser relacionado com o conceito de Chklovski (1917), já citado na primeira subseção desta análise, pois o conceito de singularização do objeto (*Idem*, 1917) se caracteriza em ser um procedimento relativo aos aspectos formais da imagem.

Em relação à técnica, algumas características formais presentes nessa gravura são evidenciadas e favorecidas pela litografia. Elas podem ser percebidas nas linhas que compõe o traço do desenho, no sombreamento em algumas partes da figura e em outras poucas linhas claras que se sobrepõe ao traço escuro, predominante na figura. É visivelmente perceptível que as linhas mais grossas que contornam a silhueta da mulher, no canto inferior direito e ao lado esquerdo da gravura, são compostas por pinceladas de *touche*; enquanto que os sombreados do rosto e das variações de tons, espalhados por todo corpo, são realizados através dos lápis *crayons* gordos e magros, muitas vezes retocados com os *crayons* de correção, assim com as linhas finas e claras que sobrepõe

às linhas escuras. O efeito de sombreado, meio enfumaçado, é uma característica obtida com bom resultado na técnica litográfica, devido à possibilidade de poder apagar os traços já desenhados através dos *crayons* de correção, que servem como borrachas nas matrizes de pedra litográficas.

Em relação à violação da linguagem padrão, essa gravura não apresenta deformidades em relação aos aspectos estéticos predominante da Oficina Guaianases, pois ela apresenta características comuns a grande maioria, como a presença do figurativismo, traços orgânicos com influência expressionista e motivos artísticos de figuras humanas, nesse caso, nu feminino. Entretanto, o que diferencia a obra "Sem Espaço" de Flávio Gadelha (1978), são justamente os aspectos de estranhamento contidos na composição. Entre eles podemos citar: as singularizações (CHKLOVSKI, 1917) e deformidades estéticas (MUKAROVSKY, 1967), contidos na imagem, representadas principalmente pelos os vários seios da mulher e os traços orgânicos do autor; e em relação aos aspectos temáticos, podemos citar – o erotismo –, que é evidenciado pela nudez feminina e a valorização dos elementos sexuais da imagem. Todas essas características já foram citadas ao longo da análise, em níveis de percepção variados.

4.2.2 Análise 2



Ainda mais outra

Autor: VICENTE, Gil
Local: Olinda - PE
Editor: *Oficina Guaianases de Gravuras*
Data: 1978
Palavras-chave: Artes plásticas – litogravuras
Fonte: Biblioteca Joaquim Cardoso - BJC/CAC
Descrição: 1 litogravura: p&b, 50x70 cm
Idioma: Português
Propriedade: Universidade Federal de Pernambuco
Disponibilidade: Acervo de Obras Raras / BJC
Local Físico: LITO G405
Projeto: *Arte e Tecnologia – Cuidando da Memória*

4.2.2.1. Aspectos pré-iconográficos

O motivo artístico que compõe a gravura é uma figura humana com tarjas pretas nos olhos e na boca. Os níveis de representação da imagem são o figurativo e o simbólico, pois a tarja preta é um código socialmente convencionado – um símbolo – uma coisa que representa outra coisa, que está além de sua figuração. Justamente as tarjas pretas, nessa composição, são os elementos de maior destaque, uma vez que, de acordo com o alfabetismo visual (DONDIS, 1973), quando dois pontos de atração estão próximos, eles tendem a se agrupar, aumentando a atração entre eles e deles em relação à figura como um todo. Nessa composição, observamos também pequenos pontos marcados pelos detalhes distribuídos por todo desenho, algo parecido com "comprimidos". Mesmo sendo um híbrido, entre o "pictórico" e o "linear" (WOLFFLIN, 1915), tendo em vista que, além das massas de volume que compõe toda a figura humana, o elemento básico da linha aparece bem definido nas texturas do cabelo e nas texturas da blusa, de maneira mais delicada. E fundamentalmente a linha também aparece como o elemento de maior poder de atração no desenho, de maneira bastante enfática e espessa, nas tarjas pretas que cobrem os olhos e a boca da figura.

As formas básicas predominante no desenho são os círculos, principalmente nas áreas do formato do rosto, nas áreas da orelha e no contorno dos olhos, contrastando com as formas quadradas das tarjas pretas dos olhos e da boca. As direções marcadas pelas linhas da figura são de predominância curvas, que, mesmo estando uma ao lado da outra – como na textura do cabelo –, muitas vezes sugerem convergir para um mesmo ponto, como o exemplo da textura do cabelo, onde as linhas convergem para o queixo da figura. A variação de tons é um dos principais elementos dessa composição: ela delimita a figura do plano através do contraste claro e escuro, também sugere toda a forma, volume e luz da figura humana, pois, através da justaposição de claros e escuros, é possível identificar as sombras no desenho, o que indica a direção da luz e acentua o volume das formas na composição.

Em relação às cores, o desenho apresenta a predominância do preto em toda área desenhada da gravura. Devido à intensidade do traço, algumas áreas sombreadas ficam com gradações de cinza, o que gera uma boa sensação de luz e volume, como descrito anteriormente. Como a cor do papel é um pouco mais escura do que o branco, a outra cor presente no desenho e que está em predomínio na área não desenhada, evidenciando

algo próximo ao bege claro, que representa toda área clara da figura e que contrasta com o preto. O elemento da textura está presente em dois lugares, na blusa da figura humana – caracterizando o que seria uma estampa listrada – e, também, está presente no cabelo – simbolizando o que seriam os fios representados através de um padrão de linhas sombreadas. Em relação às escalas, o espaço destinado à cavidade dos olhos está grande em relação ao tamanho do rosto e o nariz pequeno; a cabeça está muito grande em relação ao busto. Como a figura é plana, a idéia de dimensão se dá através das tonalidades claras e escuras. A imagem é estática, não passa a idéia de movimento.

Em relação aos aspectos formais, o estranhamento ocorre, fundamentalmente, nas tarjas pretas, "componente dominante" (MUKAROVSKY, 1967) da figura, maior elemento "singularização" na imagem (CHKLOVSKI, 1917).

4.2.2.2. Aspectos iconográficos:

A figura traz uma representação de um rosto, possivelmente humano, o que devido – à suavidade dos traços, principalmente, do nariz e da orelha, e também da relação de escala que se estabelece entre o tamanho da cabeça e do tronco da figura –, aparenta ser a representação de uma criança. A maneira como foram empregados os tons escuros em todo o desenho, sobretudo ao fundo da gravura, sugere uma atmosfera obscura e sombria ao motivo artístico, que é evidenciada pelas olheiras abaixo dos olhos da suposta "criança" e, ainda mais, pelo elemento de maior destaque da composição: as tarjas pretas que cobrem os olhos e a boca dela, justamente nos lugares que poderiam demonstrar alguma expressão do ser infantil, no caso, omitida por esses elementos.

As tarjas pretas, cobrindo o rosto, é um signo cultural de censura e tem um valor simbólico de camuflar a pessoa que ali está representada, a fim de preservar a sua identidade, que, geralmente, está associada a criminosos ou visa proteger a integridade física da pessoa representada, ainda mais por se tratar de crianças e adolescentes que por lei tem o "direito a inviolabilidade da integridade física, psíquica e moral, abrangendo a preservação da imagem, da identidade, da autonomia, dos valores, idéias e crenças, dos espaços e objetos pessoais", tudo isso de acordo com a lei 8.069, de 13 de julho de 1990 do Estatuto da Criança e do Adolescente.

E, por fim, outros elementos iconográficos que compõe a gravura são os pontos que estão espalhados por toda a imagem, sugerindo talvez a idéia de comprimidos, o

que nos leva a fazer uma associação paralela com as tarjas pretas, de modo a afirmar a obscuridade da composição, mas que ao mesmo tempo não está explícito na obra.

Iconograficamente, o sentido dessa obra é obscuro, aberto a interpretações subjetivas. Ela não responde nada claramente, apenas abre questões provocando "incertezas intelectuais" (FREUD, 1919). E são justamente esses aspectos, que nos remete ao estranhamento, pois essas incertezas aumentam o "tempo de percepção" (CHKLOVSKI, 1917) sobre a obra, a fim de decifrarmos o significado desses motivos artísticos indefinidos, como os "comprimidos", o "cabelo cortado" da figura, ou até mesmo o elemento dominante na composição – as tarjas pretas – e a sua relação com a "criança", se é que podemos considerar essa figura como uma criança, pois essa especulação também é duvidosa. Enfim, todas essas dúvidas também nos remetem ao conceito de estranhamento de Freud (1919), que entre outros fatores aponta a incerteza intelectual como um forte elemento de estranhamento.

4.2.2.3. Aspectos iconológicos

A representação da figura humana, mais precisamente a desconstrução desse conceito pautada na experimentação e no esfacelamento, são características da poética de Gil Vicente ao longo dos anos. De acordo com Sebastião Pedrosa (2011), essas fragmentações da figura aliada a uma sensação de solidão, são constantes na obra do desenhista e Pintor. Figurativo na maior parte do seu trabalho, Gil necessita "buscar no outro", elementos de sua própria auto-investigação como ele mesmo diz: "procuro compreender, entre outras leituras possíveis, até que ponto estou contido nos outros e até onde consigo apropriar-me, verdadeiramente, daquilo que me é distinto." (VICENTE, *apud* PEDROSA, 2011).

Sobre a obra "Ainda mais outra", existe uma informação importante que precisa ser mencionada e que diz respeito a uma característica da técnica litográfica e, consequentemente, de como foi produzido este trabalho específico. Quando a matriz litográfica de uma gravura fica pronta para impressão e são realizadas as devidas tiragens de acordo com a série desejada pelo artista, ainda assim existem possibilidades de futuras intervenções no desenho dessa gravura; isso ocorre através da subtração ou adição no desenho que está ali contido, o que gera alterações na composição final da gravura. Foi exatamente isso o que aconteceu nesse trabalho de Gil Vicente.

A princípio, essa gravura era apenas um rosto de uma figura com características humanas, como pode ser observado no trabalho “Outra” (1978), posteriormente alguns elementos foram adicionados a essa composição, como os detalhes na boca, nariz, olhos e orelhas, também como a textura da roupa e do cabelo, resultando em um novo trabalho como pode ser observado na obra “Mais outra” (1978). Para completar a trilogia, Gil Vicente adicionou tarjas pretas a esse trabalho, resultando em uma terceira gravura: “Ainda mais outra” (1978), como pode ser percebida nesta análise.

Figura 30 – Obras de Gil Vicente: Outra (1978) e Mais Outra (1978).

No caso, essa obra seria um desvio de um trabalho anterior do próprio Gil Vicente, de modo que ele cria uma nova obra através de uma deturpação de elementos estéticos pré-existente. Nesse caso, especificamente, a obra original – “Outra” – e as obras detournadas – “Mais outra” e “Ainda mais outra” – pertencem ao mesmo autor, o que não costuma ocorrer com freqüência em obras desviadas.

Em relação à violação da linguagem padrão vigente na Oficina Guaianases, essa obra, assim como a primeira, apresenta poucas alterações em relação às demais, pois retrata uma figura humana, de maneira figurativa com traços expressionistas. Entretanto, o que particulariza essa obra e, consequentemente, cria o efeito de *estranhamento* está diretamente relacionado com as tarjas pretas, motivo artístico com bastante valor simbólico que se apresenta como o “componente dominante” da composição, uma vez que se destaca contrastando com a figura humana delicada com

traços de criança, singularizando e desautomatizando o espectador, para reforçar a apreensão para questões subjetivas inerentes à obra.

4.2.3 Análise 3

É uma questão de lógica

Autor: DE MOURA, José
Local: Olinda - PE
Editor: *Oficina Guaianases de Gravuras*
Data: 1978
Palavras-chave: Artes plásticas – litogravuras
Fonte: Biblioteca Joaquim Cardoso - BJC/CAC
Descrição: 1 litogravura: p&b
Idioma: Português
Propriedade: Universidade Federal de Pernambuco
Disponibilidade: Acervo de Obras Raras / BJC
Local Físico: LTY
Projeto: *Arte e Tecnologia – Cuidando da Memória*

4.2.3.1. Aspectos pré-iconográficos

O motivo artístico que compõe a gravura é uma Mulher com chapéu e decote, os níveis de representação da imagem são o figurativo e também o simbólico. Alguns pontos estão presentes na composição, com maior destaque para o decote dos seios da mulher, que são dois pontos de forte atração na figura, pois, de acordo com alfabetismo visual (DONDIS, 1973), quando afastados, os pontos tendem a criar uma repulsa aumentando a disputa no poder de atração. Também ocorre a presença de pontos em detalhes próximos à linha que se estende da boca, o que seria algo parecido com parafusos presos na face, próximos a bochecha da mulher. O elemento da linha está presente nos contornos da figura, definindo bem as formas, podendo aparecer de maneira bem enfática numa linha grossa e escura, como os contornos do chapéu e dos seios, ou até mesmo em linhas mais finas e delicadas – como os contornos da renda do chapéu e dos olhos da mulher. As formas básicas presente no desenho são variadas, podendo ser circulares, nas regiões dos seios e do rosto, ou formas quadradas, na estampa da blusa.

As direções das linhas, na composição, são predominantemente curvas. As variações de tons definem bem o volume das formas e separa o fundo da figura através do contraste claro e escuro. As cores presentes no desenho são, basicamente, o preto com suas gradações tonais, e o branco do papel, que apresenta uma tonalidade um pouco mais escurecida para o cinza. O elemento da textura está presente na estampa quadriculada da blusa, o que cria certa ambiguidade, pois a faz se confundir com um piso de cerâmica quadriculada. Em relação à escala, o elemento mais destoante é o pescoço da mulher, que está numa proporção maior em relação ao restante da figura. Outra consideração a se fazer é o tamanho dos seios, um está um pouco maior do que o outro e ambos estão muito pequenos, em relação ao pescoço. A idéia de dimensão da figura se dá através da gradação de tonalidade e da relação figura e fundo; e, por fim, a idéia de movimento está presente principalmente na malha quadriculada, como se ela estivesse oscilando.

4.2.3.2. Aspectos iconográficos:

Em relação aos significados dos motivos artísticos, essa obra apresenta muitas questões de estranhamento que faz com que a técnica seja mencionada durante toda

análise referente aos "aspectos iconográficos" (PANOFSKY, 1995). A principio, o principal motivo artístico da gravura representa o busto de uma expressiva mulher com chapéu rendado e com uma roupa bastante decotada na região dos seios. Entretanto, algumas características dessa imagem, criam em nós certa confusão, uma ambiguidade de significados que nos faz apreciar e analisar a obra com mais cautela e apreensão, a fim de resolver tais questões. Isso, por conseguinte, provoca um prolongamento no "tempo de percepção" (CHKLOVSKI, 1919) característica comum à técnica de estranhamento, e primeira constatação dessa subseção de análise. Entre os demais estranhamentos presentes na obra, uns dos que mais se destacam é em relação ao motivo artístico principal, a própria mulher, que, no caso, possui diversas "singularizações" (CHKLOVSKI, 1919), como a ausência das auréolas dos seios e até mesmo o próprio formato dos seios exageradamente arredondado, com linhas fortes em quase toda a região, o que nos reforça a sensação de inquietação e aumenta o interesse de investigação sobre a obra. Portanto, os seios da mulher e o seu próprio rosto seriam os "componentes dominantes" (MUKAROVSKY, 1967) da composição, por apresentar deformações esteticamente intencionais em relação aos demais motivos artísticos e gerar um significado ambíguo, quando agregado aos outros elementos.

Outro elemento ambíguo na imagem é o quadriculado xadrez na gravura que ora parece ser a blusa da mulher ora aparenta ser o piso ao fundo do desenho, como se o busto se limitasse apenas aos seios e o pescoço da mulher. Tais características remetem-nos à "incerteza intelectual" mencionada por Freud (1919) e também proporciona um aumento no tempo de percepção da obra. Outra característica pertinente dessa imagem é em relação aos traços físicos dessa mulher, porquanto, sutilmente, se aparentam com traços "masculinizados", isso pode ser percebido pela saliência da traquéia no pescoço, pelo formato do queixo grande – e robusto – e pela falta de delicadeza nos traços do rosto. Essas características são ainda mais evidenciadas quando observamos que o formato do busto, com os seios (componente singularizado na obra), agregados ao pescoço e à cabeça da mulher, formam um aspecto subliminarmente fálico, aumentando a presença masculina na obra e ampliando expressivamente o efeito de estranhamento sobre ela.

Mais um elemento de estranheza no desenho, que ainda faz aumentar sua complexidade de significados, diz respeito à continuação da linha da boca da mulher, que vai até a região da orelha camuflada pelo chapéu. Algo que fica ainda mais estranho com os "parafusos" próximos a essa região, como se prendessem a sua boca impedindo-

a de falar algo. Essa singularização nos remete a uma liberdade poética do autor que provoca ainda mais uma apreensão subjetiva da obra, "objeto como visão" (CHKLOVSKI, 1917), pois juntamente com os seios exagerados formam os dois elementos de maior singularizadade da imagem, e consequentemente de maior estranhamento. E, para encerrar os "aspectos iconográficos" (PANOFSKY, 1955) dessa imagem, ainda precisa ser mencionado o olhar de lado da mulher, que transmite um ar misterioso como se ela soubesse de algo secreto e revelador, de modo a fazer uma analogia com o título intrigante da obra – "é uma questão de lógica". Mas... O que seria uma questão de lógica? Essa é outra pergunta que fica em aberto.

4.2.3.3. Aspectos iconológicos

José de Moura é um artista que interagiu com várias gerações de artistas outros pernambucanos, construindo muita amizade e laços, evidentes em alguns trabalhos coletivos do pintor. De formação principalmente acadêmica, Moura passou por várias escolas, entre elas a Escola de Artes da UFPE e a Escola Técnica Federal de Pernambuco. Nos anos 70, época em que foi produzida essa gravura, J. Moura como também é conhecido, "deixou um pouco o pincel de lado e passou a trabalhar com gravura" (ALMEIDA, 2004). A poética de José de Moura, além do refinamento técnico, é marcada por ser "rico em conteúdo e certa subversão" (CAVANI, 2004), pela provocação e pela "brincadeira levada a sério", como ele próprio costuma dizer. Geralmente, suas obras também são marcadas pela construção de estórias e personagens, o que possibilita ao espectador uma interpretação diversa à percepção de sua arte.

Em relação à técnica litográfica, essa gravura apresenta algumas características bem versáteis, como as pinceladas de *touche*, que preenchem as áreas mais escuras da gravura; os *crayons* gordos e magros, que formam as áreas mais delicadas; os sombreados; e, também, os *crayons* de correção, que possibilitam apagar algumas áreas já riscadas no desenho aumentando o efeito de "esfumaçado" nas áreas claras da gravura, enfatizadas pelos degrades que se formam através dos contrastes de tons claros e escuros. Essa obra, mesmo possuindo aspectos eróticos, também apresenta em sua composição um sentido enigmático – até mesmo subliminar –, o que enriquecem ainda mais a percepção e interpretação realizada pelo público sobre os signos contidos na

obra; que, por sua vez, relacionam-se diretamente com os princípios da incerteza intelectual, citados por Freud (1919), e do aumento do tempo de percepção, citado por Chklovski (1917).

Em relação à violação da linguagem padrão do grupo, essa gravura também apresenta características formais semelhantes às demais, como traço orgânico, as cores preto e branco, e o sombreamento forte (característico da técnica litográfica). Essas características são bem comuns ao repertório coletivo da Oficina Guaianases, porém, nessa gravura em específico, se evidencia grandes distinções, sobretudo devido a fatores de estranhamento, como a ambiguidade presente na interpretação da obra que reforça a apreensão prolongada associado ao "tempo de percepção" do conceito singularização do objeto (CHKLOVSKI, 1917) e que também nos remetem a "incerteza intelectual" citada por Freud (1919).

.

4.2.4 Análise 4

Engaiolados

Autor: PINHEIRO, Luciano
Local: Olinda - PE
Editor: *Oficina Guaianases de Gravuras*
Data: 1979
Palavras-chave: Artes plásticas – litogravuras
Fonte: Biblioteca Joaquim Cardoso – BJC/CAC
Descrição: 1 litogravura: color., 64x80 cm
Idioma: Português
Propriedade: Universidade Federal de Pernambuco
Disponibilidade: Acervo de Obras Raras / BJC
Local Físico: LITO L1130
Projeto: *Arte e Tecnologia – Cuidando da Memória*

4.2.4.1. Aspectos pré-iconográficos

O motivo artístico que compõe a gravura é um busto de mulher com duas cabeças de cachorro engaioladas. De nível simbólico de representação, a imagem traz elementos que representam algo além de sua figuração. O elemento básico do ponto pode ser observado nos vários alvos de atração e seus respectivos agrupamentos, por exemplo, na parte superior do desenho cada cabeça de cachorro representada individualmente exerce uma forte atração. Ou seja, são dois pontos de atração, no entanto, por estarem bem próximos, acabam se agregando em um único centro de atenção: a cabeça. Isso também ocorre com os seios, que por estarem bem próximos um do outro também se agrupam gerando o segundo ponto de atração da figura. Além disso, um seio é diferente do outro, o que proporciona um aumento em dinamicidade na composição. Devido a suas singularizações, e principalmente ao contraste de forma e significados pertencentes a esses dois pontos de atração, podemos considerar que as cabeças e os seios, são os "componentes dominantes" (MUKAROVSKY, 1967) da composição, o que justifica esse devido destaque a esses elementos .

Em relação aos Fundamentos do Alfabeto Visual (DONDIS, 1973), que trata questões relativas à composição da imagem, podemos afirmar que essa imagem possui determinado grau de nivelamento, tendo em vista está posicionada bem ao meio do centro geométrico da figura, porém apenas a cabeça de cachorro mais clara quebra um pouco essa harmonia, criando uma maior dinamicidade, inclinando um pouco para esquerda o eixo vertical de equilíbrio da imagem formado pelos dois centros de maior atração: as duas cabeças engaioladas e o busto com os seios.

Já o "elemento básico" (DONDIS, 1973) da linha aparece sutilmente contornando a figura, de maneira leve e irregular, às vezes se confundindo com o próprio preenchimento do desenho. Também se faz presente nas finas linhas que seguem da base do busto até o pescoço, enfatizando a representação do que seria uma gaiola. As formas básicas que compõe o desenho são variadas: circulares, na base do busto e nos seios da figura; quadradas, na gaiola que prende a cabeça dos cachorros, e, também, nas formas do busto e do braço; e triangulares, nas regiões da orelha e nos focinhos dos cachorros. As direções das linhas na figura também são bem diversas: horizontais e verticais e também diagonais, principalmente na parte superior da figura, onde ficam a gaiola com as duas cabeças de cachorro; e circulares, na região da base do

busto e dos seios da criatura representada na figura, o que gera um contraste de formas na composição.

As poucas variações de tom sugerem o volume nas formas arredondadas do busto, do braço e dos seios, também fazem uma distinção de uma das cabeças de cachorro com a estrutura que o prende, através do contraste claro e escuro. Em relação às cores, basicamente, são três presentes na figura, duas cores em tonalidades terrosas – uma próxima ao marrom e a outra a um bege alaranjado – ambas as cores ajudam a valorizar os detalhes e fazem uma distinção entre as duas cabeças de cachorro através do contraste de cor. Faz-se, também, presente a cor do papel, algo próximo a um bege claro e que marca o fundo da composição. O elemento da textura praticamente não existe na figura, porém, em algumas partes mais claras de preenchimento, como cabeça mais clara do cachorro, a ausência de tinta cria um aspecto sutil de textura. Em relação à escala, as cabeças de cachorro, juntamente com a estrutura que as prende, são os elementos de maior proporção no desenho, o que aumenta o seu poder de atração e destaque a esses elementos. A idéia de dimensão da figura se dá através da variação de tonalidade, claros e escuros. A idéia de movimento está presente na posição das cabeças e na posição de um seio em relação ao outro.

4.2.4.2. Aspectos iconográficos:

Essa gravura também apresenta algumas características simbólicas em sua composição, porém, analisando separadamente cada elemento que a compõe, podemos afirmar que o busto feminino apresenta algumas características que o deixa parecido como algo semelhante à representação de uma escultura, por estar recortado em uma espécie de bandeja: com os braços também cortados, como frequentemente acontece em obras escultóricas. Da bandeja para as cabeças seguem algumas linhas finas e irregulares, como se fossem os arames da gaiola mencionada no título da obra e que justamente prendem as cabeças de cachorro, o componente dominante, elemento de maior destaque na composição. Apesar de serem duas cabeças, elas estão ligadas no mesmo corpo, que nesse caso é um corpo de uma mulher, uma espécie de criatura antropomórfica siamesa, que, no caso dessa representação, tem um aspecto evidentemente simbólico, são signos que representam algo subjetivo expressado pelo

autor, que possivelmente estão ligados ao instinto, à agressividade, há algo que precisa ser domado ou preso.

Outros elementos que compõem a gravura e merecem ser mencionados são: o prisma triangular que prende as cabeças. O inusitado é que ele está representado como se fosse um objeto translúcido na face que fica de frente da imagem, estratégia do autor para facilitar a visualização dos cachorros. Por fim, os olhos da criatura, que estão configurados numa perspectiva com características semelhantes às representações cubistas, em que são representadas várias faces do mesmo objeto em apenas uma imagem bidimensional.

Em relação aos aspectos iconográficos de estranhamento, e que talvez, diferencia um pouco mais essa gravura em relação às demais escolhidas, seria uma característica particular em criar uma sobreposição de significados, o que ocorre através da associação de elementos completamente distintos. No caso, esses elementos seriam as cabeças de cachorro engaioladas em contraponto com o busto feminino "escultórico". Esses elementos não têm nenhuma associação direta, só quando – juntos – cria uma espécie de estranhamento, algo parecido com os conceitos de imagem surrealista, citados no primeiro capítulo desta dissertação, no qual Mario de Micheli (2001) descreve como "provocador ótico" que se baseia na "dissimilitude", "aproximando realidades distintas" e violando leis da ordem natural e social, causando um choque violento ao estímulo no despertar da imaginação.

4.2.4.3. Aspectos iconológicos:

Ao longo de sua carreira, Luciano Pinheiro construiu uma identidade poética, pautada em uma multiplicidade de influências e vasta diversidade temática. Mesmo assim, seu trabalho possui muita personalidade, subjetividade e introspecção, que, na maioria das vezes, refletem em motivos artísticos bastante singulares e com características de estranhamento. Não obstante, vale destacar algumas características recorrentes em seus trabalhos, como o forte cunho político-social; a presença do cotidiano em suas obras; os temas eróticos, muitas vezes, com uma conotação de protesto às censuras e opressões realizadas durante o período da ditadura militar e aos "bons costumes" religiosos, como ele mesmo havia citado. De acordo com Elizabet

Soares de Souza (2011), a poética de Luciano possui uma conotação expressionista onde é perceptível a influência da ficção cientifica, com clima de estranheza e fantasia, e da arte infantil, da qual nutre a liberdade criativa do artista.

O traço infantilizado é um aspecto presente na obra "Engaiolados", principalmente no desenho dos cachorros. Essa característica evidencia ainda mais a questão de estranhamento na obra, pois de acordo com Freud, alguma angústia ou complexo – quando reprimido na infância – pode retornar na vida adulta como algo aterrorizante e passível de estranhamento, principalmente quando é algo traumático. Outra questão evidenciada nessa obra é o lado erótico, presente nos bustos desnudos da mulher, essa questão é bastante recorrente nas gravuras de Luciano Pinheiro e pode está relacionado ao contexto político de censura, como uma crítica, como o próprio artista cita uma "gravura de protesto" (PINHEIRO *apud* OTERO, 2008, p. 44).

Em relação à linguagem padrão praticada na Oficina Guaianases, essa gravura apresenta algumas pequenas particularidades. A primeira delas é em relação à técnica, pois essa gravura é uma minoria em relação às demais obras do acervo, pois é uma das poucas gravuras coloridas antes da década de 80, composta por duas cores distintas. O que necessariamente deve ser considerado é que na técnica litográfica, para cada cor impressa, é preparada uma matriz. Entretanto, pode-se aproveitar, eventualmente, uma única matriz para se fazer as duas impressões – isso ocorrerá quando a área do desenho, que não deverá ser impresso novamente, é isolada. Outro fator, que particulariza essa gravura em relação às demais, é o traço referente à poética de Luciano Pinheiro, que se diferencia dos demais autores por ser algo mais agressivo, explicito, e irônico, muitas vezes cômico e, por fim, a sobreposição de motivos artísticos totalmente distintos, característico da estética surrealista e já descritos em capítulos anteriores nesta pesquisa.

4.2.5 Análise 5

Proezas Gestuais

Autor: VIANA, José Carlos
Local: Olinda - PE
Editor: *Oficina Guaianases de Gravuras*
Data: 1978
Palavras-chave: Artes plásticas – litogravuras
Fonte: Biblioteca Joaquim Cardoso – BJC/CAC
Descrição: 1 litogravura: p&b.
Idioma: Português
Propriedade: Universidade Federal de Pernambuco
Disponibilidade: Acervo de Obras Raras / BJC
Local Físico: LITO J797
Projeto: *Arte e Tecnologia – Cuidando da Memória*

4.2.5.1. Aspectos pré-iconográficos

O motivo artístico que compõe a gravura são dois corpos entrelaçados, um masculino e um feminino. Os níveis de representação da imagem são o figurativo e o abstrato. Ao todo, podemos considerar três pontos com forte atração. O primeiro deles exerce maior atração e seria da cabeça da mulher, juntamente com o circulo escuro que se forma por trás. Podemos, também, considerar outros dois pontos com forte atração: a cabeça e as nádegas do rapaz, de modo a formar, esses três pontos, um triangulo inclinado para a esquerda, devido à distância dos pontos geram uma repulsa na disputa por atenção, de acordo com os fundamentos do alfabeto visual (DONDIS, 1973). Em relação ao equilíbrio, há uma instabilidade já que o triângulo formado por esses três pontos se encontra inclinado. Na figura, a linha não apenas compõe os contornos das formas do corpo, e dos detalhes do rosto e do cabelo, mas também, aglomeradas em muitas, criam uma tonalidade que preenche a forma e sugere volume, através de luz e sombra. A forma básica predominante do desenho é o circulo, principalmente nos detalhes que compõe o desenho do corpo. Outra forma também presente na composição é a quadrada, nas linhas escuras que cortam a figura e formam o fundo do desenho.

As direções mais presentes no desenho são as horizontais, no fundo da figura, e as circulares, nas linhas que formam os corpos. As variações de tom na figura ajudam a distingui-la do fundo e sugere a noção de volume dos corpos através do contraste claro e escuro. As cores presentes no desenho são, basicamente, duas, o preto – um pouco azulado – e suas variações tonais, que formam todo o desenho e o fundo, criando um contraste com a outra cor: o branco do papel, que compões as partes claras do desenho através da ausência de tinta. O mais próximo de textura que há na figura são as linhas cruzadas do cabelo que indicam o volume e direção dos fios e algumas manchas escuras que também são compostas por linhas cruzadas e estão presentes próximos às linhas de fundo do desenho.

Em relação à escala, a figura apresenta-se bastante proporcional em afinidade às partes entre si e com o todo. A noção de dimensão é dada através da variação tonal de claros e escuros. A figura é bastante dinâmica e sugere a idéia de movimento através do gesto dos corpos.

4.2.5.2. Aspectos iconográficos

Os elementos de maior importância que compõe essa gravura são os dois corpos envolvidos, outra característica importante é a maneira como eles se relacionam o que condiz bastante com o título da obra: *poesias gestuais*. Os elementos que estão ao fundo da gravura também tem um papel importante na configuração da imagem, uma que eles equilibram a composição e reforçam o contraste com as partes claras em primeiro plano na gravura. A expressão no rosto da mulher é de seriedade, com um olhar compenetrado, com se estivesse atenta ao que está fazendo o homem na imagem. Ambos os corpos estão nus, porém de acordo com a posição deles, essa nudez não fica muito evidenciada, não é algo explícito, apresentando – dessa maneira – uma conotação poética e erótica à obra. Pois, mesmo não havendo o sexo explicito no desenho, ele insinua algo próximo a isso, devido à nudez dos corpos e o entrelaçamento entre eles. Como descreve Paulo Mendes (2005, p. 27) "O erotismo está relacionado com a sensualidade, com a representação sexual suave, implícita.".

Em relação aos aspectos icnográficos, um dos elementos de maior *estranhamento* na gravura é a postura em que se encontra o corpo masculino, "componente dominante" (MUKAROVSKY, 1967) da composição, principalmente devido à deformidade estética na representação de sua coluna, envergada de maneira irreal, com uma flexibilidade notadamente impossível à anatomia humana. Essa é, à primeira vista, a "singularização" (CHKLOVSKI, 1917) com maior deformidade, e também a mais enfática na composição, que reforça a impressão poética e ratifica o título da obra "poesias gestuais". Contudo, outro elemento, também de grande inquietação na gravura, ocorre em relação ao posicionamento entre os dois corpos que causa uma enorme sensação de "incerteza intelectual" (FREUD, 1919), quando vista rapidamente através de uma percepção primária as pernas que pertencem ao corpo masculino aparentam ser a continuação do corpo feminino, mesmo que, depois de uma percepção mais atenta, essa sensação seja amenizada.

4.2.4.3. Aspectos iconológicos

Pintor, desenhista e gravador José Carlos Viana nasceu em Olinda, em 1947, foi um personagem bastante participativo na Oficina Guaianases, sendo um dos sócios

fundadores e diretor entre os anos de 1979 a 1987. Com uma poética dramática, muitas vezes figurativa expressionista, a obra de José Carlos Viana, de acordo com Emanoel Araújo (2007), é uma obra aberta, na qual levanta perguntas. Visto isto, evidencia-se a necessidade de se deter diante dela, como se fosse um comentário escrito onde a figura substitui a palavra, e, nesse processo de leitura, essas questões são sempre resolvidas pelo espectador. O seu desenho é um múltiplo de idéias, marcado pelo figurativismo fantástico e pelo lúdico erotizante, que enfatiza a representação dos corpos de ambos os sexos.

Em relação à linguagem padrão praticada na Oficina Guaianases, essa composição estabelece várias semelhanças formais em relação às demais obras, como o traço orgânico, os sombreamentos, o preto e branco característico da primeira fase do movimento, a figuração, entre outros... Porém, com exceção da obra *Engaiolados* de Luciano Pinheiro (1979), que, além da presença da cor, faz uso de uma técnica de *estranhamento* semelhante ao conceito de imagem surrealista. O principal elemento que destoa nessa gravura, em relação às demais que não foram selecionadas, é a presença do *estranhamento* em sua composição, assim como as outras gravuras analisadas anteriormente. Nesse caso, contudo, esse elemento está de fato relacionado à incerteza intelectual descrita por Freud (1919) e justamente ocorre na deformidade da postura masculina e na maneira de como se "misturam" os corpos, o que faz confundir a interpretação do espectador sobre em que posição está o homem e a mulher e o que eles estão fazendo, consequentemente aumentando "o tempo de percepção" (CHKLOVSKI, 1917) sobre a obra. Essa é uma questão aberta e central neste trabalho – e, como já dito, só será respondida pelo espectador.

4.2.6 Análise 6

Le ciel mat

Autor: HAARLE, Carlos
Local: Olinda – PE
Editor: *Oficina Guaianases de Gravuras*
Data: 1983
Palavras-chave: Artes plásticas – litogravuras
Fonte: Biblioteca Joaquim Cardoso – BJC/CAC
Descrição: 1 litogravura: color
Idioma: Português
Propriedade: Universidade Federal de Pernambuco
Disponibilidade: Acervo de Obras Raras / BJC
Local Físico: LITO C 94
Projeto: *Arte e Tecnologia – Cuidando da Memória*

4.2.6.1. Aspectos pré-iconográficos

O motivo artístico que compõe a gravura são manchas abstratas, o nível de representação da imagem é o abstrato. Nessa gravura não há representação dos elementos do ponto ou da linha explicitamente, há apenas manchas coloridas. Não obstante, a composição, com duas manchas retangulares de cores distintas, cria uma linha horizontal na junção desses elementos. A forma básica que predomina na composição é a quadrada, delimitando toda a imagem e as duas manchas coloridas através desses retângulos. Como as formas básicas presente no desenho são quadradas, as direções mais comuns presentes na imagem são as horizontais e verticais. A variação de tom na composição se caracteriza através da intensidade de tinta em algumas partes, o que proporciona áreas mais claras, principalmente, ao centro onde as manchas claras formam um elemento de composição na gravura.

A gravura, basicamente, possui três cores: um preto azulado, no retângulo inferior do desenho; um vermelho, próximo a um vermelho magenta, no retângulo superior; além da cor branca do papel, que aparece nas áreas claras do desenho onde não há tinta. Pode-se observar, também, um tímido degrade que se forma ao centro na junção das cores. Algumas áreas, também com pouca tinta, criam um aspecto de textura, isso ocorre quando as manchas brancas se misturam com a cor criando essa impressão. Em relação à escala a figura, que é quase simétrica, composta basicamente por dois retângulos horizontais o retângulo inferior, que é um pouco maior do que o retângulo superior, a figura é totalmente plana não tem a idéia de dimensão e a idéia de movimento é estática.

4.2.6.2. Aspectos iconográficos:

Por estar no nível de representação abstrato, essa gravura apresenta um grande grau de subjetividade em relação às demais. Dessa forma, ela é bastante aberta às interpretações, o que dificulta uma interpretação iconográfica única e objetiva. Todavia, a única pista para um significado coletivo e objetivo se dá através do nome da gravura: “Le ciel mat”, isso ajuda a compreender a obra, pois, traduzindo “Le ciel mat”, teríamos “O Céu sem brilho”, em livre tradução. E, quando associamos o título da obra com a imagem, somos conduzidos a identificar o degrade de cores existentes na gravura, como

sendo um céu, se pondo ou nascendo de maneira obscura e “sem brilho”. Considerando essas interpretações, as manchas mais claras na figura seriam a representações de nuvens e o degrade de cores as variações de luz e de cor característicos de um (pôr ou nascer) do sol; por fim, alguns pequenos pontos em detalhes brancos sugerem o que seriam estrelas nesse céu.

4.2.6.3. Aspectos iconológicos:

O maior fator de estranhamento dessa gravura ocorre devido à violação da linguagem padrão, exercida na Oficina Guaianases. Tendo em vista que o trabalho do artista plástico Carlos Haarle tem uma poética bastante diferenciada dos demais artistas que fazem parte do movimento, suas obras são marcadas pelo abstracionismo, enquanto a maioria das obras que fazem parte do acervo Guaianases está no nível de representação figurativo – característica predominante nas artes visuais de Pernambuco, àquela época, que nesse caso representam à linguagem padrão a ser alterada. Essa característica acentua a parcela de estranhamento em sua obra, ainda mais que, quando uma obra se diferencia do contexto em que se incluí, ou seja, da linguagem padrão em que está inserida, é passível de causar estranhamento no espectador.

Em relação à técnica de produção, essa gravura apresenta alguns elementos importantes a serem ressaltados. A principio, é realizado todo preenchimento do espaço a ser impresso, formando um retângulo a ser colorido. Posteriormente, possivelmente com um ácido, é retirado um pouco de tinta realizando algumas manchas mais claras ao centro da gravura, o que seriam as “nuvens” do céu. E, para concluir, é preparada a tinta a ser impressa em duas partes no mesmo rolo de tinta, o que gera o degrade presente nessa composição.

4.2.7 Análise 7

Chove, 3 homens brotam do chão

Autor: Rinaldo
Local: Olinda – PE
Editor: *Oficina Guaianases de Gravuras*
Data: 1987
Palavras-chave: Artes plásticas – litogravuras
Fonte: Biblioteca Joaquim Cardoso – BJC/CAC
Descrição: 1 litogravura: color., 65x48 cm
Idioma: Português
Propriedade: Universidade Federal de Pernambuco
Disponibilidade: Acervo de Obras Raras / BJC
Local Físico: L.879
Projeto: *Arte e Tecnologia – Cuidando da Memória*

4.2.7.1. Aspectos pré-iconográficos

O motivo artístico que compõe a gravura é um desenho infantil que representa três personagens masculinos sobre um fundo vermelho. O nível de representação da imagem é o simbólico, pois esse tipo de representação está associado a outros fatores que não estão representados diretamente no desenho, como o universo infantil. Nessa gravura o elemento do ponto aparece principalmente na cabeça dos três personagens, elementos de maior destaque na composição; e, também, em alguns detalhes dos olhos e do nariz do personagem do centro, além do personagem do lado esquerdo. A linha é o elemento central da composição, pois, a partir dela, é que se formam todos os elementos que compõe o desenho, ela se caracteriza por ser fina e rabiscada na maioria das partes, um pouco mais grossa nas linhas que representam o corpo delgado dos "três homens", fina e curta na representação do que seriam as gotas que cai da chuva. As três formas básicas estão presentes na composição, com maior destaque para a forma quadrada que sugere o formato das cabeças dos personagens. A forma circular pode ser encontrada em detalhes, como os olhos e o nariz, e a forma triangular aparece em alguns elementos ao fundo entre os três personagens, respectivamente a direção mais comum nas linhas do desenho são as direções horizontais e verticais, também aparecem às direções diagonais nas linhas do cabelo e dos elementos triangulares que estão ao fundo do desenho.

Não existe variação de tom na imagem, ela possui apenas duas cores: um vermelho, que preenche todo o desenho; um branco do papel, que está presente nos traços do desenho e nas bordas da gravura. As linhas da chuva e do cabelo criam um aspecto mais próximo do que seria uma textura. Em relação à escala, as figuras apresentam um super dimensionamento das cabeças para reforça a expressão dos personagens, a composição da gravura é totalmente plana e a idéia de dimensão só aparece de maneira sutil, através dos elementos que se encontra em segundo plano, o que sugere uma continuidade na profundidade do desenho. Por fim, em relação ao movimento, o único elemento que configura uma ação é a chuva que sugere um movimento descendente na direção vertical.

4.2.7.2. Aspectos iconográficos

A primeira característica dessa composição, que atraí muita atenção, a enceto, é o traço infantilizado dos motivos artísticos. Tal associação ao universo infantil é devido à simplicidade das formas e detalhes que compõe o desenho, com traços desajeitados sem muita pretensão estética, pouco acabamento formal, representações caricaturais de homens com corpos de "palitinho" em apenas duas cores: o branco das linhas e o vermelho ao fundo do desenho. Todas essas características nos fazem perceber uma conotação cômica para a obra, que, mesmo sendo infantilizada, apresenta o sentido enigmático explicitado pelo título da obra: Chove, 3 homens brotam do chão.

Nesse sentido, o "componente dominante" (MUKAROVSKY, 1967) dessa gravura é a representação infantilizada dos três rapazes e suas expressões, que, iconograficamente associada às técnicas de estranhamento, pode ser relacionada com o conceito do inquietante de Freud (1919) em que o psicanalista afirma que "todo impulso relacionado às emoções se transforma em angustia quando reprimidos, independente da origem desse sentimento". O psicanalista sugere, ainda, que essas repressões muitas vezes são feitas ainda na infância e, portanto, conclui que "o inquietante é o retorno desse elemento angustiante que retorna algo muito familiar à psique". (SCHELLING *apud* FREUD, 1919, p. 360). Na gravura, um pouco dessa angustia é evidenciada por uma lágrima no personagem do canto direito, o que dá uma maior profundidade a composição e cria uma atmosfera de sentimentos relacionados ao sofrimento, para um desenho que a primeira vista aparenta ser bobo e infantilizado.

4.2.7.3. Aspectos iconológicos

A liberdade de experimentação estética é uma das características do trabalho de Rinaldo, essa liberdade conduz há uma identidade poética bastante diversificada, marcada pela pluralidade e multiplicidade de sentidos; atribuindo dessa maneira um caráter peculiar a cada obra, e, de uma maneira geral, ao seu estilo poético. Contudo, uma característica em particular é bastante recorrente em seu trabalho, é a presença da figura humana, e, assim como Gil Vicente, as obras de Rinaldo nos remetem ao outro, como se fossem um espelho de nós mesmos, como diz Sebastião Pedrosa:

> Os retratos de Rinaldo são ao mesmo tempo fascinantes e perturbadores por que nos levam a refletir sobre nós mesmos e sobre a condição humana. Em determinado momento achamos que seus retratos são traquinice de menino; em seguida, percebemos toda a pujança da dor e aflição estampada nas figuras. (PEDROSA, 2011, p. 269).

A condição de Estranhamento que influenciou diretamente a escolha dessa gravura entre as demais, diz respeito ao critério de estranhamento em relação ao contexto, pois, assim como a gravura de Carlos Haarle, essa obra de Rinaldo destoa completamente da linguagem poética padrão da Oficina Guaianases que, mesmo marcada pela multiplicidade de temas e poéticas distintas, apresentam algumas características em comum, como já havia sido descrito no capítulo que se refere ao contexto nesta dissertação. Outra característica interessante a ser ressaltada nessa gravura é relativa ao método de produção desta obra, conhecida como maneira-negra, a técnica consiste em preencher toda a superfície da matriz com uma tinta de suporte para, em seguida, ser realizada a raspagem da área que servirá como o desenho, enquanto que parte onde irá absorver a tinta será o fundo. No caso dessa gravura, a raspagem seria o desenho infantil que se sobressai do fundo vermelho.

4.3 Resultados

Analisando de uma maneira geral as gravuras selecionadas, e, consequentemente possuidoras da técnica de estranhamento, sob a ótica dos seus aspectos pré-iconográficos, ou seja, em relação aos motivos artísticos e aos aspectos formais, podemos observar que algumas características são bem recorrentes. Entre essas características podemos citar as linhas, geralmente curvas e bem orgânicas, valorizando o traço do autor e o ato da criação de acordo com a emoção transmitida na obra, às vezes suave, outras vezes bem enfático, muitas vezes com o auxílio das pinceladas de *touche*, como na obra "Sem espaço", de Flávio Gadelha, e na obra "É uma questão de lógica", de José de Moura.

Outra questão pré-iconográfica bastante interessante, e que diz respeito à técnica de estranhamento, é que em todas as gravuras há uma forte evidência no "componente dominante" (MUKAROVSKY, 1967) da composição, ora por um aumento na escala

desse componente, como na obra "Engaiolados" – de Luciano Pinheiro –, em que as cabeças de cachorros (componente dominante) estão bem grandes em relação ao busto, ora por agrupamento de pontos de atração, como nos seios da mulher na obra "Sem espaço", Flávio Gadelha. Também podemos citar um exemplo por contraste de forma, como ocorre na obra "ainda mais outra", de Gil Vicente, na qual as tarjas pretas (componente dominante) se destacam das formas arredondadas do rosto da figura, entre outros casos. Portanto, sempre haverá uma maneira em se destacar esse elemento dominante, em todos os aspectos, pois ele seria justamente o elemento "Singularizado" (CHKLOVSKY, 1917) na composição, do qual destoa da linguagem padrão, pano de fundo na composição, para ampliar esse contraste e reforçar o efeito de estranhamento.

Também podemos perceber a ocorrência de um procedimento que se relaciona diretamente com a técnica de estranhamento, seria a ambiguidade de percepção em uma obra. Essa característica pode ser observada na obra "É uma questão de lógica", de José de Moura, e diz respeito aos elementos implícitos, subliminares, que precisam ser analisados com cautela e – muitas vezes – sendo necessário "prolongar o tempo de percepção" (CHKLOVSKI, 1917) a fim de decifrar os códigos semióticos ali presentes e reforçar a impressão poética sobre a obra. Essa característica também se relaciona com "incerteza intelectual" (FREUD, 1919), pois, em uma obra ambígua, geralmente o artista não deixa nada claro e o espectador, inquieto e duvidoso, apenas cria suposições.

Outra característica importante, e bem presente em todo o acervo guaianases, diz respeito às gradações tonais ou sombreamento. Esse efeito é bastante valorizado pela técnica litográfica, pois os *crayons* litográficos possibilitam várias tonalidades de tons e ainda é possível suavizar o traço com os *crayons* de correção. Entre os demais aspectos formais, outro que também é interessante mencionar diz respeito à ausência de cor, principalmente, nos primeiros anos do movimento, entre os anos de 1974 e 1979, pois, como já citado anteriormente, nesse período havia um predomínio do preto e branco nas composições.

Analisando iconograficamente, os temas e significados em relação aos motivos artísticos recorrentes, podemos observar que existe a preferência de alguns autores por temas eróticos, o que geralmente é passível de causar *estranhamento*, pois, e de acordo com Freud (1919), o inquietante ocorre quando algo que deveria estar oculto aparece. Nesse caso, esses "elementos inquietantes" – muitas vezes – estavam associados às provocações políticas, uma vez que existiu uma conotação de protesto que se manifestou na nudez retratada nas obras, justamente para inquietar os mais

conservadores e repudiar a censura exercida pela ditadura militar na época. Outro motivo artístico que também aparece nas obras selecionadas, e que muitas vezes pode ser associados ao estranhamento, são os motivos infantis. Ou seja, alguns artistas agregam a sua poética traços infantilizados, desenhos como se tivessem sido feitos por crianças. Essa condição é facilmente associada ao conceito: o inquietante (*Idem*, 1919), uma vez que envolvem complexos e traumas infantis, que podem retornar e se manifestar na fase adulta. Esse elemento de inquietação, citado pelo autor, é claramente perceptível na obra de Rinaldo e Luciano Pinheiro.

Analisando os aspectos iconológicos retratados nesta pesquisa, vale lembrar que essa subseção de análise teve várias limitações, em relação à profundidade do conteúdo devido ao tempo e ao aprofundamento exigidos em uma dissertação de mestrado. Entretanto, mesmo diante da diversidade poética dos autores abordados, e das possibilidades inerentes a técnica litográfica, vale ressaltar um ponto bastante importante na análise de estranhamento – a violação da linguagem padrão. Ora, considerando o contexto como um dos mais importantes fatores de análise, quando uma obra inserida em um determinando grupo específico se diferencia das demais obras desse mesmo grupo, seja por aspectos formais ou temáticos, dedutivelmente ocorrerá o estranhamento. Como exemplo, podemos citar os trabalhos de Carlos Haarle, que possuem poética abstrata dentro de um movimento majoritariamente figurativo, que é a Oficina Guaianases.

No entanto, a equação do estranhamento é mais complexa e não limita a somente afirmar "estranhamento = violação da linguagem padrão", pois, mesmo contendo tal violação, é possível que a obra não tenha uma recepção estranha, ou até mesmo uma obra pode ser estranha sem que haja devida violação, ocorre quando a obra possui apenas uma temática de estranhamento, por exemplo, "morte" (FREUD,1919). Ainda podemos citar uma terceira alternativa, na qual a própria violação da linguagem padrão pode está relacionada simplesmente com a própria linguagem da obra ali analisada, sem haver uma comparação com as demais, como ocorreu na análise da obra "ainda mais outra", de Gil Vicente, em que o "componente dominante" (MUKAROVSKY, 1967) das tarjas pretas destoa dos próprios elementos da figura humana retratada na gravura "componente padrão" (*Idem*, 1967), através de um contraste de forma que contribuiu para a sensação de estranhamento.

Em suma, observamos que não existe uma regra fixa que determina o estranhamento em uma obra. Por conseguinte, a diversidade poética de obras que

possuem a técnica de estranhamento é imensurável, o que confirma a "amplitude" do conceito citada no começo da dissertação. Todavia, observamos que existem princípios norteadores que sugerem a presença do estranhamento como deformidades estéticas (CHKLOVSKI, 1917), associações entre elementos distintos (BRETON *apud* MICHELI, 1991), motivos artísticos relacionados com temas inquietantes (FREUD, 1919) e, principalmente, pela maneira que determinada obra se relaciona com o contexto a que ela está inserida, analogia com o conceito de Mukarovsky (1967), entre outros exemplos não investigado nesta pesquisa.

5. Conclusão Geral

Analisando detalhadamente a dissertação, depois de finalizada a pesquisa e realizada algumas reflexões, percebemos, que toda a estruturação do trabalho, de uma maneira generalizada, está baseada na diversidade. Essa amplitude de complexidade – que envolve tanto a diversidade de conceitos abordados, incluindo o contexto e os métodos utilizados, quanto a teoria do estranhamento propriamente dita – não impedem a criação de uma interessante convergência teórica e até mesmo empírica, a respeito do conteúdo gerado após o desenvolvimento da pesquisa. Essa sistematização teórica pode ser percebida, principalmente, através das interseções criadas uma vez relacionadas as teorias entre si. Logo, ao serem cruzadas as diversas ideias sobre o estranhamento, percebemos que são encontradas diversas semelhanças conceituais, além das contribuições especificas para cada conceito isoladamente.

Assim, para exemplificar de uma maneira mais clara, podemos citar o exemplo dos conceitos provenientes da teoria da literatura, como a singularização do objeto de Chklovski (1917) e a atualização de Mukarovsky (1967), ambos tem a finalidade da *desautomatização* do leitor, porém há certa complementação teórica entre os conceitos, tendo em vista que cada um traz contribuições específicas, como a noção de "linguagem poética" e "linguagem padrão", de Mukarovsky (1967), e o reconhecimento do "objeto como visão", além da importância do tempo de percepção através do obscurecimento da forma, citados por Chklovski (1917), entre outras. Empiricamente, notamos que, em relação aos aspectos formais da imagem, geralmente existe uma relação de ênfase no "componente dominante" da composição (MUKAROVSKY, 1967), seja por aumento de escala, contraste de forma ou cor, além de outros aspectos de destaque sobre os devidos componentes, em relação aos demais elementos da imagem.

Podemos, ainda, fazer uma comparação entre a relação da linguagem poética com a linguagem padrão no processo de atualização (*Idem*, 1967) com o conceito do inquietante de Freud (1919), pois essa analogia ocorre devido à necessidade de que, para acontecer o estranhamento, é preciso que o "componente dominante" se destaque do pano de fundo padrão. Ou seja, é preciso que haja um contraste entre os elementos. Em suas devidas proporções, esse mesmo contraste ocorre com o conceito de Freud (1919), no qual estabelece a equação de que o estranhamento seria ocasionado por situações novas (não-familiares), porém, com a presença de elementos já conhecidos

(familiares). Assim: uma relação entre opostos, bem como no conceito anterior. Portanto, as teorias se complementam e reforçam as ideias sobre a técnica de estranhamento de maneira mais estruturada e embasada.

Já durante a contextualização do objeto de estudo, Oficina Guaianases, foram encontradas talvez as maiores dificuldades metodológicas da pesquisa, pois essa seção foi formulada a partir de poucos fragmentos encontrados na literatura sobre a arte pernambucana, sobretudo durante a década de 70. Além do mais, houve a necessidade de se compreender um pouco do contexto global e nacional para perceber como o objeto de estudo se situa diante dos acontecimentos mais importantes do período – no que diz respeito aos impactos sociais, políticos, econômicos, culturais e históricos que envolvem a formação, o desenvolvimento e o fim do movimento artístico Oficina Guaianases. Entretanto, as decisões tomadas durante a elaboração desta etapa da pesquisa permitiram uma visão ampla e criativa sobre esse período, destacando alguns acontecimentos importantes na história; a importância de artistas renomados; algumas características sobre aspectos formais e temáticos na arte pernambucana, como a relação entre o tradicional e o novo, e o erotismo enquanto tema de arte; e, por fim, um pouco da própria história sobre a formação do grupo da Oficina Guaianases entre os anos de 1974 até 1995.

Em relação à metodologia, a dissertação também apresentou características diversas, desde os métodos de pesquisas até os métodos de análises. Pois, em relação aos "métodos de abordagem" (SIQUEIRA, 2005), conclui-se que mesmo partindo do pressuposto de utilizar o método dedutivo, que visa tratar do geral para o particular, no decorrer da pesquisa algumas características de outros métodos também são notáveis, como o método histórico, o método casuístico, o método de organização e o método analítico. Todos esses métodos integraram, por assim dizer, a pesquisa que, enquanto "método de procedimento" (*Idem*, 2005), pode ser classificado como um tradicional "estudo de caso" (Yin, 1994), como já citado anteriormente.

Essa diversidade e amplitude metodológicas também se apresentaram diante da organização da análise, pois a síntese metodológica utilizada para a utilização das críticas é composta por dois métodos de áreas distintas do conhecimento: A sintaxe da linguagem visual (design) e a iconologia (artes visuais). Entretanto, diante dessa complexidade, foi necessário reduzir o nível de aprofundamento das análises, no que corresponde principalmente aos aspectos iconológicos (conteúdo intrínseco) das obras, devido às limitações de tempo e aprofundamento inerentes à pesquisa de mestrado. Por

isso, foi adotado um critério que somente aborda os aspectos iconológicos de estranhamento das obras, a fim de suprir a demanda da pesquisa.

Em relação às análises, podemos afirmar que as limitações metodológicas, assim como os critérios adotados para seleção das gravuras analisadas contribuíram para uma abordagem mais direcionada e voltada à técnica de estranhamento. No entanto, tendo em vista a diversidade das obras que integram todo o acervo, seria impossível de ser representada por apenas 07 (sete) ou mais gravuras. Contudo, percebe-se que algumas características inerentes àquilo que foi denominado como a "linguagem padrão" do movimento, são visíveis nessa pequena amostragem, que de uma maneira objetiva, representa bem os critérios necessários para análise da técnica de estranhamento.

Sobre os resultados obtidos após as análises, podemos afirmar que algumas características inerentes ao universo estético, praticadas na Oficina Guaianases, contribuem para a ocorrência do estranhamento. Entre essas características podemos citar a figuração com viés "expressionista", como descreve Sebastião Pedrosa (*apud* OTERO, 2008), que intensificam as deformações esteticamente intencionais (característica comum ao estilo), pois, em relação à composição, a figuração justamente serve como "pano de fundo padrão" (MUKAROVSKY, 1967) e as deformações, ali presentes, se destacam como "componentes dominantes" (*Idem*, 1967) intensificando o poder de "atualização" (*Ibidem*, 1967), ou seja, de estranhamento na imagem.

Em relação ao estranhamento obtido a partir da violação da linguagem padrão, primeiramente, deve-se afirmar que diante da diversidade de artistas e obras, e principalmente diante da diversidade de aspectos formais e temáticos existentes no acervo, é quase inviável definir metodologicamente uma unidade padrão (bem definida) do que possa representar a Oficina Guaianases, com homogeneidade. Entretanto, algumas características são recorrentes em grande parte das obras e ajudam a caracterizar o que seria a linguagem padrão do grupo. É justamente a violação dessas características que são citadas nas 2 (duas) ultimas gravuras analisadas: "*Le Ciel Mat*" (HAARLE, 1983) e "Chove, 3 homens brotam do chão." **(**RINALDO**. 1**987), pois ambas representam bem a minoria de obras destoante do restante do acervo.

Portanto, essa linha de raciocínio convergente, existente em toda a pesquisa, contribui para a estruturação do conteúdo e – consequentemente – para o entendimento acerca da técnica de estranhamento, enquanto procedimento artístico. Isso permite ao leitor a possibilidade de encontrar respostas para algumas perguntas relacionadas ao assunto proposto e, paradoxalmente, sugere que ocorra o nascimento de novas outras

questões, influenciadas a partir das reflexões obtidas durante a leitura da pesquisa. De fato, isso ocorreu durante a própria execução da dissertação, pois, no início da pesquisa, surgiram algumas questões bem básicas, como “O que é o estranhamento?”; “Quando ocorre o estranhamento nas artes visuais?”; ”Existe estranhamento na oficina Guaianases?”; “O estranhamento pode ser analisado somente no nível pré-iconográfico?”; “Só há estranhamento quando se há deformidades em relação a uma linguagem padrão?”; entre outras. Essas e outras questões foram abordadas durante a pesquisa, porém algumas questões vieram à tona no decorrer do processo, principalmente ao relacionar a teoria ao contexto histórico específico, como no caso do erotismo durante o período da ditadura militar, pois o estranhamento ali utilizado seria uma simples provocação à censura da época ou, ainda, uma trégua de liberdade: um alívio consentido, durante o período de tensão militar.

Sendo assim, concluo esta pesquisa com a expectativa de poder contribuir a quem se interessar pelos temas aqui propostos, e com a sensação de que nada foi concluído. Essa pesquisa é apenas o início, ou até mesmo um reinício, de uma discussão que ainda tem muito a ser desenvolvida, mas que deseja registrar a nossa contribuição e de todos os autores e artistas aqui relacionados. Por fim, obrigado!

REFERÊNCIAS

AGRA, Lucio. **História da arte do século XX**: idéias e movimentos. 2ª Ed. São Paulo: atual, 2004.

ALMEIDA, Carol. **J. de Moura celebra a fé e a amizade**. Disponível em: http://www.nordesteweb.com/not07_0904/ne_not_20040810b.htm. Acesso em: 30 de junho de 2014.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

BRASIL. **Estatuto da criança e do adolescente**: Lei federal nº. 8069, de 13 de julho de 1990. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2002.

BRUSCKY, Paulo. **Arte e multimeios**. Recife: Zoludesign, 2010.

CAMARGO, Fernanda M. B. **Estranhamento como categoria estética em arte**. Espírito Santo: ANPAP, 2010.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CHKLOVSKI, Viktor. **A arte como processo**. In: TODOROV, Tzvetan. Teoria da Literatura-I. 70ª Ed. Lisboa: 1999.

CINTRA, Ialy; SANTOS, Ana L. F.; SILVA, Neuman B. **Experiência na digitalização dos documentos históricos da Oficina Guaianases de Gravura**. Paraíba: ENEBD UFPB, 2010.

CLÁUDIO, José. **A exposição de pintura de José Carlos Viana**. Disponível em: < http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/166-materia-corrida/4603-a-exposicao-de-pintura-de-jose-carlos-viana.html> Acesso em: 30 de junho de 2014.

DE MICHELI, Mário. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DIAS, Fernando R. **A Representação na encruzilhada das vanguardas históricas**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes CIEBA, 1964.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GADELHA, Flávio. **ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL**. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9780/flavio-gadelha> Acesso em: 16 de julho de 2014.

FREITAS, Artur. **História e imagem artística**: por uma abordagem tríplice. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, V. 02, N.34, Pág. 3-21, 2004.

FREUD, Sigmund. **O inquietante**. In: FREUD, Sigmund. História de uma neurose Infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GASPAR, Lúcia. **Oficina Guaianases de Gravura**. Disponível em: < http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Oeiras,+Piau%C3%AD&ltr=o&id_perso=2158> Acesso em 28 de junho de 2014.

GULLAR, Ferreira. **O fim da arte**. In: GULLAR, Ferreira. Argumentação contra a morte da Arte. 3° Ed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa, 1994.

LYRA, Carla. **O Artista**. Disponível em: < http://flaviogadelha.wordpress.com/about/> Acesso em 30 de outubro de 2014.

KEMPINSKA, Olga G. **O estranhamento**: um exílio repentino da percepção. In: Gragoatá, Niterói, N. 29, 2010.

KOTHE, F. R. **Estranho estranhamento**, ensaio sobre Chklovski. Suplemento Literário de Minas Gerais, Imprensa Oficial. Belo Horizonte, 1977. V. 1, p. 1 - 1, 20 agosto.

LOPONTE, Luciana Gruppeli. **Arte e metáforas contemporâneas para pensar infância e educação**. Revista Brasileira de Educação, Rio Grande do Sul, V.13, N.37, Pág. 112 – 188, 2008.

MARTINS, Julia Teitelroit. **Estudos do Estranho**: O Fator da Repetição. Rio de Janeiro: PUC/Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011.

MARTINS, Luiz R. **Colagem**: Investigações em torno de uma técnica moderna. São Paulo: ARS, 2007.

MENDES, Paulo R. B. **Imagens do Desejo**. 2005. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFPE. Recife, 2005.

MINDÊLO, Olívia. **Guaianases: acervo a salvo, restaurado e digitalizado**. Disponível em: < http://www.nordesteweb.com/not10_1206/ne_not_20061004b.htm > Acesso em: 28 de junho de 2014.

MOLINA, Lucas G. **Da prática a teoria**: o método iconológico de Erwin Panofsky (1992, 1939, 1955). Monografia apresentada ao Departamento de História da Universidade do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2010.

MUKAROVSKY, J. **Standard language and poetic language**. In: LEVIN, S., CHATMAN, S. Essays on the language of literature. Boston: Houghton Mifflin Co, 1967.

MUKAROVSKY, J. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Estampa, 1988.

NORMA, Maria. Enciclopédia livre. Estranhamento. Disponível em < www.unicamp.br/cemarx/marianorma.htm. > Acesso em: 21 de novembro de 2012.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

OTERO, Maria Mercedes D. F.; PEDROSA, Sebastião G.; SOUZA, Evaldo R. **Coleção Histórica da Oficina Guaianases de Gravura**. Recife: Nectar, 2008.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEDROSA, Sebastião (org). **O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte**. Recife: Ed. Universitária – UFPE, 2011.

PIFANO, Raquel Q. **História da arte como história das imagens**: a iconologia de Erwin Panofsky. Fenix – Revista de história e estudos culturais. 2010. Vol. 7, ano VII, n° 3. Disponível em: < www.revistafenix.pro.br > Acesso em 21 de Novembro de 2012.

PINHEIRO, Luciano. **Um depoimento**: Luciano Pinheiro. In: OTERO, Maria Mercedes Dias Ferreira; PEDROSA, Sebastião Gomes; SOUZA. Coleção Histórica da Oficina Guaianases de Gravura. Recife: Nectar, 2008. Pág. 41 – 50.

RAJCHMAN, John. **O Pensamento na arte contemporânea**. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, N. 91, 2011.

REIS, Paulo R. O. **Exposições de arte** – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. Tese (Doutorado) – Pós-graduação em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1991

SCHNEIDER, Rita de Cássia C. **"Ah! Isto eu também faço"** arte contemporânea : a arte do estranhamento. Monografia (Artes Visuais – Licenciatura). Universidade do Extremo Sul Catarinense: Criciúma, 2009.

SCOVINO, Felipe. **Driblando o sistema**: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura. Rio de Janeiro: ANPAP, 2010.

SILVA, Vanderli M. **A construção da política cultural no regime militar**: concepções diretrizes e programas (1974-1978). Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP: São Paulo, 2001.

SIQUEIRA, Marli A. S. **Monografias e Teses**: Das Normas Técnicas ao Projeto de Pesquisa. Brasília: Editora Consulex, 2005.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. **Coleção Histórica da Oficina Guaianases de Gravura**. Disponível em: http://www.ufpe.br/guaianases/. Acesso em 16 de julho de 2014.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento de métodos. 4. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

ZACCARA, Madalena de F. P. **Artes visuais e multiculturalidade**: conexão Recife/ Murcia. Recife: ANPAP, 2010.